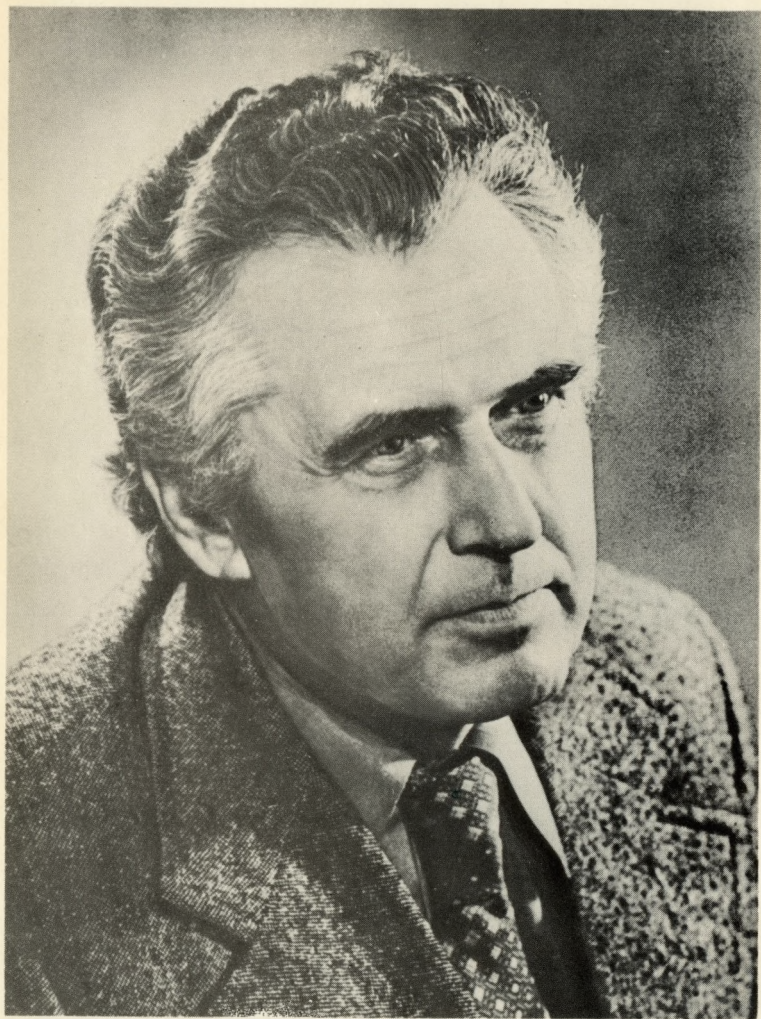


К III 4350

ВАЛЕРИЙ
ДЕМЕНТЬЕВ



ЛИЧНОСТЬ ПОЭТА



ВАЛЕРИЙ
ДЕМЕНТЬЕВ

ЛИЧНОСТЬ
ПОЭТА

*По страницам
русской советской поэзии
1917-1987 гг.*

X 1114350



МОСКВА
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»

1989

8p2

~~ББК 83.3P7~~

Д30

+ Кр

Рецензент д-р филол. наук

Н. К. ГЕЙ

Оформление художника

С. КУЗЯКОВА

Д $\frac{4603020101 - 015}{028(01) - 89}$ 184—89

ISBN 5—280—00711—0

© Издательство «Художественная литература», 1989 г.

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Понятие творческой личности — исторически сложившееся понятие, изучаемое комплексом философских, искусствоведческих, литературоведческих и ряда других научных дисциплин. В своем реальном бытии личность образует диалектическое единство общего, особенного, единичного и поэтому выступает и в качестве «зеркала» общественных взаимоотношений, и в качестве исторически сложившегося «действителя», духовное богатство которого определяется в конечном счете богатством его действительных отношений и связей с обществом. Этот диалектический процесс обуславливает необычайную сложность самой природы конкретно изучаемой художественной индивидуальности. Исследование этой природы органически сопряжено также с рассмотрением более общей проблемы — проблемы «цельной» личности.

Как известно, проблема «цельного» человека была многосторонне рассмотрена немецкой классической философией. Немецкие философы и поэты создали — и это уже отмечалось в литературе — одну из грандиознейших эстетических утопий — идеал гармонической личности. Так, Шиллер и Гёте выдвинули положение о том, что свободная «цельная» личность — это важнейший компонент развития литературы и искусства. Однако, отчетливо сознавая, что разделение труда и процесс отчуждения в буржуазном обществе враждебны такой «цельной» личности, что «вечно прикованный к отдельному малому обломку целого, человек сам становится облом-

ком»¹, немецкие философы и поэты видели средство восстановления утраченного единства и развития многообразия духовных и творческих качеств человека — в эстетическом воспитании.

Социально-утопический, идеалистический характер этой концепции Маркс и Энгельс отметили в «Немецкой идеологии», подчеркнув, что в результате такого заведомого абстрагирования «цельной» личности или «человека» от действительных условий «и стало возможным превратить всю историю в процесс развития сознания»².

Только тогда, когда революционный пролетариат выходит на историческую арену и становится действующим и сознательным двигателем истории, подлинное богатство человека и его «цельность» перестают быть эстетической иллюзией.

Великая заслуга классиков марксизма-ленинизма состоит в том, что на основе материалистического понимания истории они доказали: проблема личности может быть решена только при условии ее включения в более общий контекст исторических связей и общественных отношений — лишь в результате социалистического преобразования общественной жизни. Только в социалистическом обществе идеал «цельной» личности перестает быть утопическим идеалом, он становится могучим средством в деле формирования нового, всесторонне развитого человека.

Причем следует подчеркнуть, что речь идет не о какой-то идеализированной личности, не о своеобразном искусственном Механтропе, речь идет о личности, органически связанной с другими людьми, с обществом, с народом, речь идет о личности, которая и предельно конкретизирована и, одновременно, является тем *человеческим фактором*, который ныне выдвигается в качестве решающей силы социального прогресса.

Таким образом, возрастание «личностного» человеческого фактора, а стало быть, и возрастание ценностной, духовной и эстетической ориентации личности — вот конкретный социально-общественный

¹ Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека. — Собр. соч. в 7-ми томах, т. 6. М., Гослитиздат, 1957, с. 302.

² Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 3, с. 69.

контекст, в котором яснее и типологичнее проступает специфика творческой личности поэта как своеобразного объекта исследования. При этом необходимо подчеркнуть, что формирование личности в современных условиях сопряжено с некоторыми существенными противоречиями, когда негативные явления действительности не только «нейтрализуют» усилия воспитательной работы, но и формируют стихийное отношение к жизни, определяют превосходство потребительских тенденций и материальных устремлений над духовными потребностями и ориентирами. Об этом необходимо помнить, ибо ценностная ориентация, равно как и общественное самосознание личности, ее непримиримость ко всему, что противоречит идее социальной справедливости, не могут быть усвоены стихийно; нет, все это может быть сознательно усвоено и воспитано личностью лишь на основе диалектического единства ее жизнедеятельности, ее потребностей и ее реальных способностей.

В теоретических разработках, посвященных социальной структуре личности, достаточно четко различаются понятия «человек», «личность», «индивид» (или «индивидуальность»). И если «человек» — это понятие биосоциальное, если «индивид» — понятие, которое имеет характер видового понятия (индивид как представитель рода человеческого), то именно «личность» — или «человеческая личность», или «творческая личность» — выступает в качестве продукта и носителя определенных социально-общественных отношений.

В настоящее время важное значение приобретают проблемы, связанные, с одной стороны, с этим духовным и нравственным качеством личности, а с другой — с эстетическим самочувствием, с внутренним миром человека, с его осмыслением и решением тех «вечных» вопросов бытия, которые под именем «вечных» тем лирической поэзии (жизни и смерти, воодушевления и отчаяния, единства с природой и отчуждения) давно существуют в литературе. Следует добавить, что в современном литературоведении и литературно-художественной критике более частные понятия «творческая личность» и «творческая индивидуальность» употребляются раздельно и только в определенном контексте. Одна-

ко, рассматривая вопросы типологизации творческой личности, хотелось бы обратить внимание на знаменитую формулу Маркса, которая особенно глубоко раскрывает сущность личности: эту сущность, пишет Маркс, составляет «не ее абстрактная физическая природа, а ее социальное качество»¹.

«Социальное качество» личности, как известно, проявляется в общественной и творческой жизни чрезвычайно многообразно, хотя, естественно, что к нему, к этому качеству, и нельзя сводить общее понятие личности, которая обладает своими «личностными» особенностями психики, темперамента, склада ума, характера и т. д.

Интересно выделить еще и такую особенность употребления понятия «творческая личность» в литературоведческих и литературно-критических трудах. В тех случаях, когда исследовательская и художественно-критическая мысль обращена к осмыслению актуальных проблем поэзии, почти исключительно говорится о творческой личности поэта. Ибо, как нам думается, внеличной поэзии, тем более поэзии лирической — быть не может. В целом же и социология, и психология, и наука о литературе, и литературно-художественная критика — все они имеют одну цель: показать, как и каким образом происходит процесс становления человеческой личности и не только становления, но и сосредоточения, а затем выражения ценностных координат ее социально-общественного бытия. Эту общую целевую установку имел перед собой и автор данной монографии.

В настоящей работе — на широком литературно-историческом фоне — автор стремился рассмотреть такие явления литературы, в которых, во-первых, творческая личность поэта выступает наиболее ярко, и, во-вторых, эта личность как бы кристаллизует, концентрирует в себе ведущие тенденции поэтического развития в целом. При этом автор опирается на принципы ленинской теории отражения, в соответствии с которой художественное произведение рассматривается и как картина мира, и как объективация внутренней жизни ее творца; как портрет действительности и как своеобразный «автопортрет» художника.

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 1, с. 242.

В работе широко используется понятие «самовыражение личности». Это понятие в свое время было дискредитировано идеалистической эстетикой; дискредитируется оно и в настоящее время идеологами модернизма, считающими, будто в творческом процессе поэт не воссоздает картины жизни, а только раскрывает свое внутреннее «я».

Марксистская критика таких теоретически неверных воззрений была необходима в прошлом; актуальное значение она имеет и в наше время: не случайно мы говорим, что проблемы, связанные с внутренним миром человека, в современных условиях приобретают особенно важное теоретическое и практическое значение. Вот почему критика модернистских концепций отнюдь не означает, будто мы отвергаем категорию самовыражения, как говорится, на корню. «Отрицательная оценка того, что носит название «самовыражение», неосновательна,— писал М. Б. Храпченко.— Без «самовыражения» поэзии никогда не было, не существует ее и сейчас, так же, как без выражения творческого «я» не могут развиваться любые другие виды современной литературы»¹.

Стремление человека утвердить себя в предметном мире *всеми* чувствами К. Маркс называл сущностной силой, однако подчеркивал, что, например, только музыка пробуждает музыкальное чувство человека, а стало быть, и профессиональные занятия музыкой способствуют развитию субъективных *человеческих* способностей, которые, в конце концов, и «утверждают себя как *человеческие* сущностные силы»².

В. И. Ленин признавал, что чем сильнее проявляется в художественных произведениях личность писателя, его талант, его творческий облик, его страстность, искренность, стремление во всем «дойти до корня», тем художественно значительнее и «рельефнее» запечатлевается в этих произведениях сама эпоха со всеми ее противоречиями и конфликтами, отражается умонастроение народных масс.

¹ Храпченко М. Б. Собр. соч. в 4-х томах, т. 3. М., Художественная литература, 1981, с. 91.

² Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 42, с. 122.

Итак, самовыражение не только не противостоит отражению действительности, созданию «лика» времени, эпохи, а напротив, является существенным фактором их творческого осмысления и воспроизведения в слове.

Вот почему в ряду других типологических категорий следует выделить именно категорию самовыражения, поскольку предметом данного исследования является главным образом лирическая поэзия. А в поэзии личность поэта подчеркнута особенно зримо, выявлена во многих подробностях душевного макро- и микромира; она непрерывно обогащается осмыслением важнейших социально-общественных проблем современности и «вечных» тем творчества — природы, жизни, смерти, искусства, любви, дружбы, смысла человеческого существования и т. д. Немалая сложность правильного разрешения всей этой проблемы заключена в механизме превращения реальной творческой личности — в образ поэта. И поэтому еще одной, чрезвычайно важной категорией типологизации творческой личности поэта следует признать образ лирического героя или лирического «я». Лирический герой — это обобщенный реалистический образ творческой личности, это *типичное* лицо. Причем одно понятие, например, «творческая личность поэта» — понятие первичное, родовое, другие понятия — «образ поэта», «образ лирического героя», «лирическое «я» — вторичны по отношению к первому. Их отношения, хотя и весьма условно, напоминают отношения между образом героя в художественном произведении и его реальным прототипом.

«Блок — самая большая лирическая тема Блока, — так писал Ю. Тынянов в 1921 году. — Эта тема притягивает как тема романа еще новой, нерожденной (или неосознанной) формации. Об этом лирическом герое и говорят сейчас»¹.

Таким образом, Ю. Н. Тыняновым была впервые выявлена принципиальная новизна самого явления, характерного для поэзии XX века и наиболее полно, как ему представлялось, выраженная в поэзии Блока.

¹ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., Наука, 1977, с. 166; далее — по этому изданию.

Думается, что критики и литературоведы к этому явлению в разное время подходили с разных сторон: одни — от реальной и конкретной человеческой личности, от автора произведений, другие — от литературно-художественной традиции, от понимания поэзии как литературного жанра, от задач, стоящих перед литературой. В действительности же, степень «родства» творческой личности поэта с лирическим героем, равно как и степень лирического «самовыражения», — величины далеко не одинаковые, они очевидно колеблются даже в творчестве одного и того же художника. И все-таки понятие «лирический герой» крайне необходимо и текущей критике, и всей современной науке о литературе.

Если принять за аксиому тот факт, что каждый новый творческий метод утверждается в мировом искусстве через открытие и художественную «реализацию» концепции нового человека, нового героя, нового персонажа, то в поэзии социалистического реализма следовало бы прежде всего выявить именно эту концепцию, именуемую «лирическим героем». Дело в том, что наличие таких кардинальных категорий, как лирический герой, представляет литературоведу широкие возможности типологизации различного, разновременного литературно-художественного материала. Ибо лирический герой своеобразен и типологичен, функционален и личностен; он является выразителем новых форм и отношений между поэтом и обществом, выразителем эстетического идеала художника. Последнее обстоятельство особенно важно подчеркнуть, поскольку анализ всех компонентов стиха должен привести, в конце концов, к главному — к пониманию эстетических воззрений поэта.

Вот почему в современном литературоведении и литературно-художественной критике творческая личность поэта в зависимости от контекста по-прежнему имеет различные терминологические обозначения: художник, поэт, образ поэта, лирический герой, лирический персонаж, лирический субъект, лирическое «я» и т. д. По нашему мнению, любым из этих терминов можно пользоваться опять-таки в зависимости от контекста. Однако в ряду таких понятий основной категорией является творческая личность, а образ поэта, лирический герой, лирическое

«я» суть модификации творческой личности, категории, возникшие в процессе осмысления художественного произведения, а стало быть, и подчиненные основной. Подобное уточнение необходимо во избежание терминологической путаницы. И это лишний раз напоминает о трудностях, встающих на пути исследователя современной литературы. При этом необходимо добавить, что в общетеоретических и конкретно-аналитических трудах по поэзии до сих пор не принималось в расчет одно весьма существенное свойство лирического героя, которое имеет принципиально важное методологическое и типологическое значение для исследования поэзии.

Процесс самореализации или самовыражения творческой личности поэта включает в себя момент трансформации личного «я» в эстетическую реальность; личное «я» обретает *эстетическую ценность*, становится лирическим «я».

Вот почему лирический герой или лирическое «я», запечатлевая «*души прекрасные порывы*», выражает общественно-эстетический идеал художника. И тем самым обретает особое ценностное значение для читателей. Это лирическое «я» становится примером для подражания, выступает в качестве поэтически возвышенного образа, а лирические стихи становятся источником эстетического воодушевления и наслаждения.

Итак, поэзия пробуждает в человеке художественно-эстетические переживания, которые имеют свою «природу» и которые утверждают себя как человеческие сущностные силы. Законы красоты, гармонии, совершенства, заложенные в образе, становятся доступными лишь после изучения творчества художника, его поэтики и его стиля.

Иначе говоря, только тщательный анализ поэтики как системы художественных средств выражения творческой личности поэта позволит выявить тип его художественного мышления.

Еще Маркс писал о том, что «человек строит также и по законам красоты»¹. Творческая личность нередко принимает эти законы интуитивно, добывает их, так сказать, эмпирическим путем из своей духовно-практической деятельности, из своего твор-

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 42, с. 94.

чества. Этот путь интуитивного постижения законов красоты не отрицает, а предполагает обращение к опыту предшественников и современников, к живому процессу создания художественно-эстетических ценностей. Однако и здесь обнаруживается двойственный, внутренне противоречивый характер освоения этого опыта других: позитивный и негативный. Поэт может осваивать «уроки» мастерства, активно постигать художественно-мыслительный материал, который переходит к нему от предшествующих поколений, который «самовозрастает» в действительности, но который в то же время позволяет и отталкиваться от каких-то явлений, вести полемику, спор, утверждать свои позиции «стихом и только стихом», как сказал Маяковский.

Эта диалектика усвоения и неприятия образно-мыслительного материала, эти «за» и «против» в отношении творческого опыта других свидетельствуют о строго выборочном взгляде творческой личности на факты и явления литературного бытия, о стремлении этой личности сохранить «лица необщее выражение», то есть сохранить в совокупности и неповторимости личностное мировосприятие и особенности всех средств выражения чувств и мысли.

Стало быть, без ясной самооценки сделанного, без активного участия в общественно-творческом и жизненном процессе, без целостной мировоззренческой концепции, без эстетического идеала, который всегда дает о себе знать в искусстве, поэт не может развиваться как творческая личность.

Это положение будет тем очевиднее, если обратиться к творчеству выдающихся русских советских поэтов, вклад которых в советскую литературу особенно значителен, выяснить, что исследовательская мысль за последнее время, к сожалению, мало что сделала для того, чтобы определить специфику их эстетических отношений к действительности, их эстетических вкусов и воззрений, не говоря уже об эстетическом идеале. Да, именно об эстетическом идеале как высшей оценочной категории фактов и явлений действительности, всей духовно-практической деятельности человека и одновременно как определенной социально-общественной и эстетической «цели».

К сказанному следует добавить, что особый характер эстетического освоения жизни, новаторская сущность творчества того или иного художника, его историческая «родословная», своеобразие видения мира,— все вместе взятое и позволяет, как справедливо отмечала И. Г. Неупокоева, саму творческую индивидуальность художника, реализованную в его произведениях, «отнести к *типу художественных систем*» (курсив мой.— В. Д.).

Таким образом, творческая личность художника, прозаика или поэта, может служить некой типологической данностью в общем литературном процессе, то есть может сравниваться, сопоставляться и т. д. Это положение важно отметить еще и потому, что в настоящей работе действительно намечается ряд репрезентативных фигур, конкретизирующих в своем творчестве и такие типологические свойства, которые как бы растворены в других поэтических системах.

Проще всего было бы сразу же назвать этих поэтов, творчество которых не одно десятилетие привлекает внимание автора данной монографии. Вероятно, проще всего было бы отметить и ряд отдельных «сюжетов», имевших место в наших прошлых изданиях. Однако все дело в том, что автор стремился раскрыть принципиально новые стороны творческой личности поэта, а стало быть, в духе времени, раскрыть и переход от объективности к субъективному человеческому началу или фактору.

Как известно, в современных условиях наибольший исследовательский интерес как раз и представляет этот момент диалектического перехода или диалектического развития, когда объективность субъективизируется в конкретном явлении. Вот почему в первой главе этот момент диалектического развития рассматривается не только, предположим, в рамках творческой биографии А. Прокофьева, но и других поэтов первого революционного призыва — Я. Купалы, Я. Колоса, П. Тычины, Н. Бажана, В. Лебедева-Кумача. В такой же самой степени образ лирического героя и наиболее выразительные «границы стиха» в творчестве А. Блока, В. Маяковского, А. Твардовского, Н. Тихонова, А. Ахматовой, М. Цветаевой, О. Мандельштама, Л. Мартынова, Н. Заболоцкого, Я. Смелякова, Б. Корнилова,

О. Берггольц, А. Вознесенского, поэтов «огненных сороковых» служат основой для теоретических выводов и положений о сложной структуре творческой личности поэта в других главах этой книги.

Кроме того, обращение к конкретным поэтическим источникам позволяет увидеть, насколько многосложна — как по «вертикали», так и по «горизонтали», — наша литературная эпоха, насколько динамичный характер имеют ее основные типологические течения, насколько безграничны творческие возможности художника во всех литературных жанрах, в том числе и в лирической поэзии.

Глава первая

«ЦВЕТОМУЗЫКА» РЕВОЛЮЦИИ

1

В первые дни Советской власти, как вспоминает А. А. Луначарская, Владимир Ильич Ленин говорил ей, что «хочет обратить внимание Анатолия Васильевича (Луначарского.—В. Д.) на народное искусство, которому он придает большое значение, считая, что у него (т. е. у народного искусства.—В. Д.) много может почерпнуть и многому может научиться профессиональное искусство...»¹.

Поэтому большую тему — народное искусство и творчество современных художников — можно решить, только опираясь на ленинское учение о социалистической культуре как части культурного наследия, созданного за всю историю человечества. При этом следует учитывать, что вопрос о преемственности в области культуры может быть рассмотрен в самых различных аспектах, и в частности в гносеологическом аспекте. И тогда выяснится, что принцип преемственности — это не полное отрицание, а отрицание как «момент» развития с удержанием положительных результатов на более высоком уровне предшествующей и существующей культуры.

Широкое распространение в настоящее время получила мысль В. И. Ленина о том, что с точки зрения основных идей марксизма интересы общественного развития выше интересов пролетариата. К этой мысли мы будем еще не раз возвращаться, но уже сейчас хотелось бы отметить, что ленинская точка зрения на любую и всякую преемственность в области культуры вызывала резкую полемику и категорическое несогласие в среде пролеткультовцев, ибо эта точка зрения очевидно противостояла точке зрения А. А. Богданова.

Если обнажить существо взглядов автора Всеобщей организационной науки (тектологии), если популяризировать его высказывания, как это делалось в пролеткультовских журналах, то станет очевидно,

¹ См.: Новый мир, 1966, № 8, с. 143.

что познание истины для него — это не отражение существующей действительности, а всего лишь организация коллективного (читай: классового, пролетарского) опыта. Таким образом, отрицалась всякая преемственность, а тем более приоритетность в вопросах культуры.

Необходимо подчеркнуть также, что среди значительной части литераторов, стоявших в те годы на, в общем-то, правильных позициях, принцип народности не был принят именно из-за таких вот пролеткультовских вульгарно-социологических установок: казалось, что этот принцип «размывал» четкое социально-классовое содержание искусства вообще.

Однако для Ленина, пишет Ю. Барабаш, «формула «искусство принадлежит народу» имела далеко не абстрактно-теоретическое, а вполне практическое значение — как определение путей строительства новой, социалистической культуры»¹. Именно в результате создания этой новой, социалистической культуры, заключает свою мысль исследователь, и появилась возможность «рассматривать народность эстетического идеала как один из важнейших критериев литературы социалистического реализма»².

Таким образом, принцип народности не только не подменяет и не размывает принципа социальности, а тем более — партийности, а наоборот: принцип партийности *подымает* понимание народности до уровня запросов и требований эпохи революции и создания социализма в нашей стране, он представляет собой высшую ступень в развитии многообразных связей литературы с жизнью народа. Именно так учил Ленин понимать этот важный принцип.

Но требовались время и опыт создания новых форм жизни, производства и воспроизводства духовных и эстетических ценностей, чтобы ленинское учение о преемственности в области искусства, о народности искусства, о национальном и интернациональном в сфере культуры стало ключом к правильному пониманию проблемы диалектического взаимодействия

¹ Барабаш Ю. Вопросы эстетики и поэтики, 2-е, доп. изд. М., Современник, 1977, с. 101.

² Там же, стр. 110.

вия традиций и новаторства в художественно-творческом процессе.

Благодаря таким известным партийным документам, как письмо ЦК РКП(б) «О пролеткультах», резолюции XII и XIII съездов партии, резолюция ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы», постепенно утверждались принципиально иные позиции в отношении к историческому прошлому, нежели те, которые проводили в жизнь представители вульгарной социологии. Известно, что они не только в 20-х, но и в 30-х годах принижали значение классической литературы. Вот почему в период подготовки к пушкинскому юбилею 8 августа 1936 года «Правда» выступила с передовой статьей, в которой отвергались прежние вульгарно-социологические характеристики пушкинского гения и выдвигалось новое понимание народности его творчества.

Заметим, что статья, посвященная столетнему — со дня гибели — юбилею Пушкина, была лишь частью широкой дискуссии, развернувшейся на страницах партийной и литературной печати и направленной своим острием против различных вульгарно-социологических извращений культурной политики партии в области литературы. С другой стороны, выявлялись и отвергались взгляды, которые в новой общественно-политической ситуации если не реставрировали, то пытались сохранить традиционно-консервативное истолкование памятников мировой и отечественной культуры. Между тем в новой общественно-политической ситуации требовалось и новое прочтение этих памятников как духовных ценностей всего советского народа, требовались и новые переводы. Вот почему всесоюзный размах получает переводческое дело. Выдающиеся произведения мировой литературы, такие как «Витязь в тигровой шкуре» Ш. Руставели или «Шахнаме» Фирдоуси, как лирика поэтов Северного Кавказа, Грузии, Азербайджана, Армении, Средней Азии, стали доступны миллионам читателей благодаря переводам на русский язык. В свою очередь, именно в те годы Самед Вургун переводил «Евгения Онегина», Гафур Гулям — поэзию Лермонтова, Айбек — главы из «Фауста» Гёте, Микола Бажан — Руставели и Навои, И. Гришашвили — Ованеса Туманяна и Фазули.

В сфере этой многообразной и широкой переводческой, культурно-просветительской деятельности большое место занимал фольклор.

«В 30-е годы фольклор властно вторгается в литературу, воздействуя на ее эстетику, на направление стилевых поисков,— пишет Г. Ломидзе и далее вполне резонно уточняет: — Это не «фольклоризация» литературы, а освоение художественных богатств прошлого с новых позиций»¹.

Конкретно такие новые позиции советских литераторов определяла народность устно-поэтического творчества, которая теперь утверждалась столь же последовательно, как и в классической литературе. Время настороженного отношения к народности фольклора, к самому фольклору как к поэтизации чего-то социально, эстетически и нравственно устаревшего, это время, судя по всему, прошло. И не только в младописьменных литературах, непосредственно опирающихся на устно-поэтические источники, но и в литературах, имеющих многовековой опыт развития. Теперь в самых различных художественно-творческих кругах фольклор признавался школой мастерства, высокого эстетического вкуса, неисчерпаемых образно-метафорических и словарных запасов, которые, конечно же, необходимо было переосмысливать, утверждать и отвергать, но без которых невозможен был рост творческого самосознания личности. Это утверждение неувядаемой новизны и жизнеспособности различных форм народно-поэтического мышления, это обращение к лучшим образцам национального эпоса, лирики, сатиры, юмора и фантастики, наконец, это восстановление связи между прошлым и настоящим особенно характерно для той плеяды выдающихся писателей, которые заложили основы литературы социалистического реализма и определили типологическую структуру одного из самых «влиятельных» ее течений.

К выдающимся художникам слова, непосредственно опирающимся на народно-поэтические традиции, необходимо отнести М. Исаковского, А. Прокофьева, Я. Купалу, Я. Коласа, П. Тычину, В. Союру, Г. Гуляма, М. Гафури, С. Сейфуллина,

¹ Л о м и д з е Г. Ленинизм и судьбы национальных литератур, изд. 2-е, доп. М., Современник, 1979, с. 166.

Ф. Ниязи, Я. Ухсая, П. Нигера, Г. Цадаса. Их творчество — убедительнейший пример справедливости ленинских слов о том, сколь многое может понять и многому может научиться профессиональный художник у родного народа. Если также учесть, что в тот период, в середине 30-х годов, советская фольклористика проводила исследовательскую и собирательскую работу в невиданных прежде масштабах, что во многих республиках и автономных областях наступил расцвет исполнительской и творческой деятельности народных певцов, и в первую очередь Джамбула и Сулеймана Стальского, то станет безусловным вывод, что многонациональный фольклор питал и питает своими животворными источниками литературу социалистического реализма как в ответственный период ее становления, так и в новейший период.

Творчество А. Прокофьева дает возможность проследить, какими путями фольклор «вторгался» в литературу, как он воздействовал на взгляды художника, на его стиль, на его эстетический идеал.

А. Прокофьев вырастал в уважении к емкому, выразительному народно-поэтическому слову.

С годами любопытство к складной речи переходило у него в привычку подмечать, цепко схватывать всякий смелый оборот, неожиданное сопоставление, а неосознанная влюбленность в песню, частушку, сказку превращалась в глубокий профессиональный интерес к ним.

Причем Прокофьева интересует не только русская народная песня. Поэт с тридцатых годов много и успешно переводил братских поэтов Украины и Белоруссии — М. Рыльского, А. Малышко, В. Сосюру, Платона Воронько, Янку Купалу, Якуба Коласа, Максима Танка, Петруся Бровку... Есть у него переводы украинских, белорусских коломыек, веснянок. Последнее по времени увлечение Прокофьева — литовские дайны, которые поэт узнал и полюбил, бывая в Прибалтике; многие переводы сделаны им совместно с А. Чепуровым.

Подобные переводы, бесспорно, расширяли творческий диапазон А. Прокофьева, определяли черты его типологического родства с другими поэтами. Если по молодости лет ему и было присуще «веселое косноязычие», то последние книги, и особенно «При-

глашение к путешествию», обретают ту прозрачность стиха, которая, как известно, дается талантом, трудом и настойчивыми обращениями к высотам мировой лирики, в том числе и лирики народной.

Вообще же «родословная» Прокофьева, как и любой крупной личности в литературе, сложна, неповторима. Здесь не только фольклор, здесь и литературные влияния: Пушкин, Шевченко, Некрасов, Блок, Есенин, Маяковский, Бедный, Янка Купала, Сосюра, поэты Пролеткульта и «Кузницы», а также и Уитмен и Киплинг. К чести поэта, однажды он об этом откровенно сказал:

Я не чуждаюсь родословной,
Идущей в песни и стихи.

Однако самобытная сила его таланта, условно говоря, «прирастала» очевиднее всего за счет устно-поэтических материалов, которые и переплавлялись им в новый поэтический сплав.

2

В творчестве А. Прокофьева, как и других деятелей литературы, непосредственно связанных с фольклором, опирающихся на фольклорную традицию, являющих собою одну типологическую общность, нередко можно встретить так называемые «бродячие сюжеты», традиционные фольклорные темы и образы, которые заново осмысливаются в данной социокультурной среде, но которые всегда сохраняют свое «ядро». Как известно, именно таким «бродячим сюжетам», являющимся точкой пересечения национальных культур, и уделялось наибольшее внимание сравнительным литературоведением. Компаративистика изучала ареал бытования этих сюжетов, процессы их миграции.

Отвергая крайности «миграционной теории» А. Н. Веселовского при определении важных точек пересечения национальных культур, есть смысл все-таки обратиться к «бродячим сюжетам», чтобы выявить типологические схождения у поэтов братских республик и тем самым подтвердить черты общно-

сти и своеобразие в эстетическом отношении этих поэтов к действительности.

Одним из самых широко распространенных фольклорных сюжетов будет сюжет о родных братьях, каждый из которых избрал свою собственную долю и судьбу. Очевидно, что в эпоху революционно-классовых битв этот классический сюжет получил новое звучание. У Янки Купалы с таким сюжетом будет стихотворение «Жили-были у отца...». Написанное в 1907 году, оно уже в советское время было переведено А. Прокофьевым.

Этот сюжет, характерный для мирового фольклора, вобрал в себя те впечатления, которые Купала вынес из революции 1905—1907 гг., из волны крестьянских восстаний, прокатившихся по Российской империи и жестоко подавленных карателями. Но стихотворение нельзя посчитать простым откликом на трагическую злобу дня. Напротив, его элегическая концовка как будто далека от этой злобы дня, от четких социально-классовых позиций автора. Ведь образ «старого батьки», идентичный образу «старой матери», выражает в этих стихах общечеловеческие настроения поэта. Но эти настроения одновременно и конкретны и социальны, ибо поэт, работавший в то время чернорабочим на винокуренных заводах, знал, что такое беда, нужда и горе своей родной страны, горе «старого батьки». Сходный фольклорный мотив можно найти и среди стихотворений П. Тычины, написанных уже в первые годы Советской власти. Здесь имеется в виду стихотворение «Три сына» (1923). «Три сына родные, друг другу чужие», — такая экспозиция стихотворения. И далее дается четкая социально-классовая характеристика каждого из сыновей:

Один за бедных,
Другой за богатых,
А третьего силы избыток томит —
Просто бандит.

Столь же скупое и четко раскрывается идейная позиция братьев: пролетарский интернационализм одного, кулацкая идеология другого, бандитский анархизм третьего. Подобный социально-классовый антагонизм неизбежно ведет к рукопашной схватке уже

не братьев, а непримиримых, предельно ожесточенных друг против друга врагов.

У первого сабля блеснула!
У второго сверкнула,
И третий — за клинок...
«Ой, сын мой, милый сынок!»
Лежит бандит убитый.
А двое братьев дальше бьются —
Никак их не разнять.

(Пер. М. Зенкевича)

Речь поэта прерывиста, сурова, строга; в стихотворении нет спасительной «подсказки» читателю, нет и попытки как-то облегчить, ускорить разрешение этой напряженной атмосферы стиха. П. Тычина целиком доверяет классовой зрелости своих читателей. В равной степени он доверяет и тем моральным нормам и ценностям, которые сложились в его народе на протяжении многовековой истории. Вскрик матери: «Ой, сын мой, милый сынок!» — воплощает эту «вечную» ценностную мотивировку. Вот почему народность стихотворения «Три сына» выражается не только в его фольклорном сюжете, в его образно-интонационном строе, характерном именно для украинской речи, но и в значительно более глубоких художественно-эстетических «слоях». Раскрыть эти слои стихотворения П. Тычины позволяет типологический анализ.

Сравним «Три сына» с «Повестью о двух братьях» А. Прокофьева. Здесь все тот же «вечный» сюжет, но интерпретация этого сюжета несколько иная. Прокофьев, особенно чуткий к народной сатире, к скоморошьей и частушечной «нелепице», так живописует одного из братьев:

Старший сын не знает равных,
Ноги — бревна, грудь — гора.
Он один стоит, как лавра,
Посреди всего двора.

В таком изображении старшего брата виден исток — раешная «нелепица», лубок, частушка, то есть те народно-поэтические жанры, которые дали А. Прокофьеву, может быть, больше, чем другим

крупнейшим художникам слова, образующим с Прокофьевым типологическую общность или «духовную семью», как определял Сент-Бёв подобную идейно-эстетическую близость.

Совсем в иной транскрипции дается А. Прокофьевым младший сын — красный командир. Стихотворение неприметно переводится из сатирического жанра в лирический. Однако в изображении младшего сына есть чрезмерность, которая у первых читателей «Повести» вызывала недоуменное раздражение и резкую критику: «Младший сын — любезный друг — семь желанных любит вдруг!»

Надо заметить, что подобное свойство символики «Повести» не просчет автора, а высокое достоинство стиха, ибо все в повествовании Прокофьева фольклорно. И подлинно народные моральные и эстетические ценности и нормы не только сохраняются А. Прокофьевым, но и находят свое выражение, как у Я. Купалы и П. Тычины, в образах людей старшего поколения, конкретно — в образе старухи-матери. Ведь она «вспоила и вскормила двух высоких сыновей», вырастила их «для радости своей!». Зловещий ворон «зрит в подзорную трубу» их дом, что «углами в битву вклинен», и кровавую битву, разыгравшуюся при долине, он видит схватку двух братьев и те неисчислимые бедствия, которые несла война народу.

Видит — дома нет в помине,
Горе едет на возах,
Видит — поле все в полыни:
Это мать прошла в слезах!

Поэт, восславивший железную волю Диктатуры, свободу как могущество, как революционное насилие, обрывал стихотворение именно на этой трагической ноте. Многоступенчатая символика «Повести о двух братьях» завершается строфой, как бы возвышающей, «принимающей» эту материнскую печаль.

Однако во многих других стихотворениях Прокофьев писал: «Мы, сыновья стремительной державы, искровенили многоверстный путь...» У П. Тычины также можно прочесть: в огне гражданской войны «и поколения погибают, и новые уже встают». У Янки Купалы новый летописец расскажет, как «победа досталась героям в годы бурь, под раскаты

громов». У В. Сосюры: «Недаром на гибель шли мы, на крик неистовый: «Война!» Иначе говоря, кровь, столь обильно пролитая народом в классовых боях, давала этим поэтам право на утверждение такой народности в своей поэзии, которая не «отменяла», но «включала» в себя общечеловеческие ценности и нормы.

Сравнение, проведенное здесь, позволяет выявить диалектически сложный процесс взаимодействия общечеловеческого, народного, классово-социального и национального в эстетических воззрениях выдающихся советских поэтов. А фольклорный сюжет о братьях, разведенных по разные стороны баррикад, делает подобные сложные, идейно-эстетические воззрения особенно отчетливыми и зримыми.

Я. Купала, П. Тычина, А. Прокофьев — поэты, которые опираются в своем творчестве на традиции мирового фольклора. Эти традиции не только не воспрепятствовали выражению социальных факторов и явлений революционной действительности, но и помогли их более глубокому эстетическому осмыслению. Следовательно, тезис о том, что ленинский принцип партийности представляет собою высшую форму народного самосознания, получает в данном случае обоснованную разработку. Наконец, еще одно соображение. Типология этих стихотворений позволяет почувствовать всю глубину ленинской мысли о том, что «интернациональная культура не безнациональна» ¹.

Да, характер поэтического мышления трех подлинно народных художников, безусловно, национален. Но именно П. Тычиной было написано стихотворение «Чувство семьи единой» (1936), в котором поэт нашел «классическое» выражение своих новых чувств — чувств советского интернационализма. И, как известно, А. Прокофьев восторженно оценил эти стихи и как советский поэт и как переводчик стихов П. Тычины. Он писал: «Это прекрасное произведение с заглавием и содержанием точными, определяющими все наше советское бытие... Слова «чувство семьи единой» давно стали афоризмом» ².

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 24, с. 120.

² Прокофьев А. Свет поэзии. Л., Советский писатель, 1975, с. 193.

Таким образом, на примере творчества трех советских поэтов оказалось возможным более пристально рассмотреть диалектику народного, национального, интернационального и общечеловеческого в значительной временной перспективе.

Следует добавить, что признание «национального равенства и братства» (В. И. Ленин) как основы для демократического и подлинно социалистического развития малых и больших народов нашей страны отнюдь не «отменяет» национального своеобразия человеческих характеров. «Национальный характер не миф, а реальность»¹, — подчеркивает Г. Ломидзе. Что же касается категории народности в современной литературе, то эта категория образует прежде всего неразрывное единство со всем социальным и подлинно прогрессивным, что есть в национальной «копилке» каждого народа, идущего навстречу новому мироустройству. Достаточно вспомнить революционный, социально-выверенный пафос творчества Янки Купалы, Павло Тычины, Александра Прокофьева, чтобы убедиться, из каких глубин народности, уходящих в историю, в мораль трудовых слоев крестьянства, выросло это «чувство семьи единой», чувство пролетарского интернационализма. Наконец общечеловеческое — это то самое «материнское», которое угадывается, узнается у трех поэтов, это синтез прошлого и настоящего, поскольку, как уточняет Г. Ломидзе, «национальное самосознание не сводится к классовому сознанию, разделенному на взаимно отчужденные стороны»².

Ленинское учение о двух национальных культурах в каждой культуре, развивает свою мысль исследователь, «вовсе не означает механического рассечения единого национального организма на две самостоятельные части». Ибо в национальном сознании есть ценности, есть языковые особенности, есть нравы, обычаи, привычки, в равной степени близкие представителям различных социальных слоев и классов. При всем том Г. Ломидзе категорически отвергает мысль, что эта «единая, всеобщая крыша

¹ Ломидзе Г. Национальная культура и народность литературы. — В сб.: Единство. М., Художественная литература, 1972, с. 17.

² Там же, с. 28.

национального самосознания» будто бы собирает или может собрать абсолютно всех представителей данной нации или данной народности. Нет, скажем мы в свою очередь. Вспомним накал классовых боев в годы гражданской войны и коллективизации, вспомним строки А. Прокофьева «ненависть ставь вначале, а после веди любовь», наконец, обратимся к непримиримым противоречиям, раздирающим изнутри национальный организм в странах капиталистического Запада. «Под такой крышей кипит борьба острая, бескомпромиссная, грозящая расколоть, а подчас и раскалывающая, единое национальное небо»¹.

Таким образом, национальное и интернациональное, классовое и общечеловеческое — категории, которые отнюдь не аннулируют друг друга, а напротив, категории, которые, словно спектр солнечного луча, образуют многоцветный и единый эстетический идеал советского художника и способствуют «развитию лучших образцов, традиций, результатов существующей культуры с точки зрения мирозерцания марксизма»².

3

В беседе, опубликованной журналом «Вопросы литературы» в 1970 году, А. Прокофьев обобщил свой многолетний творческий опыт и отметил, что все окружающее он «воспринимает сквозь увеличительное стекло народного поэтического мышления». Этот образ позволяет раскрыть в поэтике Прокофьева самое существенное. Этим существенным будет гипербола (как основа его мировосприятия), свойственная, кстати сказать, многим фольклорным жанрам, а не только былинам, героическим песням и сказаниям. Прокофьев постоянно отбирал из народной сокровищницы все яркое, мощное, красочное, все созвучное с нашим временем, все наиболее выразительное — и давал этим ценностям новую жизнь. Он считал, что «подлинное новаторство всегда связано

¹ Л о м и д з е Г. Национальная культура и народность литературы, с. 29.

² Л е н и н В. И. Полн. собр. соч., т. 41, с. 462.

с новым содержанием, которое открывает художник, оно одновременно и опирается на традицию и преодолевает ее, прокладывая новые пути в искусстве»¹.

В этой диалектике продолжения, развития, переосмысления и, в то же время, отрицания большое значение приобретает доскональное знание поэтом всех тонкостей и оттенков народно-поэтического слова. Этим качеством безусловно обладал А. Прокофьев, который был эстетически глубоко чувствующей натурой. А глубоко чувствующая натура, по выражению Гегеля, всегда символизирует. Вот почему столь часто в творчестве Прокофьева встречаются образы-символы. Например, песенно-лирическая символика, с малявинской насыщенностью красок и «вихревой» музыкой стиха, буквально начинает господствовать в его поэзии во второй половине 30-х годов. Правда, совершенно отказаться от гротеска, от юмора Прокофьев не хотел, да и не мог. Образцы этого гротеска он находил в таком редком народно-поэтическом жанре, как частушки-нескладушки или частушки-нескладины.

К сожалению, «нелепицы», «собирухи», «нескладины» почти не изучены нашими исследователями — фольклористами, а они могли бы многое дать для историко-сравнительного литературоведения. В частности, можно было бы отметить в частушках-нескладах или «античастушках» наличие «наоборотных» (перевернутых) образов, всевозможных алогизмов, которые противоречат так называемому «здравому смыслу», но которые вместе с тем имеют художественное оправдание, ибо главный принцип частушечного творчества не «было» и «есть», а «возможно». Кстати сказать, все эти типологические черты характерны и для новейшей поэтики Маяковского, Пастернака, Цветаевой, Заболоцкого, Мартынова, Вознесенского.

Только в самые последние годы в связи с интересом исследователей к творчеству Н. Заболоцкого, который был одним из основателей «Обэриу» (Объединения реального искусства, 1926—1927), куда, помимо Заболоцкого, входили Александр Введенский, Даниил Хармс (псевдоним Даниила Ювачева),

¹ Прокофьев А. Свет поэзии, с. 310.

Константин Вагинов, Николай Олейников и другие молодые ленинградские поэты, появились материалы, выявляющие связь творчества «обэриутов» с так называемым городским детским фольклором — считалками, дразнилками, короткими стишками. И действительно, эта связь выявится сразу же, если вспомнить знаменитый стишок Д. Хармса:

Как-то бабушка махнула,
И тотчас же паровоз
Детям подал и сказал:
Пейте кашу и сундук...

Но в этих строчках можно обнаружить и более глубокое типологическое схождение с частушками-нескладами, один из образцов которых будет выглядеть вот так:

У ворот стоит телега
И лягает верею:
Отморозила оглобли —
Никто замуж не берет.

Подобные схождения — на неизмеримо более широком материале — можно выявить в творчестве Н. Асеева, М. Цветаевой, Л. Мартынова и других поэтов, чутких к языковой стихии городской улицы, к так называемому «окраинному» фольклору. В частности, об этом есть прямое свидетельство Л. Мартынова в его автобиографической книге «Воздушные фрегаты»¹. Еще в тридцатые годы академик Ю. Соколов отмечал стремление народных исполнителей как-то обновить песенную традицию, «создать пародию на приедающийся жанр»² и в качестве примера приводил некогда популярные «Кирпичики» и не менее популярное «Яблочко».

Эти песни являлись типичными образцами городского фольклора³. Однако частушки-несклады Ю. М. Соколовым никак не учитывались. А именно

¹ См.: Мартынов Л. Воздушные фрегаты. М., Современник, 1974, с. 5.

² Соколов Ю. Александр Прокофьев и народная песня. — Литературный критик, 1936, № 1, с. 208.

³ А. Прокофьев ссылаясь на творчество А. Блока, который «обращался охотно к фольклору городских окраин. Блок взял там частушечные ритмы для некоторых стрóf своей поэмы «Двенадцать»...

эта традиция «создавать пародии на приедающийся жанр» и обнаруживается в коротких песенках, называемых нескладинами. И дело не только в обновлении жанра. Дело в том, что устойчивые представления и понятия они доводят до прямой несуразности, до нелепицы, до абсурда.

Если же взять творчество А. Прокофьева середины тридцатых годов, то можно уловить живые связи поэта именно с этими популярными и в деревенской, и в поселковой, и в городской среде жанрами — песнями-пародиями, песнями-нескладинами:

Вот сидит Сысой
На широкой лавке.
В сапоге одна нога,
А другая в лапте.

Таким образом, установленная здесь типологическая общность позволяет выявить у таких, казалось бы, «несовместимых» поэтов, как А. Прокофьев и Н. Заболоцкий, А. Прокофьев и Л. Мартынов, один и тот же исток — песенное творчество современников.

В несколько ином плане — скорее лирическом, нежели сатирическом, — городской «окраинный» фольклор широко использовали Я. Смеляков, Б. Корнилов, П. Васильев, И. Уткин, М. Светлов, С. Рустам, И. Гришашвили, который свой цикл так и назвал: «Из песен парня с окраины».

Дело не в прямых, «цитатных» заимствованиях. Дело в стиливых, композиционных, ритмических особенностях, которые типичны для безыменных авторов и творцов и которые своеобразно претворялись этими поэтами в своих произведениях.

Итак, гротеск и сатира в какой-то период были преобладающими в творческой манере Прокофьева. И здесь на его образную систему, на его метафорические преувеличения в основном оказывал влияние современный фольклор. Подчеркиваем — в основном, потому что нельзя, например, не ощутить живейших связей Прокофьева с поэтической практикой В. В. Маяковского. Автору «Улицы Красных Зорь» был особенно важен принцип, сформулированный Маяковским в статье «Как делать стихи?»:

«Один из способов делания образа, — наиболее применяемый мною в последнее время, — говорится в этой статье, — это создание самых фантастических

событий — фактов, подчеркнутых гиперболой»¹. И хотя ряд критиков считает, что поэзия Прокофьева к творчеству великого советского поэта имеет весьма малое отношение, сам Прокофьев на протяжении многих лет жизни оставался верен памяти певца революции. В стихотворении «Смерть поэта» (1931) он громогласно заявил, что его долг, его право идти в поэзию и «принимать законное наследство до последней запятой».

Как и Маяковский, но в своем интонационно-образном ключе, Прокофьев мастерски применил бурлеск: он низводил драматическое до заурядного и, наоборот, возвышал бытовую мелочь до высот эпики. Правда, в социальном плане его сатирические стихи не были столь значительны, как того требовала обстановка. В это время Кондрат Майданников с кровью, с болью рвал пуповину, связывающую его со своим наделом, со своим хозяйством. Никита Моргунок из своего глухого Касплянского сельсовета ринулся искать Муравскую страну, где «посеешь бубочку одну и та — твоя». А у Прокофьева Петр Гладин — «упорный элемент» — воюет в избе «с войском всех запечных стран» — с тараканами; жене Наталье он предлагает «истребить всех тараканов злым персидским порошком». И, таким образом, подготовиться к вступлению в колхоз. Правильно говорилось еще тогда, в 1934 году, А. Волковым, что не путем шаржирования современной деревни должен идти Прокофьев. А каким?.. Поэт сам искал ответа на этот вопрос. Не без влияния рапповской ортодоксии он считал, что лирика, равно как и фольклор, — это «боковые пути» его творчества. Но при всем том оказалось, что именно в слиянии двух струй — лирической поэзии и фольклора — Прокофьева ожидали в недалеком будущем безусловные удачи.

Вот почему, обобщая свой опыт, поэт сделал такое заключение: «...Я шел и иду на многих этапах этого пути с частушкой и песней, взятой у народа и ему же возвращаемой. А песен у нашего народа много, а красоты на нашей земле не счесть!»²

¹ Маяковский В. В. Полн. собр. соч. в 13-ти томах, т. 12. М., Гослитиздат, 1959, с. 110.

² Прокофьев А. А. Автобиография. — В кн.: Советские писатели. Автобиографии в 2-х томах, т. II. М., Гослитиздат, 1959, с. 268. Далее — по этому изданию.

Как уже говорилось, поэтика А. Прокофьева была сформирована под могучим воздействием народно-поэтического творчества, которое являлось «увеличительным стеклом», то есть мерой художественного преувеличения, мерой гиперболического вымысла и фантазии. Поэтому в своей лирике А. Прокофьев избегает открытого автобиографизма, очевидной «дневниковости», а если быть точным, то открытой субъективности, которая многообразно проявляется в творчестве других поэтов. В своих статьях и выступлениях А. Прокофьев не упоминает о категории самовыражения. Но он охотно признает проявление внутренних душевных качеств человека, например, в пейзажной лирике. «Пейзаж может создавать и обобщенную характеристику душевного состояния человека», — утверждает он в 1970 году. Причем он уравнивает «пейзаж» и «человека» и полагает, что ни того ни другого нельзя изъять из литературы, ибо «пейзаж говорит нам о неисчерпаемости красоты природы», пропущенной через человеческое сердце и многозначной по своему смыслу.

Важно также отметить, что А. Прокофьев охотно использовал и понятие «лирический герой», которое, как известно, самым тесным образом связано с категорией самовыражения. Он принимал участие в спорах о том, полностью или нет соответствует лирический герой облику автора, и справедливо полагал, что тут возможны разные случаи. Но, подчеркнул А. Прокофьев, «именно в лирическом герое с наибольшей полнотой проявляется мировоззрение художника».

Действительно, А. Прокофьев не мог не принять категорию лирического героя, ибо часто он не то чтобы говорит «с чужого голоса», но «вживается» в другой характер, в другую личность. Необходимо учесть, что стихотворения, воспевающие, условно говоря, «женским голосом» не только верность, любовь, лукавство, широту души, но и женскую долю, женскую судьбу, можно найти у М. Исаковского («Первое письмо», «Ой, вы зори вешние...», «В лесном поселке. Письмо девушки»), у Я. Купалы («Лен. Песня трактористки»), у В. Сосюры («Сияние»), у Ашота Граши («Я — цветок, росла я среди роз...»), у А. Яшина («Шла я нынче заимкой...», «Слова-то красивого...») и многих других поэтов.

В этом раскрытии женского образа, в котором в качестве «отправного момента используются фольклорные мотивы» (А. Твардовский), нельзя не почувствовать типологической общности всех названных поэтов. А ведь именно к стихотворениям подобного плана и примыкают стихи А. Прокофьева. Вот почему повторим еще раз: в поэзии лирический герой, лирический персонаж, лирическое «я» не обязательно совпадает с «я» житейским.

Теперь, чтобы была понятна та внутренняя полемичность, с которой А. Прокофьев и другие советские поэты отстаивали понятие «лирический герой», следует обратиться к материалам литературно-творческой дискуссии, которая в начале шестидесятых годов прошла по страницам периодической печати, а затем была перенесена в литературно-критические сборники и монографии. Сущность этой дискуссии заключается в том, что одни критики выступали против «сотворенного», «механически составленного», «обезличенного» лирического героя. Они даже провозглашали, что лирический герой — это «призрак в литературоведении»¹, отвергая человека, поэта, художника за его личностное «я»². С другой стороны, их оппоненты, и в частности Л. И. Тимофеев и Ал. Михайлов, настаивали на обобщенно-типизированном характере этого «я», не отрицая вместе с тем, что творческая индивидуальность должна выражаться в поэзии сильно, ярко, полно, что эта индивидуальность через частное должна выявлять общее, через конкретное — типическое, через данное — вероятное, возможное³.

Третья точка зрения принадлежала З. С. Паперному и сводилась к тому, что лирический герой — это просто синоним образа поэта: «образ, а не призрак», — так возражал З. Паперный своему оппоненту⁴.

¹ То м а ш е в с к и й Б. Призрак в литературоведении. — Литературная газета, 1963, 1 июня.

² Н а з а р е н к о В. Литературный пережиток. — Литературная газета, 1963, 16 июня.

³ Т и м о ф е е в Л. Биография поэта и лирическое «я». — Литературная газета, 1963, 3 октября. См. также в кн.: М и х а й л о в А. Ритмы времени. Этюды о русской советской поэзии наших дней. М., Художественная литература, 1973, с. 147—152.

⁴ П а п е р н ы й З. Образ, а не призрак. — Литературная газета, 1963, 11 июля.

К сожалению, дискуссия шла в отрыве от серьезных литературоведческих работ, в которых давно использовалась категория лирического героя. Правда, исключение представляют выступления Ал. Михайлова и Л. И. Тимофеева ¹.

Насколько сложен механизм соотношения частного и общего, личностного и типического в поэзии, насколько понятие «лирический герой» теснейшим образом связано с конкретной социально-исторической обстановкой (о чем, кстати, не говорилось в упомянутой дискуссии), показывает ряд высказываний крупнейшего поэта новой Германии И.-Р. Бехера. Характерно, что в двадцатых — тридцатых годах Бехер, переживший период увлечения лозунговым, агитационно-публицистическим стихом, намеренно противопоставлял лирику — публицистике, «искусство-волшебную флейту» — «искусству-оружию». Он даже отказывался от своего имени, а следовательно, и своей личности: «Я сбросил с себя свое имя, меня зовут: «товарищ». В дальнейшем, в послевоенные годы, Иоганнес Бехер произвел уточнение своих позиций.

«Выражая самого себя,— писал он,— лирический поэт выражает проблему своего века, причем это «себя», личность поэта должна вырасти в характер, представляющий век ².

Следовательно, скажем мы, возвращаясь к творчеству А. Прокофьева, лирический образ художника, его лирическое «я» — это то, до чего вырастает или, скажем по-другому, до чего *возвышается* поэт как личность и возвышает читателя своих стихов.

В многообразных эстетических модификациях такого лирического «я» А. Прокофьеву помогал народный опыт и «тонкий эстетический вкус народа». Этот эстетический вкус находил поэт в песнях, изображающих красоту, и в частности красоту девичью, красоту женскую.

¹ На большую заслугу Л. И. Тимофеева в утверждении и отстаивании понятия «лирический герой», поскольку без этого понятия творчество поэта-лирика распадается, рассыпается на отдельные строфы и стихи, обращает внимание П. А. Николаев. См.: Николаев П. А. Реализм как творческий метод. М., Изд-во МГУ, 1975, с. 90.

² Бехер И.-Р. В защиту поэзии. Пер. с нем. М., Иностранная литература, 1959, с. 334.

Здесь особенно ощутима преемственная связь Прокофьева как с фольклором, так и с русской классической литературой. Известно, что высокая идейность русского искусства была связана с его народностью. А народность, по определению Белинского, проявляется не в использовании одних лишь приемов, свойственных народным исполнителям, не в изображении сарафана, бороды, а в умении глубоко проникнуть в сущность явлений, в выражении сознания и эстетического чувствования родного народа. У Прокофьева как раз и передается, находит выражение это эстетическое чувство народа, этот идеал красоты, который включает в себя понятие высокой нравственности, чистоты, искренности.

Поэтому и образ невесты-девушки, называемой то Любушкой, то Настей, то Гориславой, — лирический образ. Прокофьев поэтизирует девичью стать, «точенную» красоту, гордую поступь, поэтизирует различные состояния девичьей души.

Поэт постоянно прибегает к образным народно-песенным параллелизмам: в природе он подмечает, что «клен загрузил по калине», что «зарю от зари горячо», всюду, куда бы ни упал его взгляд, он видит согласие и взаимность.

Поэт допускает, что любовь могут ожидать беды и несчастья, что на совместном жизненном пути будут встречаться трудности и напасти: «А когда мне горе руки свяжет и когда обиды не стерплю...» Писать же об этом он не пишет. Его лирика лишена той трагической окраски, которая отчетливо приметна у таких крупнейших поэтов XX века, как Блок, Брюсов, Маяковский, Есенин, Пастернак, Ахматова.

Итак, лирика Прокофьева позволяет сделать следующее обобщение: поэт верит в силу народно-песенного слова — в его эстетическую ценность, в его свободу эмоционального выражения. Он верит, что поэзия должна говорить не только о том, что свершилось, но и о том, что могло бы свершиться или могло бы быть. Это лирическое «бытие в возможности» несет в себе волну новых эстетических переживаний поэта. А в этих его переживаниях русский язык живет «свободной, богатой, многоцветной и многозвучной жизнью» (Н. Тихонов).

«Некоторые товарищи,— говорил Прокофьев в 1934 году,— считают зазорным работать по заказу. А я думаю, это неверно. У меня много стихов, написанных по заказу редакций или тех или иных организаций. Все три «Песни о Громобое», стихотворение «Октябрь», «Птички певчие» и ряд других,— все они написаны по заказу»¹.

Здесь А. Прокофьев трактует понятие заказа как конкретного заказа редакции или студии. Действительно, студия Ленфильм заказала ему создать песни для кинофильма — так были написаны «Песни о Громобое». Но существовало (да существует и поныне) более расширительное толкование этой формы творческой работы. Имеется в виду «социальный заказ» как специфическая форма вовлечения художника в общественно-творческую жизнь страны, как выполнение художником своих обязательств и своего долга перед обществом. В таком смысле этот термин неоднократно использовался В. Маяковским, в частности, когда им была высказана мысль: чтобы правильно понять социальный заказ, поэт должен быть в центре дел и событий. Партийная позиция Маяковского нашла здесь четкое выражение, равно как и в вопросах психологии творчества, ибо категория социального заказа включает в себя и этот аспект. Маяковский писал также об осознанной деятельности художника, о его целенаправленности, подчиненности интересам данной социальной среды. Именно из потребностей строящегося социалистического общества исходил Маяковский, когда стремился связать эстетический идеал с потребностями самой жизни. Потому-то на первое место он и ставил целевую установку как таковую творческую сверхзадачу, которую художник должен был решать только художественными средствами, «стихом и только стихом».

Вместе с тем Маяковский не отрицал роль субъективного момента в творческом процессе. Он прекрасно понимал, что желание выполнять социальный заказ не всегда соответствует внутреннему состоя-

¹ Прокофьев А. Свет поэзии, с. 24.

нию художника или характеру его дарования¹. В статье «Как делать стихи?» он раскрыл противоречие между осознанной необходимостью и реальным творческим самочувствием поэта. Причем Маяковский выделил огромную роль среды и обстановки, в которой творит поэт и которая его, Маяковского, вначале «заворачивала в себя», то есть не давала ему ни слов, ни ощущений, необходимых для выполнения социального заказа. Примечательно это «заворачивала в себя», иначе говоря, повышался элемент субъективности в творческом процессе и одновременно создавалась некая несовместимость между целевой установкой и внутренним состоянием поэта. Такую несовместимость нужно было преодолевать «самым напряженным трудом», который и включал умение «смирять себя», подчинять свое «я» высокой цели. Итак, статья «Как делать стихи?» показывает, что Маяковский не только не разъединял, как, например, А. Прокофьев, социальный заказ и лирическое самовыражение поэта, но и мыслил их в диалектически сложном единстве.

Иных взглядов на категорию социального заказа придерживались его сподвижники по Лефу О. Брик и Н. Чужак. В частности, О. Брик утверждал, что переход эстетики «в производственничество» неизбежен; поэтому неизбежно и возрастание инструментальной — утилитарной — роли поэзии в жизни общества. Он полностью отрицал субъективный эмоционально-действенный момент в творческом процессе, полагая, что мастер, хорошо овладевший «инструментом», может выполнить любой заказ, любую целевую установку.

К сожалению, такое упрощенное понимание целевой творческой установки было характерно для многих литераторов.

«Если начинающий поэт,— говорил в те годы, обращаясь к «ударникам в литературе», Виссарион

¹ «Трудно было заставить Крученых написать стихи о Руре»,— признавался Маяковский на совещании работников Лефа. А когда такие стихи были все-таки написаны, то оказалось, что Крученых «так и не смог выбиться из звукового повтора «Рур, ура», так что вместо протеста получилось какое-то «урчание» (см.: Перцов В. Маяковский. Жизнь и творчество после Великой Октябрьской социалистической революции. М., Изд-во АН СССР, 1956, с. 317).

Саянов,— пытается тему своей личной любви построить как тему, имеющую большое значение для современности, подобные попытки никакого успеха иметь не будут...»¹.

Напомним, что «блуждать» по «боковым тропам» деревенской лирики и фольклора было лично интересно Прокофьеву, но не являлось, по его мнению, выполнением его гражданского долга, его «социального заказа». Мысль о том, что самовыражение, самореализация творческой личности в *общем* деле, в *общем* труде,— это важнейший и необходимейший стимулятор творческого процесса,— эта мысль не стала еще всеобщей, и естественно, что альтернатива — или «социальный заказ» или «самовыражение поэта», — характерная для самосознания многих художников того времени, в частности для самосознания А. Прокофьева, ограничивала их возможности, сковывала духовные, эмоциональные, интеллектуальные силы. Но вот к началу сороковых годов отношение к лирической поэзии как таковой изменилось. В журнальной периодике шли оживленные споры о «поэзии мысли» и «поэзии чувства»². Все настойчивее стали раздаваться голоса, что необходимо мыслить не только публицистически, но и лирически, интимно.

Творческая индивидуальность как бы внезапно, резко и отчетливо, стала ощущать внутреннюю риторику и схематизм писателей Пролеткульта и «Кузницы», многих публикаций в рапповских журналах — это с одной стороны. С другой — уже не соответствующее климату времени, но все еще существующее недоверие к лирическому «я», «очевидную самобоязнь», о которой говорил А. Афиногенов³, а еще раньше И. Уткин, подразумевая под

¹ Саянов В. Начала стиха. Л., Красная газета, 1930, с. 64—65.

² См.: Новый мир, 1940, № 10, с. 223.

³ Насколько распространенными были такие настроения, показывает хотя бы следующий отрывок из дневниковой записи А. Афиногенова, который начинал в московском Пролеткульте и который в 1934 году писал: «Хочется очень простых слов о нашей жизни, так, чтобы они проникали в самое глубокое, тайное и интимное... такое, что никому не говоришь и даже себе порой боишься сознаться, потому что думаешь, что один так чувствуешь... а прочел в книге, и приятно стало — оказывается — не один...» (см.: Советские писатели. Автобиографии, т. III. М., 1966, с. 19).

этим и свой опыт и опыт других поэтов тридцатых годов ¹.

Творческая личность, эстетически осваивая мир общественного человека, мир развивающихся социалистических отношений, преодолевала эту неуверенность, эту лирическую «самобоязнь» и вступала в новый этап своего развития.

Поэты все увереннее «снимали», казалось бы, неодолимое противопоставление «личности» — «массе», противоречие между публицистической, гражданской поэзией и поэзией лирической.

Вот как сформулировал этот процесс преодоления прежних догм и предубеждений Степан Щипачев. Вспоминая выход к лирике и первые успехи в жанре лирического стиха, он пишет: «Я понял, что лирический поэт не может раскрыть духовный мир человека, не раскрывая себя. Я понял: чем больше поэт доверяется людям в своих самых сокровенных чувствах и мыслях, тем нужнее, ближе он становится читателю, если, конечно, сам он настоящий советский человек, если он живет общей жизнью с народом» ².

О нерасторжимой связи с жизнью народа неоднократно писал и А. Прокофьев. Его слова о том, что «писатель, если он живет одной жизнью с народом, не может не говорить о современниках, о современности» ³, в какой-то степени совпадают с формулировками С. Щипачева.

Следует также заметить, что проблема самовыражения или самовоплощения лирического «я» — одна из центральных теоретических проблем в искусстве — всегда горячо волновала и крупнейших прогрессивных художников Запада, как, например, Иоганнеса Р. Бехера.

В книге, полемически озаглавленной «В защиту поэзии», он писал: сущность творчества лирического поэта заключается в том, что он сам посредством своей поэзии (посредством самовыражения. — В. Д.) становится образом, и этот образ — такое же художественное творчество, как герой романа или драмы.

¹ См.: Литературная газета, 1931, 31 января.

² Щ и п а ч е в С. П. Путь к поэзии. — В кн.: Советские писатели. Автобиографии, т. II, с. 726.

³ П р о к о ф ь е в А. Свет поэзии, с. 303.

Принцип самовыражения, «сгущения», типизации лирического «я», лирического характера, сформулированный Бехером, был заострен как раз против тех узких и догматических представлений о лирике, о поэзии вообще, из которых вытекало, что единственная функция поэзии — это ее агитационный, пропагандистский, прикладной характер. Иоганнес Бехер (в свое время об этом уже говорилось) придерживался крайней точки зрения. Но в дальнейшем немецкий поэт сделал новое и чрезвычайно важное теоретическое уточнение своих позиций. «Выражая самого себя,— писал он,— лирический поэт выражает проблему своего века, причем это «себя», личность поэта должна *вырасти в характер, представляющий век*»¹.

Здесь можно уловить нечто особенно важное — здесь слышится полемика с философом-интуитивистом Б. Кроче, который считал, что самовыражение художника свободно и абсолютно независимо от времени, от действительности. Нет, лирическое «я» — это характер, выражающий свое время, свой век, это эстетически преобразованный, «представительный характер». Причем подобное ценностно-теоретическое обоснование основной проблемы лирической поэзии — проблемы самовыражения, — особую значимость имеет теперь, когда наши идейные противники пытаются отрицать не только связь самовыражения художника с действительностью, но прежде всего пытаются отрицать «свободу самовыражения» в нашей стране, то есть основные духовные, в том числе и художественно-эстетические ценности нашей культуры.

Если признать за аксиому, что искусство в целом и, в частности, лирическая поэзия приобщают нас к художественным богатствам, сконцентрированным в произведениях, расширяют границы человеческой свободы, формируют сущностные силы человека, повышают чувство его ответственности и общественного долга, то станет очевидным, насколько важна и теоретически перспективна данная точка зрения на лирического героя или лирическое «я» как на своеобразную эстетическую ценность.

¹ Бехер И.-Р. В защиту поэзии, с. 333 (подчеркнуто мною.— В. Д.).

Одним из первых в защиту лирической поэзии в тридцатых годах выступил А. Тарасенков. Существо его доводов сводилось к следующему: если основная задача, стоящая перед поэзией во времена военного коммунизма, заключалась в том, чтобы воспеть революцию в маршах и гимнах, в образах планетарных и космических, если в послереволюционный период поэзия должна была отражать переделку мира, то вторая пятилетка стала пятилеткой освоения мира. «Освоение,— писал критик,— это значит, что уже создан большой предметный мир, который надо обжить, сделать своим, интимным, вошедшим во все поры сознания миллионов людей». И как важнейшую сторону этого нового процесса А. Тарасенков выделил лирическое созерцание и лирическое самораскрытие. Он считал, что «нам предстоит задача создания большой философской поэзии, наполненной движением мысли, трепетом чувств, биением сердца нового социалистического человека, зрительным по своей наглядности ощущением предметов и людских отношений нового мира»¹.

В теоретических построениях А. Тарасенкова нельзя не заметить следы схематизма, следы жесткого конструирования всей послеоктябрьской поэзии, ибо и в годы революции, и в двадцатые годы в нашей поэзии существовали не только «марши и призывы», но и такие крупнейшие явления мировой лирики, как стихи и поэмы В. Маяковского, А. Блока, С. Есенина, М. Рыльского, Я. Купалы, А. Акопяна, такие выдающиеся произведения, как «Орда» и «Брага» Н. Тихонова, как стихи Б. Пастернака, а к моменту написания статьи — к тридцать пятому году — «Улица Красных Зорь» А. Прокофьева, «Столбцы» Н. Заболоцкого, стихи и поэмы Л. Мартынова. Но в одном А. Тарасенков был, несомненно, прав — в ожидании поэта, который этот предметный мир сделал бы своим, интимным, глубоко «личностным».

¹ Тарасенков А. Поэзия «первого разумного века». — Знамя, 1935, № 2, с. 205.

Как видим, критику в 1935 году гораздо важнее было оправдать необходимость и закономерность самого существования лирической поэзии, чем, предположим, теоретически подтвердить «самоосвобождение», или «самовоплощение», или «самовыражение» поэта. Дискуссия по этому поводу не вылилась на страницы печати, но в дружеских беседах эта проблема волновала писателей столь же сильно, как и позднее, в послевоенный период, — в пятидесятых — шестидесятых годах.

Лирическим героем становился человек нормы, человек «не на виду» (*С. Щипачев*), сливающийся с уличной толпой, колонной демонстрантов, красноармейским строем, со всем тем множеством, что мы именуем словом — народ. Но здесь-то и следует подчеркнуть диалектику развития творческой личности поэта. Именно в эти, в 30-е годы, личность не растворялась во множестве, не терялась в нем, — она имела свой голос, свою походку, свой внутренний мир, свое «я». Правда, для этого необходим был перелом в общественном самосознании и общественной психологии, который и произошел в годы первых пятилеток и который подметил А. Тарасенков: эстетически освоить, обжить, сделать своим, интимным большой предметный мир, найти героя, что являлся бы одновременно человеком множества и самим собой. Внутренняя эволюция А. Прокофьева и сдвиги в общественном самосознании в какой-то момент совпали, а совпав, породили ярчайшую искру его лиризма. Так произошло не только открытие самого себя, но и открытие своего лирического героя, способного воплотить, как уже говорилось, эстетический идеал.

Стремление овладеть предметным миром, сделать его своим, интимным, личностным в творчестве А. Прокофьева, как и в творчестве других поэтов, близких к нему по мироощущению, сказывалось еще и в том, что поэт был буквально одержим мыслью упорядочить картину мира, гармонизировать ее, сотворить на ее основе свою «микровселенную». Прокофьев всегда помнил, что этот внешний природный мир — объективен, извечен, в то время, как внутренний мир — вторичен, изменчив, подвержен перепадам душевных состояний и борениям страстей. Вот почему он постоянно искал внутренних соответствий

с этим внешним миром — и для того, чтобы выразить свои переживания и переживания персонажей своей лирики, и для того, чтобы образное слово было «устойчивым», цельным, определенным по смыслу. Его позиция была в известном смысле противоположна позиции тех художников, которые стремились для обновления слова и своего видения мира — разъять мир на части, расчленить его, взглянуть на него с некой «обратной» стороны, невысказанной в традиционной поэзии. «И ходят ноты вверх ногами, чтоб голос яви подстеречь» — так сказано в одном из стихотворений Л. Мартынова. Нет, «голос яви» для Прокофьева был голосом объективного, многокрасочного бытия. И если у Мартынова лирика структурно оформляется за счет странного, как бы «перевернутого» видения мира, то для Прокофьева, который больше всего опасался размыва основ реалистической поэзии, был приемлем только образ, который творит из хаоса нечто новое, являет некие новые черты, выраженные в реалистически-отчетливом слове.

Интересно отметить и другое. А. Прокофьев как поэт, творящий интуитивно, спонтанно, оказывается в прямом родстве с народными певцами и бардами. Это его родство обнаруживается еще и в том, что его социальное сознание в каком-то смысле наследует социальность, свойственную народным сказителям и рапсодам.

В дни Великой Отечественной войны метафорическое мышление А. Прокофьева, воплощающее мощь и красоту нового мира, не претерпело существенных изменений. В нем еще определеннее проявились эпические черты и больший, чем прежде, акцент на «красоте духа» защитника Ленинграда, воина Красной Армии.

Да, Прокофьев пел ненависть к вероломному и жестокому врагу, пел справедливое возмездие. И это было продиктовано суровой необходимостью военных лет, предельным напряжением духовных и моральных сил народа. Однако что могло увеличить запас сил, воодушевить советских людей на боевые подвиги и боевые дела: ненависть или любовь? — таким вопросом задавался А. Прокофьев. И ответил он на этот вопрос впервые в стихотворении «Товарищ, ты видел...» (1942):

Товарищ, ты видел над нею
Закаты в дыму и крови,
Чтоб ненависть была сильнее,
Давай говорить о любви...

Стихотворение «Товарищ, ты видел...» посвящено А. А. Фадееву, который дважды прилетал в блокированный Ленинград и вместе с Н. Тихоновым, А. Прокофьевым, В. Саяновым побывал на многих участках Ленинградского фронта. Совместные поездки на фронт еще больше сдружили писателей. Стихотворение «Товарищ, ты видел...» и является как бы продолжением тех разговоров о Родине, которые они вели между собой. Оно — своеобразный пролог к поэме «Россия», ибо отчетливо выражает развитие нравственно-эстетических взглядов поэта. Напомним, что в «Разговоре по душам», написанном в раскаленной атмосфере тридцатых годов, Прокофьев бросил крылатую строку: «...Ненависть ставь сначала, а после води любовь!» Теперь же, вновь сопоставляя эти два чувства и как бы обобщая личный опыт и огромный жизненный опыт своих товарищей, он твердо провозглашает: «Чтоб ненависть была сильнее, давай говорить о любви!» Именно эта строка стала для Прокофьева «символом веры» и в годы Отечественной войны, и в послевоенный период. Признавая эту сложнейшую эволюцию нравственно-эстетических взглядов автора «России» и книги стихов «Приглашение к путешествию», можно ли говорить о постоянном «подчеркнуто идеальном восприятии действительности», которое с такой наивной запальчивостью отстаивают некоторые молодые авторы? Столь же непростую эволюцию претерпели и фольклорные ориентации Прокофьева. В послевоенные годы уже не «частая» плясовая, не раешная «нелепица», а девичья запевка, коломыйка, волшебная сказка привлекают его основное внимание. Символику этих фольклорных жанров поэт прежде всего и использовал в своем творчестве.

К сожалению, эта подлинно народная, эстетическая, эмоционально-образная основа поэтического бытия Александра Прокофьева в научно-исследовательской литературе, посвященной поэту, оказалась недостаточно раскрытой.

В формировании каждой эстетической общности исключительно велика роль талантливого художни-

ка. И напротив, любая эстетическая (литературно-типологическая) общность способствует, в свою очередь, раскрытию более глубоких связей художника с социокультурной средой и эпохой, определению его генетического «рода». Недоучет этих обстоятельств приводит к тому, что возникают чрезмерно общие и чисто внешние характеристики и данной творческой индивидуальности, и данного типологического явления в современной литературной жизни. Например, в работе Л. Д. Дейнеги¹ лирический герой А. Прокофьева мало чем отличается от лирического героя Н. Заболоцкого: их обоих объединяет движение времени «в аспекте философской углубленности мысли».

Столь же несостоятельны и попытки объединить поэтов Василия Федорова, Ярослава Смелякова и Леонида Мартынова на некоей абстрактной «основе лиризма», которые можно найти в ряде других работ. Вернее, надо бы сказать иначе: на основе «лиризма» как раз и можно объединить абсолютно всех поэтов — членов Союза писателей и даже участников литературных кружков.

Думается, что пренебрежение эстетическим своеобразием того или иного поэта приводит к полному забвению и даже отрицанию иерархии художественных ценностей, к обеднению, схематизации всей поэзии социалистического реализма.

Это — с одной стороны. А с другой — бездумное, шаблонное, стереотипное пользование категорией «лирический герой» определяет тот прискорбный факт, что в глазах многих поэтов, талантливых представителей нашей литературы, это понятие получило резко отрицательную оценку, стало символом абстрактной, безжизненной схемы. И для такого отношения у поэтов есть все основания, если ориентироваться, предположим, на определение лирического героя, которое можно найти опять-таки в работе Л. Д. Дейнеги. «Лирический герой,— пишет исследователь,— пытливо анализируя прошлое, все пристальнее вглядывается в будущее. Его активная по-

¹ Дейнега Л. Д. Проблема лирического характера в современной советской поэзии. К вопросу о творческой индивидуальности поэтов А. Прокофьева, Н. Заболоцкого, М. Светлова, Е. Исаева. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М., 1970, с. 22—23.

зияция устремлена к благу народа, всего человечества»¹.

Здесь, помимо всего прочего, фигура лирического героя во многом родственна пресловутому «идеальному герою», ибо она в такой же самой степени расплывчата, обща и, добавим, безжизненна. Вот из-за таких суждений и вспыхивали время от времени в нашей периодике ожесточенные дискуссии по поводу лирического героя и его роли в развитии современной поэзии.

Известно, что лирические стихи труднее всего комментировать, как трудно комментировать человеческое переживание, которое, по словам Л. И. Тимофеева, и является основным признаком лирики как жанра². Трудность эта усугубляется тем, что в лирике поэт не только автор, но и, по точному наблюдению Б. Пастернака, — «предмет лирики, от первого лица обращающийся к миру»³. Вот это обращение к миру «от первого лица», от лица лирического «я», от лица лирического героя и определяет тот факт, что лирический стих как бы весь соткан из музыки живой человеческой речи, из образов внутренних состояний, оттенков переживаний и т. д.

Обращение «от первого лица» было свойственно и зрелому А. Прокофьеву. Оно было важно для поэта как наиболее полное выражение самой идеи служения поэтическим словом своему народу, для «личностного» выражения народных забот, чаяний и ожиданий.

Однако для Прокофьева была неприемлема некая вневременная, внешняя народность, похожая на то пышное «узорочье», которым украшают одеяния артистов танцевальных коллективов и самодеятельных хоров. Нет, народность в искусстве и литературе без четких партийных позиций, без ясных идейных

¹ Д ей н е г а Л. Д. Проблема лирического характера в современной советской поэзии, с. 22—23.

² Обоснование этого важнейшего теоретического положения, то есть положения о том, что главным признаком лирики служит картина внутренней жизни человека, его индивидуальное переживание (или: образ-переживание), которое и самостоятельно, и законченно и которое не требует сюжетной мотивировки, бытовой обстановки, см. в кн.: Т и м о ф е е в Л. И. Основы теории литературы. М., Просвещение, 1976, с. 356—358.

³ П а с т е р н а к Б. Охранная грамота. Воспоминания 1900—1930 гг. Изд-во писателей в Ленинграде, 1931, с. 111.

ориентиров автор поэмы «Россия» категорически не принимал. Ибо именно принцип партийности, по его глубокому убеждению, представляет собой высшую ступень в развитии многообразных связей литературы с жизнью народа, становится важнейшим, эстетически осознанным принципом всего творческого процесса.

В статье, посвященной В. В. Маяковскому, эту методологически важную мысль он выразил в следующих формулировках: «Партия неустанно призывает писателей к более тесному общению с жизнью, к отображению современности. Поэзия Маяковского глубоко *партийна*, а следовательно, и *народна*. Она поддерживает думы и дела партии во всем». И далее: «*Народность* Маяковского была всегда *партийна*, всегда обращена в будущее, всегда вооружена идеями и мыслями партии» ¹.

Такое диалектическое осознание принципа народности в советской поэзии помогло и самому Прокофьеву преодолевать ошибки молодости, свершаемые, может быть, в силу недостаточной творческой зрелости, творческой малоопытности. Конкретно проблеме «социального заказа» и лирического самовыражения, вольно или невольно противопоставляемых друг другу в повседневном творчестве, А. Прокофьев в дальнейшем стал решать единственно верным способом: в новом и органическом единстве этих двух категорий. Только так был найден Прокофьевым свой творческий почерк, свое творческое лицо, а ведь «ценность поэта,— по его же собственному свидетельству,— всегда определяется его собственным лицом, его словом — единственным и неповторимым» ².

¹ Прокофьев А. Свет поэзии, с. 155.

² Там же, с. 345.

Глава вторая

ДЛЯ СОЦИАЛЬНОЙ КРАСОТЫ

1

Эстетическая природа нового художественного метода — метода социалистического реализма — очевиднее всего проявляется в современной проблематике произведений, в общей идейной направленности исканий художника. Заметим, что такая направленность, равно как и творческие идеалы, как и цели вообще, порождены объективным миром, что окружающая среда способствует формированию именно такого типа художественного мышления.

Вот почему самое пристальное внимание уделяется конкретной, социально-исторической среде, в которой происходит зарождение и кристаллизация эстетических вкусов и воззрений творческой индивидуальности. Однако мы далеки от мысли, чтобы фетишизировать эту среду или показывать некую inferнальную зависимость личности от среды, характера от обстоятельств. Принципиальной и методологически важной является связь явлений и фактов, характеризующих общую социокультурную ситуацию, с явлениями и фактами творческой биографии поэта, связь, которая определяется внутренним взаимодействием указанных компонентов. Именно момент диалектического взаимовлияния творческой личности и социокультурной среды особо хотелось бы подчеркнуть. Ибо творчески-преобразующая роль личности в художественном процессе не должна опускаться из виду или отступать на задний план. Эта роль необычайно важна, о каком бы образно-стилистическом направлении ни шла речь. Вместе с тем следует учесть, что в различных ситуациях творческая личность может проявляться и выступать в различной степени «открытости» или «закрытости». Эти понятия ныне широко входят в литературоведческий обиход. Но в данном случае они относятся к конкретно-реалистическому течению, которое Ромен Роллан отметил в советской литературе. Это течение, опирающееся на традиции классического реализма XIX века, как раз и заключается

в объективном подходе художника к реальности, в его стремлении как бы скрыть свое «я» и раскрыть предмет изображения, «воспроизвести», воссоздать этот предмет без очевидной, субъективистски-заостренной точки зрения на него¹. На эту традицию, в которой взаимоотношения между объектом изображения и самим художником выступают в качестве объективной перспективы, ориентируются многие советские поэты. Назовем хотя бы некоторых из этой плеяды: Я. Смеляков, А. Кулешов, Н. Зарьян, Д. Кедрин, О. Берггольц, В. Полторацкий, М. Миршакар, А. Венцлова, Айбек, Я. Руггоев, П. Хузангай. Правда, это — не единственное в современной литературе, хотя и наиболее мощное и влиятельное течение. Оно существует не в «чистом» виде, а соприкасается, взаимодействует с другими течениями или потоками, имеет сложные «градации реализма» (А. В. Луначарский) и в то же время сохраняет свою доминанту, которая характеризуется, в частности, объективным «воспроизведением» самой реальности.

Л. И. Тимофеев именно этот принцип воссоздания, воспроизведения явления или объекта выделил как подлинно реалистический принцип изображения действительности. Второй принцип — принцип «пересоздания» — связан со стремлением художника «более резко соотнести действительность с собственным эстетическим идеалом, либо отрицая, либо утверждая те или иные его стороны»². Этот принцип Л. И. Тимофеев соотносил с романтическим принципом изображения действительности. Но, как показал опыт развития и самой литературы и литературно-художественной критики, именно этот второй принцип может иметь более расширительное толкование. И если теперь обратиться к поэзии сложно ассоциативных структур, то окажется, что именно здесь творческая личность — главный, можно бы сказать, духовный эпицентр всего универсума. Здесь

¹ См.: Тимофеев Л. И. О понятии художественного метода. — В кн.: Творческий метод. М., 1960, с. 47.

² О связи объективного подхода к предмету изображения с «воспроизводящим» и субъективного подхода — с «пересоздающим» принципом изображения действительности в едином творческом методе см. подробнее: Гусев В. В предчувствии нового. О некоторых чертах литературы шестидесятых годов. М., Советский писатель, 1974, с. 95—96, 107—112.

художник опирается на традиции новейшей поэзии XX века, о которой еще пойдет речь и для которой вообще характерна обнаженная, подчеркнутая условность; лирическое «я» несет в себе элемент активной субъективности, и весь мир, все мироздание как бы повернуто к этому лирическому «я». Вот почему художественное пространство здесь организуется по принципам «обратной» или «наоборотной» перспективы. Наиболее ярким примером такой перспективы и такого перевернутого — «перевернутого» с точки зрения объективного изображения времени — пространства может послужить следующая строфа Б. Пастернака, в которой повествуется о восходе солнца:

Пока оно из мглы не выйдет,
Блеснув за прудом на лугу,
Меня деревья плохо видят
На отдаленном берегу.

Вместо «прямой» перспективы (ср.: «я плохо вижу деревья») здесь мы видим «обратную» перспективу, видим субъективное, являющееся средоточием всего универсума лирическое «я» (ср.: «меня деревья плохо видят»).

Если же взять в качестве примера творчество Я. Смелякова, который многократно подтверждал верность именно реалистическим традициям в поэзии, верность наследию поэтов-классиков, то можно сразу же почувствовать объективный подход художника к окружающему миру, его «воссоздающую» манеру изображения этого мира...

Но вот я увидел воочью
живую ее красоту,
когда у прожектора ночью
стоял на плавучем мосту.
Валили, теснясь, самосвалы
бетонные глыбы туда,
где трудно уже клочкотала
и прядала набок вода.

Я. Смеляков стремится передать прежде всего сущность изображаемого явления: перед нами объективно, как бы «воочью» предстает ночная таежная река, колонна самосвалов, плавучий мост... В данном случае именно пейзаж является средоточием лирических устремлений поэта; напротив,

у Б. Пастернака на его личный «душевный ландшафт» и направлены все источники света.

Безусловно, что реалистическое искусство в целом, исследуя духовный и социальный опыт человека, его мысли и чувства, его деяния, не только не «замыкается» на этом человеке, но и основанием своим имеет единство внутреннего мира человека с общественным бытием. Творческая мысль художника-реалиста обращена на изображение реальных характеров, на правдивое и реальное воспроизведение среды, на исторически-конкретное понимание взаимоотношений личности с обществом; короче говоря, эта мысль обращена на исследование «живой тотальности» окружающего мира, частью которой и является человек. Художник-реалист всегда поверяет жизнь, ее объективными свидетельствами социальные, общественные нравственно-психологические коллизии, воссоздаваемые в его книгах, и действия и поступки своих героев. А поскольку мы признаем за реалистическим искусством способность анализировать конкретные характеры и типы, в чем В. И. Ленин видел «гвоздь» реалистического искусства, то мы признаем и тот факт, что душой этого искусства является активное познание художником действительности. То есть такое познание, когда за единичным явлением встает картина развития и противоборства разнообразных социально-общественных тенденций в восприятии и осмыслении автора. Все эти важнейшие принципы реалистического искусства являются важнейшими и для поэзии собственно реалистического или конкретно-реалистического течения. Вместе с тем нельзя не заметить, что поэзия как род современного искусства, и особенно поэзия лирическая, образует весьма сложные структуры этих социально-общественных связей поэта — нередко единственного «действителя» и персонажа — с объективным миром, с природой, обществом. Так, например, стихия развития социально-общественных сил в лирике чаще всего обозначается контрапунктом, передается иерархией выразительных средств, раскрывающих внутренний мир человека, но объективно направленных и на раскрытие связей человека с действительностью. Вот почему лирический герой или лирический характер в поэзии — это основное образно-организующее на-

чало. Правда, основой реалистической прозы также является лирический, но чаще — литературный характер, который в прозе предстает как психологически-многогранная, действенная субстанция. Такая разработанность недоступна лирике, воздействие которой на читателя «мгновенно», а лирический характер которой синтезирован, как бы сконцентрирован «в образе-переживании» (Л. И. Тимофеев) и сам является одним из объектов лирического самовыражения. И вот здесь-то необходимо отметить особо, что в поэзии, опирающейся на реалистический метод изображения мира и человека, условность — эта метакатегория искусства, — как бы «скрыта», как бы отсутствует совсем, но она есть, она существует и играет важнейшую роль.

Поскольку в этой и в последующей главе речь пойдет о собственно-реалистическом течении, то есть очевидная необходимость и все основания для того, чтобы выявить в первую очередь разнообразные формы условности именно в поэзии. Если категории условности не учитывать, то будет трудно объяснить сложнейшую систему организации художественного времени — пространства, найти прямую и обратную перспективу, символику образов и метафор. И наоборот, самый характер условности в поэзии, наследующей заветы классического реализма, при анализе, учитывающем эту категорию, окажется более активным, многообразным, всепроникающим. Вообще, в «чистом» виде форм, тождественных, подобных формам самой жизни, в лирике не существует. Стоит вспомнить типологические схождения в стихах, которые непосредственно обращены к фольклору, которые «черпают» из фольклора принципы поэтического построения сюжета и образа и т. д. «Отступления» в сторону гиперболы, ассоциативности, контрапункта являются здесь скорее правилом, чем исключением: в этом была возможность убедиться на примере многих стихотворений А. Прокофьева.

Однако не мешает ли такая условность правде жизни, не деформирует ли она саму реальность?

На этот вопрос — о соотношении условности и правды жизни, условности и правдивости в искусстве — убежденно и очень точно отвечает Тодор Павлов. «...Всякое искусство, — пишет он, — является искусством не потому, что оно условно по своей

природе, а потому, что содержа в себе определенную, различную в различных обстоятельствах условность, оно дает нам обязательно, необходимо, безусловно саму художественную правду о жизни, о действительности, об эпохе, об исторических тенденциях общества, классов, наций, человечества. А в нашу эпоху социалистическое реалистическое искусство является искусством не потому, что оно условно «по своей природе», а потому что является художественно правдивым, художественно-эмоциональным и художественно действенным отражением революционной борьбы пролетариата в капиталистических странах и социалистического и коммунистического строительства в социалистических странах»¹.

Итак, различная в различных обстоятельствах условность, имеющая свою градацию, способствует раскрытию художественной правды о жизни и об эпохе, «о времени и о себе». Условность является одним из системообразующих факторов, она органически присуща методу социалистического реализма как единому методу многонациональной советской литературы.

При этом необходимо учитывать необыкновенное разнообразие имеющихся в братских социалистических литературах эстетических традиций, тенденций, форм выражения поэтического мышления, а следовательно, и условных форм, складывавшихся под влиянием конкретного историко-культурного бытия данного народа. И при всем том нельзя забывать и решающего влияния самой реальности, самой социалистической действительности на развитие тех или иных художественно-творческих личностей.

Вот что по этому поводу писал известный таджикский писатель Миршакар: «Некоторые критики, анализируя мое творчество, утверждают, что я стал поэтом-реалистом потому, что мало читал наших классиков и много — русских поэтов. Это далеко не так. Да, я много читал русских поэтов, классиков мировой литературы, а еще больше — своих классиков, — без этого я вообще не смог бы стать поэтом.

¹ П а в л о в Т. Избранные труды по эстетике. Пер. с болгарского. М., Искусство, 1978, с. 439.

А реализм в моем творчестве родился на полях Гиссарской долины, где мы, комсомольцы, помогали дехканам в преобразовании жизни на колхозных началах, в горах Куляба и Больджуана, в бывшем кишлаке Дюшамбе... где я ежедневно, после лекций в совпартшколе, работал на строительстве и по благоустройству города, на плодородных землях Вахшской долины, возвращаемых к жизни после сооружения грандиозной ирригационной системы»¹. К социалистическому реализму Миршакар, как и многие другие писатели страны Советов, пришел потому, что «все мы,— продолжал он,— стремились как можно действеннее вмешиваться в жизнь»².

О сложном процессе «выковывания» мировоззренческих и художественно-творческих принципов, способствующих воссозданию жизненных реалий и лирического «я», говорит в автобиографии и основоположник узбекской литературы Айбек. Он комментирует свою поэму «О кузнеце Джуре», кстати сказать, первую поэму о рабочем классе в Узбекистане, следующими стихами: «Меня влекла луна, а теперь в моей крови — уголь, железо, сталь. Я все время рядом, вокруг, в самом себе ощущаю дыхание великой эпохи...» Однако, добавляет Айбек, лирика не сдавала своих позиций: «Я расстался с луной, но она каждую ночь роняет мне на стол свои рукава, склоняет голову к моей груди. Впрочем, это уже ее последний каприз»³.

Стоит к этим высказываниям присовокупить опыт русских советских поэтов, вступивших в литературу в тридцатые годы, в период коллективизации и индустриализации всей страны, чтобы ощутить новую типологическую общность в поэзии социалистического реализма — новую по сравнению с той, которая рассматривалась в предыдущей главе. Ибо воссоздающее, реалистическое начало в творчестве художников, о которых уже шла речь, как бы «закрепляется» здесь фактами и явлениями самой реальной действительности. И напротив, литература, по словам А. Твардовского, подтверждает и закрепляет действительность, достоверность великих свер-

¹ В кн.: Советские писатели. Автобиографии, т. II, с. 93.

² Там же, с. 96.

³ Там же, т. I, с. 39—40.

шений своего времени, и в этом именно смысле возрастает ее незаменимая роль. Таким образом, обоудный процесс влияния жизни на литературу и литературы на жизнь здесь еще раз проявляется достаточно убедительно и конкретно. О правдивости поэзии, ее верности жизни как важнейшем художественно-эстетическом принципе художника-реалиста, говорил многократно и Я. Смеляков. Вот одно из таких высказываний: «Сама жизнь наполнена большой и малой поэзией, и назначение поэта заключается в том, чтобы увидеть эту поэзию в жизни и талантливо и достоверно занести ее на свои страницы».

Таким поэтом, таким художником и был Я. Смеляков, творчество которого в дальнейшем будет рассматриваться под определенным углом зрения, а именно: формирования его общественно-эстетических критериев и, в частности, формирования критерия «социальной красоты» как определяющего критерия всей творческой деятельности этого выдающегося советского поэта.

Правда, момент детерминистической обусловленности эстетического и социального начал можно обнаружить и в поэзии Б. Пастернака, о котором еще пойдет речь в дальнейшем. Ибо и здесь мир человека, общества, природы схвачен творческим воображением поэта, который осознанно или нет, но кристаллизует свои личностные взгляды и отношения к действительности одновременно и как взгляды, отношения, идеалы близкой ему, социально-родственной среды. Но творчество Я. Смелякова, на основании общих идейных предпосылок, важно еще и потому, что в этом творчестве открыто и полно выражены социально-причинные связи между творческой личностью поэта и его окружением, между лирическим героем и обстоятельствами, его породившими. Для Смелякова самой главной художественной ценностью представлялся мир человеческих (социальных) взаимоотношений, хотя поэт в отдельных случаях и обращался к теме природы. И лирический герой Я. Смелякова неизменно находится в эпицентре социально-действующих сил, причем он не только испытывает воздействие этих сил, но как бы воплощает их в себе; он влияет на ход событий как один из многих, один из всех. Даже лирическое раскрытие личности у него подчинено

задачам изображения коллектива, общества, «державных забот» государства, то есть социально значимых структур и тех процессов, которые в этих структурах происходят.

Это касается и эстетического идеала Я. Смелякова: поэт синтезирует в нем гражданскую страстность, убежденность и прямую общественно-социальную направленность своих интересов.

Академик П. Зарев в каждом из распространенных определений эстетического идеала подчеркивает прежде всего широкий спектр и многообразную функциональную направленность идеала. С другой стороны, он утверждает, что необходимо «вычлени» эстетический идеал, ибо его специфика может быть открыта и исследована только через открытие и исследование постоянного ядра, вокруг которого вращаются творческие изыскания художника. Казалось бы, противоречие налицо, но одно без другого здесь существовать не может. «Ядром» или «монадой» эстетического идеала являются особенности мировосприятия художника и формы его поэтического мышления. Если определить внутриядерную структуру, то обнаружится, что в ядре «запрограммированы» те эстетические особенности художественного мышления поэта, которые опять-таки включены в широкую систему его мировоззренческих представлений. Например, прекрасное, возвышенное, героическое в творчестве А. Прокофьева, как уже говорилось, неизменно — по иерархической шкале ценностей — восходит к проявлению силы, могущества, гармонии, изобилия. Революция в его поэзии выступает как несокрушимый поток, как праздник всего трудового народа; природа России как пора цветения и буйства многокрасочных «вселенских» сил; любовь как великое жизнелюбие; поэзия как могущество народно-песенного слова.

«Ядром» прекрасного в творчестве Я. Смелякова является человек общественно-полезного труда. Этот человек — всегда в центре пересечения социальных сил. И вместе с тем он — человек со своим внутренним миром, со своей подчас трагической судьбой. Это — лирический и одновременно драматический герой. Обнаженная социальность, реалистическая достоверность его жизни под пером Я. Смелякова обретает свойства эстетические, про-

является как высшая мера ценностей. Социальность Я. Смелякова — всегда личностна, а поэтому особенно активна, действенна, масштабна. Но, опираясь на типологически ценностный анализ всего творчества поэта, все это еще предстоит выявить, предстоит определить диалектику взаимодействия типичного характера и типичных обстоятельств (как известно, именно в этой форме Энгельсом раскрыта сущность реалистического направления в искусстве). Вот почему для начала следует обратиться к творческим истокам поэзии Я. Смелякова, к первым главам его творческой биографии, к конкретному исследованию окружающей его социальной среды.

2

Социально-общественная обстановка, сложившаяся в самом начале 30-х годов, характеризовалась, с одной стороны, боеготовностью «номер один», а с другой — гигантскими масштабами социалистического строительства, повсеместного преобразования земли, создания руками человека «второй природы». Это и определяло некоторые специфические черты печати тех лет.

Если в период нэпа у многих поэтов, и в частности пролеткультовцев, с бытом ассоциировалось прежде всего наступление оголтелого мещанства и мелкой буржуазии, то в начале тридцатых годов быт уже не вызывал такой ненависти и неприязни. Молодые поэты, дети городских предместий и окраин, могли иронически изобразить обитателей этих предместий, могли пошутить над этой провинциальной тишиной, но ненависти у них не было. Они научились разделять понятия мещанства и уюта рабочих слободок. Тем больший прилив гордости и воодушевления вызывал у них строительный пафос первой ударной пятилетки, тем острее они примечали, как вырастает новый быт, «идущий на смену старому быту». Ольга Берггольц, которая в те годы посещала ленинградское объединение при журнале «Смена», вспоминает, что подлинным праздником для нее, для всех литкружковцев явились книги «Улица Красных Зорь» Прокофьева, «Фартовые годы» Саянова и, что особенно важно отметить, первые

стихи Ярослава Смелякова... Но главное, говорит она, тогда «возводился Днепрострой, строился Сталинградский тракторный, подымался Магнитострой, на новый путь поворачивала старая русская деревня, и люди весело и дерзко распевали:

Страна встает со славою
На встречу дня»¹.

Симон Чиковани, отмечая 30-е годы как особо значительные годы в жизни своего поколения, пишет, что «многие мои духовные склонности и потребности — тяга к просторам, к путешествиям, жадный интерес к жизни различных уголков моей родины и к жизни других народов — получают в эти годы новый, глубокий и конкретный смысл, точную целенаправленность. В плане творческом это был *верный путь к реализму*»².

Чтобы не казаться напыщенными, ходульными, ложноромантическими, они охотно прибегали к самоиронии, они как бы снижали насмешкой свою пылкость, взволнованность, свой лиризм. Их лирический герой имел вид независимый, бывалый, вид беспечного малого, который вольно ходит «по пустым селениям журналов» и многолюдным городским бульварам. Они не принимали громогласной словесности поэтов «Кузницы», суховатой лозунговости поэтов «Октября», а ведь именно стихами этих поэтов определялся средний уровень поэтической продукции тех лет. Поэты новой генерации жадно прислушивались к разговорным интонациям, использовали городской окраинный фольклор, все эти «Кирпичики» и «Мурки», песенки Вертинского и Лещенко, ходовые словечки, всевозможные жаргонизмы. Они пародировали фразы газетно-протокольного обихода, или, как остроумно заметил А. Твардовский, «образцы языковых причуд». Они также постоянно перебивали лирическую речь репликами от себя, словами за скобками, и тем самым настойчиво расшатывали интонационное однообразие, выпренили стихотворные штампы, казалось бы, признан-

¹ Берггольц О. Избр. произведения в 2-х томах, т. 2. М., Гослитиздат, 1967, с. 605.

² В кн.: Советские писатели. Автобиографии, т. II, с. 633 (подчеркнуто мною.— В. Д.).

ных авторитетов и метров в поэзии. Лирика много выигрывала от вторжения этой иронической, бытовой, «уличной» стихии.

Вот пример из раннего Смелякова:

Ты глядишь в окно. И еле
принимая этот мир.
Техник тащится с портфелем,
спит усталый бригадир.
Мальчик бежит за кошкой,
и, не принимая мер,
над разваренной картошкой
дремлет милиционер.

Если сравнить первые стихи Я. Смелякова, Б. Ручьева, С. Васильева, О. Берггольц, А. Шевцова с лирикой, предположим, Б. Корнилова, который был старше их по жизненному и литературному опыту, то можно заметить, что и у Корнилова имеется обилие всех этих элементов «заземления» стиха. Вот как писал Корнилов в известном стихотворении «Ты шла ко мне пушистая, как вата...»:

Но продолжаю.
Это было летом
(прекрасное оно со всех сторон),
я, будучи шпаной и пистолетом,
воображал, что в жизни умудрен.
И модные высвистывал я вальсы
с двенадцати, примерно, до шести:
«Где вы теперь?
Кто вам целует пальцы?»
И разные:
«Прости меня, прости...».

Подобные сложные явления, сопутствующие становлению нового лирического героя, а в более широком плане — и новой реалистической тенденции в советской поэзии, А. М. Горький подытожил следующим образом: «У нас развивается любопытный процесс: героика действительности вызывает к жизни лирику...»¹ В другом месте Горький заметил, что люди наших дней стыдятся лирики, хотя расставаться с ней, к счастью, не хотят и не могут.

Почему же люди стыдились лирики?.. Почему «личное» имело скорей уничижительный, чем поэ-

¹ Горький А. М. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 17, с. 212.

тивный оттенок? На эти вопросы мы уже отвечали, опираясь на творчество А. Прокофьева, М. Исаковского, Я. Купалы, П. Тычины, В. Сосюры. А теперь есть смысл взглянуть на эту проблему с точки зрения поэтов, не принимавших участия в гражданской войне и включившихся в общественную и литературную жизнь в начале 30-х годов. У них вырабатывались свои эстетические категории и проявлялось свое осмысление таких кардинальных проблем бытия, как время и пространство. Они уже не перекидывались «планетами, как комьями» (А. Безыменский). Новое поколение поэтов остро почувствовало значительность реальной личности, значительность «я» — ведь этим «я» был молодой рабочий, активист, общественник. Поэты вместо «Вселенной», вместо «Всего Земного Шара» уплотнили пространство до своего уезда, завода, города, они сократили время до современности — и достигли большей глубины в постижении этого «я». А вместо «Железного Гиганта» они, как было сказано, обратились к своему современнику, к своему личному душевному миру. Таким образом, для мироощущения молодых поэтов была характерна определенная диалектичность, которую они ощутили, почувствовали во взаимоотношениях социально-детерминированной жизни и поэзии, жизни и искусства. Они понимали, что, конечно же, художник черпает свои идеи, образы, сюжеты из реальной жизни, из действительности, которая требует от него полной самоотдачи. Однако, став явлением искусства, поэзия стремится стать «второй жизнью», второй реальностью, сомкнуться с нею, вызвать к себе полное доверие, признание своей истинности и тем самым вообразить то, что сказал поэт. Об этой особенности искусства поэтического слова, которое как бы дополняет саму реальность, позднее убедительно писал А. Т. Твардовский.

Все это так. Однако «лирическое» по-прежнему для молодых поэтов было чем-то частным, таким, что без оговорок, без комментариев употреблять было как-то неловко, непривычно. Отсюда их насмешливо-ироническое отношение к своим чувствам, которые в какой-то момент были вызваны не «движениями эпохи», а просто встречей с любимой или просто прогулкой по городу. Внутренняя независимость, ироничность, щедрый юмор молодых по-

этов — один из способов борьбы с трескучей фразой, с громким славословием, один из способов борьбы за самовыражение поэта, за раскрепощение его от правил «хорошего» поэтического тона. «Я пока еще сентиментален, оптимистам липовым назло», — писал в то время Б. Корнилов. Его более молодые друзья-поэты работали не только в одной лирической тональности, но и построчно повторяли друг друга, использовали одни и те же приемы, повороты лирических тем от низкого к высокому, от иронии — к пафосу и декларации.

Сильной стороной Я. Смелякова, как и его старшего друга Б. Корнилова, было органическое слияние лирики и высокой гражданственности. Да, конечно, Смеляков понимал и видел радости «тихой, простой, одинаковой жизни», которая протекала в домиках с осыпавшейся штукатуркой, с тюлевыми занавесками, с вязами под окном. Он мог четко отметить, как «по вечерам скрипит калитка, сидит над керосинкой мать», он мог зримо воспроизвести кроткий московский закат:

Вечерело. Пахло огурцами.
Светлый пар до неба подымался,
как дымок от новой папирасы,
как твои забытые глаза ¹.

Однако его Москва полна контрастов и во внешнем облике и в ощущениях. Его Москва не только есенинская «дремотная Азия, опочившая на куполах», или провинциальная, полуподвальная Москва А. Шевцова, но и Москва бессонных типографских корпусов, ударных новостроек, волейбольных площадок, многолюдных бульваров. Быстро и памятно он выхватывает из этой уличной сутолоки пожарных, сверкающих «римской спецодеждой», гроздь цветных шаров на бульваре, гремящие трубы похоронной процессии, какого-то розового старичка, семенящего по скверу. Общая панорама города дается в ускоренном ритме. Возникает ощущение, что

¹ Влияние Б. Корнилова на молодого Я. Смелякова в данном случае бесспорно. Достаточно сравнить: «Пахнет липой, сиренью и мятой, небывалый слепит колорит» («В нижнем Новгороде с откоса...», 1932). См.: Корнилов Б. Стихотворения и поэмы, 1957, с. 90.

смотришь старую кинохронику, где убыстренная съемка делает немного неестественными движения пешеходов. Этим ускоренным ритмам городской жизни подчиняются и чувства поэта, и его наблюдения.

Так включившийся в движение,
некрасивый и рябой,
ты проходишь с наслаждением
в мир,
во всех его явлениях
понимаемый тобой.

Городской мир Ярослав Смеляков действительно понимал во всех явлениях. И не только понимал, но и был его певцом, его поэтом. К чему бы ни прикасалось молодое перо Смелякова,— все становилось праздничным, оживленным, достоверным, ибо ему была органически чужда поэзия условных аллегорий, зыбких — в своей семантической значимости — метафор. Нет, он был реалистом «по строчечной сути» своей...

Давайте смеяться.
Да здравствует небо!
Да здравствует фунт
Заварного хлеба!

Но как контрастны его виды Москвы, его жанровые сценки, так контрастны и его настроения. Здесь преднамеренно выделена именно эта сторона раннего творчества Смелякова, его беспечный оптимизм, естественная и простодушная жизнерадостность, чтобы тут же отметить и другую сторону его мироощущения — строгую требовательность к себе как к художнику.

Стихотворение «Я не знаю, много или мало...» — своеобразный суд совести поэта.

Я стою.
Опущены постромки,
незаметно заматает след.
Принесут ехидные потомки
белые полотнища анкет.
Что я им отвечу, сочинивший
несколько посредственных стихов?
Что я им отвечу, износивший
ящики дубовых сапогов?

За эти стихи Смеляков был объявлен в свое время «есенинствующим» поэтом. Однако стихотворение столь полно выражает именно его, смеляковскую, жажду обновления, что и теперь, много лет спустя, пользуется неизменным успехом среди читателей. В этих стихах есть грусть и пафос, воодушевление и ирония. Молодой поэт ощущает на себе требовательный взгляд не только современников, но и далеких потомков. Сопоставление сделанного («несколько посредственных стихов») и задуманного ведет его к сопоставлению двух явлений: небогатого мира своей поэзии и жизни огромной страны, где господствуют работа и любовь, где «почти железные черкесы изучают землю по складам». Поэту мало знать эту жизнь понаслышке, приблизительно, условно. Он хочет постигнуть ее своим опытом, увидеть своими глазами, проверить своими руками. И, подобно лирическому герою С. Чиковани, им овладевает неодолимая тяга к простору, к дальним странствиям, к встрече с людьми труда.

Я хочу усталыми руками
трогать свой незавершенный мир
полновесно (каменщики — камень),
улыбаясь — как литейщик пламя,
или как рассаду — бригадир.

Первые рецензенты, как уже говорилось, подошли к этому стихотворению формально, они нашли в нем влияние Есенина — и только! Между тем в стихах «Я не знаю, много или мало...» девятнадцатилетний поэт попытался выразить свои положительные чувства. Смеляков мечтает стать активным участником всех событий, которые потрясают страну, он мечтает сделать героями стихов прежде всего сверстников, «рыжих от счастья хлеборобов» и «железных черкесов». Только тогда он сможет достойно ответить на «белые полотнища анкет» потомков, встать в ряд ведущих поэтов современности.

Разными путями шли и идут к этой предметности видения мира современные лирики. Так, например, молодому Смелякову была хорошо известна книга «Столбцы» Н. Заболоцкого. Экспериментаторский пафос этой книги, разнообразные приемы аллегорий, снижение «высоких» тем до бурлеска — все это было

родственно Смелякову, равно как и другим поэтам-«огоньковцам». Зрелый Н. Заболоцкий так определял значение своей книги: «Столбцы», — говорил он, — научили меня присматриваться к внешнему миру, пробудили во мне интерес к вещам, развили во мне способность пластически изображать явления. В них удалось мне найти некоторый секрет пластических изображений»¹.

В этих словах Н. Заболоцкого нашла определенное отражение концепция «жизнестроения», когда трудовая, практически-производственная сторона поэзии считалась главной: стихотворение скорее выглядело «вещью», «предметом», «подражанием» предметному миру, а не специфическим творением человеческого сознания и чувства.

Но молодой Смеляков, естественно, не входил в эти тонкости, хотя — и не без влияния Н. Заболоцкого — также овладевал «секретом пластических изображений».

Там сидят, не ведая хворобы,
распивая *круглые* чай,
рыжие от счастья хлебобобы,
сверстники тяжелые мои...

Сколько неожиданной конкретности, например, в метафоре «круглые чай». Чай, налитый в блюдечко, действительно «круглый чай». Но, употребив множественное число, поэт незримо устанавливает еще одну ассоциативную связь — связь с идиоматическим выражением «гонять чай», то есть наслаждаться чаепитием, предаваться ему безраздельно.

Ритмические строки раннего Смелякова порывисты, чеканны, нетерпеливы, как нетерпеливо его желание полной грудью вдохнуть свежий воздух, увидеть «веселую страну». Ведь на ее просторах «листья падают — и снова неожиданно растут», проходят весенние грозы и летят «голубые ядра грома». В этой метафорической свежести, конкретности, в точном языке поэта, наконец, в его смелых неожиданных эпитетах — ключ к будущему сборников «Кремлевские ели» и «День России».

¹ Литературный Ленинград, 1936, 1 апреля, с. 2.

Анализируя лирику Ярослава Смелякова, давая то или иное толкование стихов, автор, конечно, помнит, что этот анализ далеко не исчерпывает идейное и эстетическое содержание произведений. Художественный образ богаче аналитической мысли, многограннее ее. Это — аксиома. Почти аксиомой стало и другое умозаключение, относящееся не столько к науке вообще, сколько к философскому аспекту современного естествознания. Квантовая механика, например, немыслима без набора инвариантов наших чувственных впечатлений физической реальности¹. В том жанре, в котором «символ ищет символ», инвариантные свойства объекта — поэтического произведения — особенно значительны и важны, хотя бы потому, что *воображение*, этот великий дар, по словам Карла Маркса, немало способствовавший развитию человечества, всегда оставляет в поэзии что-то уникально высказанное, почти непереводимое на понятийный язык. Ярослав Смеляков однажды точно заметил, что «прелесть поэзии, кроме всего прочего, иной раз находится и в недосказанности, в том, что поэт оставляет некоторый простор для домысла, для собственного предположения читателя»². Правда, оговорился поэт, существуют замечательные стихотворения, в которых все архитектурно построено, закончено, определено. Однако рядом с ними есть поэтические вещи, требующие развитого воображения и активного прочтения.

Если обратиться к поэзии Я. Смелякова, то такой простор для допущения оставляют как его ранние стихотворения, вроде «Прощанья» или «Любки», так и более поздние, вроде «Пряхи», «Памятника», «Ночного шторма» или «Кресла». Однако искать открытую субъективность в большинстве стихотворений Смелякова — безнадежное дело.

Но и видеть в поэте Смелякове только «рупор идей», видеть механизм, запрограммированный со-

¹ См.: Борн М. Моя жизнь и взгляды. Пер. с английского. М., Прогресс, 1973, с. 151.

² Смеляков Я. Собр. соч. в 3-х томах, т. 3. М., Молодая гвардия, 1978, с. 122.

циально-общественными темами, значит допускать непозволительное упрощение, не понимать сущности его творчества.

Однажды поэт с полным основанием сказал о себе, что в его стихотворениях, как ему кажется, нет границы между социальным и личным, между внутригосударственными и международными сюжетами. Социальное и личное взаимно дополняют друг друга, выходят одно из другого. Я. Смелякову уже не казалось, что его лирика — это «боковые тропы» советской поэзии. Напротив, он начал с того, что уравнивал в правах «работу» и «любовь», «цветы» и «милицию», «войну с раскосым кулаком» и «весну». Личное, даже интимное должно быть социально значимым, — вот из чего исходил Смеляков.

В смеляковской лирике всегда проступала эта социальная направленность, гражданственность раздумий и чаяний. В его лирике в той или иной степени был всегда осязаем образ поэта, образ лирического героя. По его стихам мы можем проследить за формированием этого образа, выяснить его иные, чем прежде, духовные запросы, определить его нравственно-эстетическую эволюцию, можно, наконец, говорить о его новом мировосприятии в целом. Так, например, в сороковом году Смеляковым было написано стихотворение «Ощущение счастья». Уже не праздничная «карусель бытия», от которой сладко кружилась голова и перехватывало дыхание, а стихия возмужавшей мысли и зрелого чувства господствовала в этом произведении, ибо, как говорил поэт, «я вырвался наконец из угла...». Постоянным внутренним лейтмотивом в лирике Смелякова теперь проходил и образ сверкающего, как горный снег, огромного мира.

Новое мироощущение Я. Смелякова определило еще одно новое качество, новое свойство его поэзии — гиперболизм метафор. Этот гиперболизм не отрицал, а полнее выявлял реалистическую основу его творчества. Здесь сказалось определенным образом влияние поэтики В. В. Маяковского. В сороковом году Я. Смеляков написал статью «Маяковский и современная поэзия», в которой, в частности, говорил: «...Может быть, своеобразие Маяковского заключается в гиперболизме, и следует

поучиться строить гиперболу, работать с гипер-
болой?»¹

М. И. Алигер подтверждает, что весной сорокового года Смеляков зачитывался Маяковским, которого он «с какой-то новой остротой почувствовал, по-новому прочел и услышал, по-новому обрел для себя, для своей работы»². Действительно, в «Памятнике» поэт использовал по-маяковски смелую гиперболу — и точнее выразил себя:

Я так ору, объятый вдохновеньем,
что эхо возвращается с высот,
и время неохотно, с удивленьем,
тысячелетний тормозит полет.

Эта строфа показывает, что чувство конкретного времени и конкретного пространства, которым Смеляков обладал в первых юношеских стихотворениях, стало развиваться в чувство бесконечно малых или, наоборот, бесконечно больших величин. А ведь лишь истинные поэты способны включить в свое мироощущение эту беспредельность звездных миров, осознать их как натурфилософскую категорию. Смелякову оказались свойственны неожиданные взлеты фантазии, позволявшие ему как бы «прозревать» неведомые прежде миры.

Итак, здесь будет уместно снова привести слова Иоганнеса Бехера о том, что поэт как реальная личность, становясь поэтическим образом (мы бы сказали — лирическим героем), эстетически осваивает мир. Принцип самовыражения этой личности важен не только потому, что является средством реализации эстетических отношений поэта к действительности, но и потому, что включает в себя момент эстетической трансформации реального «я» в образ лирического героя.

Подобная эстетическая трансформация очевидна в лирике Смелякова в пору создания стихотворений «Хорошая девочка Лида», «Лирическое отступление», «Давным-давно», «Если я заболею...», то есть стихотворений конца тридцатых годов, в которых наметилась явная тенденция к обобщению личных

¹ Смеляков Я. Собр. соч. в 3-х томах, т. 2, с. 102.

² Алигер М. Маяковский продолжается. — Новый мир, 1973, № 8, с. 244.

переживаний. «Я» поэта переставало быть непосредственным, частным высказыванием, как в стихах первого периода,— это был уже образ поэта, или его лирический характер, конечно, неотделимый от личностного «я», но более сконцентрированный в мировоззренческой, нравственной и эстетической сущности. Временами — особенно в период создания «Кремлевских елей», — эта тенденция к обобщению лирического «я» в поэзии Смелякова усиливалась, временами — ослабевала. Но эстетическое освоение шло непрерывно, и размышления о красоте сопутствовали поэту постоянно.

В зрелом возрасте Ярослав Смеляков отчетливо сознавал детерминированный характер своих эстетических воззрений, их органическое единство с общественными взглядами и идеалами,— он гордился этим единством и был столь же твердо, как и Бехер, убежден, что поэт нового мира — это поэт социально прекрасного. Вот почему, обращаясь к другу-стихотворцу, Смеляков писал:

Мы отвергаем за работой —
Не только я, не только ты —
Красивости или красоты
Для социальной красоты.

Надо вновь отметить, что Смеляков — поэт-реалист, но он никогда не был поэтом-копиистом жизни в формах самой жизни. Теперь же все чаще и чаще он приходит к выводу, что хотя жизнь, природа, общественное бытие — это единственный источник прекрасного, но этот источник надо очистить от дешевых красивостей и банальных красот. Гармоническое единение прекрасного и истинного, а также прекрасного и доброго, обоснованное еще древними в качестве учения о «калокагатии», в наши дни соотносится с гуманистической позицией художника. Вот эта гуманистичность, эта гражданственность, эта идейность и становятся для Смелякова олицетворением его личной совести.

Но своеобразие эстетического отношения поэта к миру заключается как раз в том, что в целостной системе мировоззренческих установок Смелякова именно *открытая социальность* играет первейшую роль. Во имя «социальной красоты» Смеляков на-

стойчиво освобождался от плоскостного бытового правдоподобия, от цепкой власти повседневности, которые отнюдь не означают верность реализму. Нет, только «социальную красоту» Смеляков ценил превыше всего.

В стихотворении «Давным-давно» он признавался, что интуитивно носил в сердце некий образ — может быть, возлюбленной, может быть, поэзии, может быть, искусства,— многовариантность образа очевидна:

Пускай меня читатель не осудит:
я радуюсь сегодня за двоих
тому, что жизнь всегда была и будет
намного выше вымыслов моих.

Жизнь выше вымыслов — не противоречит ли это активной роли условности в художественном процессе?.. Никоим образом! Речь идет о другом, о жизненных критериях, о жизни как мере красоты. Вершины и бездны этой жизни поэт может выразить, если он решительно «укрупнит» свои переживания, суммирует их, перевоплотит в художественно-сильные образы, способные передать красоту бытия... Автору работы не раз доводилось слышать от Смелякова пушкинскую строку: «Служенье муз не терпит суеты, прекрасное должно быть величаво». Вероятно, эта гениальная формула красоты не давала ему покоя. Не случайно в стихотворении «Первая получка», написанном десятки лет спустя после «Хорошей девочки Лиды», он со сдержанным достоинством скажет о своих стихах:

Я их писал не то чтоб кровью,
но все же времени черты
изображал без суесловья
и без дешевой суеты.

«Величавое» стало средоточием сильнейших творческих устремлений поэта. Даже точнее надо было бы сказать словами самого Я. Смелякова — «буднично-величавое» (стихотворение «Старики»), ибо в его творчестве всегда были сильны тенденции к некой поляризации высоких эстетических понятий. «Боюсь красот!» — восклицал поэт, оправдывая тем самым свое недоверие ко всякой чрезмерности, безвкусице, ко всяческим излишествам. Можно, конеч-

но, согласиться с В. А. Зайцевым, который, анализируя стилевые течения в русской советской поэзии 60-х годов, подчеркнул в творчестве Я. Смелякова «движение от романтизма к реализму»¹. Но дело не только в романтических красках и красотах, которых, кстати сказать, не так много в ранних книгах поэта. Дело в том, что вряд ли можно столь решительно противопоставлять творчество Смелякова 30-х годов его творчеству 60-х, хотя бы и во имя «торжества конкретно-реалистического стиля». Смеляков с первых шагов в поэзии хотел изображать жизнь «голо, без обмана», то есть реалистически правдиво, достоверно и вместе с тем «крупно и подробно». Насколько это ему удавалось — уже другое дело. Но общая тенденция была именно такова. Пафосно-лирический строй поэзии Смелякова способствовал тому, что средства разговорно-бытовой лексики у него «уживались» с оборотами, свойственными высокому книжному стилю, классической литературной традиции. Не случайно у Смелякова столько реминисценций из Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Блока... Выразительным примером таланта Смелякова, его умения писать «крупно» и «подробно» может послужить известное стихотворение «Если я заболею...».

Стихотворение это характерно не только «исповедальной» силой чувств, оно характерно также и ярко выраженным образом лирического героя. Потребовалось это Я. Смелякову для того, чтобы передать предгрозовую тревожную атмосферу конца тридцатых годов, которую ощущали многие. В частности, мотив «предгрозя» можно найти в стихотворениях Расула Рзы «Моя любимая» (1938), А. Недогонова «Предчувствие», «Перед грозой» (1938), Е. Долматовского «Не разлюблю тебя я никогда...» (1938), Н. Рыленкова «Лирические миниатюры» (1938), Н. Тихонова «Ночь» («Спит городок спокойно, как сурок...», 1940), В. Луговского «Синие лампочки» (1941), О. Берггольц «Я так боюсь за всех, кого люблю...» (май, 1941).

В этом ряду стихотворение Я. Смелякова «Если я заболею...» не потерялось. Напротив, уже в после-

¹ Зайцев В. А. К вопросу об индивидуальных стилях и стилевых течениях в русской советской поэзии 60-х годов. — В кн.: Проблемы социалистического реализма. М., Изд-во МГУ, 1975, с. 193.

военные годы оно стало песней, правда претерпев значительные переработки.

Если я заболею,
к врачам обращаться не стану.
Обращаюсь к друзьям
(не считите, что это в бреду):
постелите мне степь,
занавесьте мне окна туманом,
в изголовье поставьте
ночную звезду.

...Я ходил напролом,
я не слыл недотрогой.
Если ранят меня в справедливых боях,
забинтуйте мне голову
горной дорогой
и укройте меня
одеялом в осенних цветах.

Жизнь человека, лирического героя стихов, настолько значительна, его воля к победе настолько непреклонна, что под стать этой жизни и этой воле должна быть и его смерть. Однако не о смерти думает он. Он думает о вечном торжестве. Никогда не увлекавшийся красотами природы ради самих этих красот, он не может обойтись без крупнорельефной карты Земли:

От морей и от гор
так и веет веками,
как посмотришь — почувствуешь:
вечно живем...

Поэт делает паузу, мысленно воскрешает главы бурной биографии своего героя, «рядового поколения» и заключает стихи торжествующей строфой:

Не облатками белыми
путь мой усеян, а облаками.
Не больничным от вас ухожу коридором,
а Млечным Путем.

Таким образом, мотив «предгрозя» был общественно-детерминированным мотивом: он отражался в лирических стихах тех советских поэтов, которые были на переднем крае литературы, чувствовали тревожный отсвет пожаров второй мировой войны, надвигавшейся на нашу землю.

В 1948 году в Москве вышел сборник Я. Смелякова «Кремлевские ели», который объединил его лучшие стихи, написанные к тому времени, и который сразу же стал литературным событием и в жизни столицы и в жизни страны¹. Дело в том, что этот сборник выразил отчетливо и правдиво то, что ныне мы называем стилем именно «той эпохи», что, как говорится, витало тогда в воздухе. Его лирика — лирика величественных образов и обобщений — выразила не просто значительность, не просто монументальность, но и помпезность, и трагизм того времени.

В своих стихах Я. Смеляков подымался на новый уровень, обретал новые формы, ибо поэт все свои творческие устремления сосредоточивал не просто на буквальном, правдоподобном отражении действительности, нет, он стремился изобразить эту трудную, эту суровую послевоенную действительность так, чтобы сильно и, главное, сознательно воздействовать на своих многочисленных читателей, на общество в целом. Он не избегал «голой правды», но его творческая мысль была далека от правдоподобия. Поэт слишком высоко ценил людей труда, среди которых он жил и работал, чтобы снижаться с высот поэзии до убогого бытописания. Вот почему он искал, как и Маяковский, сильнейший, гиперболизированный, «насквозь социальный образ».

Однако лирический пафос Смелякова имел более сложные предпосылки, чем дань всеобщему увлечению гиперболизмом и монументализмом. Народ-герой, народ-победитель, народ-труженик — вот триединство, которое выражало суть общественного самосознания в те годы. И заслуга Смелякова перед отечественной поэзией заключается в том, что он сумел избавиться от привкуса официальности и декларативности в темах, которые, казалось бы, неизбежно толкали его к этой официальности, к этой декларативности. Его поэзия развилась из главных, а не случайных тенденций его творчества, из его художественно-философских и эстетических взгля-

¹ Смеляков Я. Кремлевские ели. Стихи. М., Советский писатель, 1948, с. 112.

дов. Характерно, что создав «Наш герб», «Кремлевские ели», «Накануне парада», «Хлебное зерно», «Аленушку», «Рябину» и многие другие стихи, он потерпел решительную неудачу в поэме «Лампа шахтера», ибо форма современного, «прокофьевского» сказа была несвойственна поэту.

Позднее, в конце пятидесятых, Смеляков понял, что использование таких несвойственных ему средств заведет в топи ремесленничества. И вот в его лирике стала господствовать иная стихия — стихия повествовательности, очерковости, жанровости. Такие стихи, как «Комсомольский вагон», «Даешь!», «В дороге», «Землянка», «Призывник», «Перекрытие», — все эти стихотворения являются, по сути дела, отрывками из путевого блокнота. В те годы Смеляков пишет в необычайно близком ключе с Твардовским. Однако есть и существенные различия. Если лирический герой поэмы «За далью — даль» выезжал из Москвы в «дурную метель», если он ринулся в дорогу, в дальние края, чтобы обрести душевное равновесие, то лирический герой Смелякова уезжает из Москвы с первым комсомольским эшелоном в радостной надежде, что любая деталь, любая мелочь напомнят ему юность, напомнят энтузиазм комсомольцев тридцатых годов.

Мне с ними привольно и просто,
мне радостно — что тут скрывать! —
в теперешних этих подростках
тогдашних друзей узнавать.

Мысль о том, что «главные наши приметы у двух поколений одни», — эта мысль цементирует «Разговор о главном».

«Я» поэта Смелякова содержало субстанцию «мы», а его поэтический образ, его лирический герой был воплощением того духа коллективизма, к которому страстно и настойчиво стремились поэты Пролеткульта. Вполне очевидно, что именно в творчестве Смелякова этот неуклюжий, несвободный от ошибок «коллективизм» молодой пролетарской поэзии» на новом «витке» нашего общественного развития проявился свободно и сильно.

Итак, Смеляков поднялся на новую, высшую ступень творческого развития, когда в победном сорок пятом году написал стихотворение «Земля».

Зачин стихотворения полемичен. Поэт собирает тривиальные приметы «романтической» биографии героя — тут и штормы, и бураны, и плавание по морям. Нет, не это довелось испытать и полюбить ему, а «черную землю сырую».

Я себя признаю виноватым,
но прощенья не требую в том,
что ее подымал я лопатой
и валил на колени кайлом.

Интересно заметить, что стихи Смелякова — это типологически существенное проявление того лирического характера, о котором здесь говорилось. Он постоянно в борьбе, этот лирический герой, его большие руки «стали темнее» от непомерно тяжких трудов, но зато «посветлела земля», которая и позволяет человеку воскресать, словно фениксу из пепла.

Итак, стихотворения Я. В. Смелякова из книги «Кремлевские ели» эстетически возвышают рабочего человека, его классовое самосознание, его трудовую гордость. Возвышают и, стало быть, воспитывают читателя в духе и этой гордости и этого уважения к труду. Под резцом поэта изваяние такого лирического героя обретает плоть: ведь это он сам — поэт Смеляков, но это и другие, многие, это — рабочий класс.

Я строил окопы и доты,
железо и камень тесал,
и сам я от этой работы
железным и каменным стал...
Я стал не большим, а огромным —
попробуй тягаться со мной!
Как Башни Терпения, домны
стоят за моею спиной.

Процитированное здесь стихотворение чрезвычайно важно для дальнейшего осмысления категории лирического героя: дело в том, что написанное от личного «я», от имени творческой личности, одновременно оно выражает и обобщенный образ рабочего человека, положительного — в полном и глубоком смысле слова — героя нашей современности.

Д. Д. Благой в полемике с Л. И. Тимофеевым выразил опасение, как бы понятие лирического героя

не оторвало «литературу от жизни как раз в том пункте, где она — через авторское, лирическое «я» — с ней наиболее непосредственно, наиболее наглядно и ощутимо связана»¹. Л. И. Тимофеев не принял этих опасений. Он подчеркнул, что по самой специфике жанра — лирика есть отражение авторского «я» и одновременно «типизация существенных свойств человеческого характера»².

Стихотворение «Земля» подтверждает эту мысль автора «Основ теории литературы», ибо лирический герой здесь безусловно является выразителем эстетических воззрений поэта Я. Смелякова, то есть обобщенных, типически осмысленных качеств и свойств рядового «великой армии труда» и одновременно личностных свойств и особенностей поэта. Вот эта внутренняя, глубоко скрытая от поверхностного взгляда личностность, может быть, даже — автобиографичность стихотворения и является той непосредственной связью литературы с жизнью, разрыва которой опасался Д. Д. Благой.

Все это весьма важно для выяснения реалистической структуры той типологической общности в современной советской поэзии, о которой сейчас идет речь. В контексте времени становится понятным и акцент на слове «отражение», всегда возникавший в том случае, когда Л. И. Тимофеев утверждал само понятие «лирический герой». Ибо, по его глубокому убеждению, вся литература в целом есть «отражение действительности через духовный мир человека и вместе с тем осознание этого духовного мира в его отношении к действительности»³.

Однако признавая прочный методологический фундамент приведенных выше определений литературы, лирической поэзии и лирического героя, в частности, следует все-таки заметить, что автор этого труда недостаточное внимание обратил на особую природу человеческих переживаний (или чувств), которые в творческом процессе становятся поняты-

¹ Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1826—1830). М., Советский писатель, 1967, с. 100.

² Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. М., Просвещение, 1976, с. 274.

³ Там же, с. 275.

ми, «схваченными» образом, метафорой, стихотворной строкой. На наш взгляд, между «живым человеческим переживанием, которое отражает определенные человеческие стороны жизни»¹, и природой переживаний лирических, то есть переживаний не только обобщенных, но и эстетически возвышенных, имеются различия — как между поэтом — реальной личностью и лирическим героем, о котором столь убедительно говорит Л. И. Тимофеев в своей полемике с Д. Д. Благим.

Хотелось бы вновь подчеркнуть момент перевоплощения реального «я» в лирическое «я» и обретение этим лирическим «я» особых эстетических качеств, которые так зримо проявились в стихотворении «Земля» Я. Смелякова.

Да, в этих стихах чрезвычайно важна не только отражательная функция лирической поэзии, но и способность поэта концентрировать лирические переживания, перевоплощать их в систему художественных тропов: синекдох, гипербол и т. д. Иначе говоря, способность творить свой собственный поэтический мир. И здесь эстетическая активность поэта-лирика не менее идеологична, чем, предположим, прозаика или драматурга: все дело в формах и средствах выражения этой активности.

В связи с таким постоянным акцентом на отражательной функции лирической поэзии — поэзия отражает человеческое переживание и духовный мир человека, а через них отражает саму реальность, — хотелось бы привести и другое суждение. Принадлежит оно В. Ф. Асмусу, который писал: «В искусстве человек не только *восприимчик*, но и творческий *производитель*» (подчеркнуто мною. — В. Д.)². Эта четкая формула является своеобразным развитием высказываний Шиллера о том, что творческий гений человека, наслаждающегося видимостью, радуется уже не тому, что он воспринимает, а тому, что он производит³. Такая производящая, а иначе — *воссоздающая* и *перевоссоздающая* функция искусства вообще, а лирической поэзии в особенности, должна

¹ Тимофеев Л. И. Основы теории литературы, с. 277.

² Асмус В. Ф. Шиллер как философ и эстетик. Послесловие. — В кн.: Шиллер Ф. Собр. соч. в 7-ми томах, т. 6, с. 692.

³ Там же.

мыслиться в органическом единстве с функцией отражательной, воспринимающей. Ни в чем-нибудь другом, а именно в разрыве этих двух функций и кроется та реальная опасность описательности, которая существует в поэзии и которая нередко прикрывается формулой жизнеподобия, формулой отражения жизни в формах самой жизни.

5

Социалистический реализм в поэзии, отмечал однажды А. А. Фадеев, вполне допускает форму «романтическую» и даже «символическую» — лишь бы за этим стояла правда жизни.

Вот как об этом пишет В. М. Озеров в монографии, посвященной жизни и творчеству автора «Разгрома» и «Молодой гвардии»: «В многообразии форм Фадеев искал путь к типизации, которая подняла бы художественный образ до эпохального типа, символического обобщения судеб человечества... Он не зря настаивал на огромных возможностях, которые предоставляют художнику художественная символика и реалистическая условность»¹.

Точно так же и Я. Смелякову без художественной символики невозможно было бы выразить правду «большого времени», важнейшей особенностью которого и был как раз монументализм, часто шаблонно, стандартно, а нередко и действительно талантливо запечатлевшийся в произведениях искусства той первой послевоенной эпохи.

Мир в этом новом ракурсе поэт выразил в стихотворении «Если я заболею...». И уже тогда, в конце тридцатых годов, он почувствовал, что метафорический символизм стихотворения, — вот она, диалектика творчества! — передает его психологическое состояние точнее, жизненное, правдивее, нежели «простые» реалии городского быта. Истина психологическая как сущность, как сгущение, как образ-символ оказалась для него важнее бытового правдоподобия, важнее стихов в «формах самой жизни». И этого не мог не понимать Я. Смеляков. Подтверждением

¹ Озеров В. Избр. работы в 2-х томах, т. 2. М., Гослитиздат, 1980, с. 560.

таких мыслей может послужить первый (черновой) вариант «Кремлевских елей»:

Это кто-то придумал счастливо,
что сюда, *словно символ*, принес
не плакучее празднество ивы
и не легкую сказку берез.

В дальнейшем Смеляков слово «символ» снял, полагая, что своеобразная символика стихотворения ясна и без пояснений.

Однако в данный момент без наших пояснений некоторых слов и словосочетаний обойтись никак невозможно. «Символическая форма», «символическое обобщение», «образ-символ», «метафора-символ» — не противоречат ли все эти понятия подлинно реалистической сущности и пафосу поэзии Смелякова, а также типологически близких ему поэтов? Не способствуют ли они некоей «символической» отвлеченности фактуры стиха, утрате им конкретно-чувственной «плоти»?

Чтобы ответить на эти вопросы, необходимо, пожалуй, вспомнить, что греческое «символо» означает «сталкивая вместе», «сбрасывая вместе». И, надо полагать, в связи с внутренней диалектичностью, заложенной в семантике самого слова «символ», о которой Лейбниц сказал, что это «живое зеркало вселенной», оно получило столь широкое распространение во всей духовной деятельности человека. Кстати сказать, символ может быть и символом еще чего-то. Так вот, в поэзии он символизирует напряженность, насыщенность, метафорическую многозначность и многогранность самого поэтического бытия. Именно в этом значении он и употребляется при анализе поэтических структур Ярослава Смелякова.

Итак, Смеляков прибегает к «символической форме», стремясь выразить реальность в новой глубине, а свои лирические переживания — в диалектической сложности. Ибо сам процесс символизации, по словам Гегеля, состоит в том, что в чувственное явление творческая фантазия вкладывает смысл, отличный от его непосредственного смысла, но находящийся с ним в отношении аналогии¹. Сказывается это не

¹ Гегель Г. Работы разных лет в 2-х томах, т. 2. М., Мысль, 1973, с. 190.

только на произведении в целом, но и на отдельных его компонентах. Например (повторим еще раз):

Я стал не большим, а огромным —
попробуй тягаться со мной!
Как Башни Терпения, домны
стоят за моею спиной.

Обратившись к этой строфе Смелякова, безусловно, можно заметить, что домны — трудоемкие инженерно-технические сооружения — в процессе символизации становятся похожими на «Башни Терпения», иначе говоря, приобретают новую эстетическую и нравственную ценность, не утрачивая вместе с тем и реального подобия с самим объектом, находясь с ним в отношении аналогии.

Приведенный пример показывает, что художественный символ связан с вещами, предметами, жизненными явлениями, которые он не только концентрирует, но и обобщает. В обобщении, сильнее — в возвышении, с одной стороны, самой жизни, самой реальности, а с другой, понятия или идеи, заключенной в образе, — как раз и сказывается важнейшая эстетическая функция символа. Здесь также имеется «та самая бесконечная перспектива структуры», которую А. Ф. Лосев в учении о символе считает «основным и центральным ядром»¹.

Ярослав Смеляков, обладая развитым эстетическим вкусом, не мог не почувствовать этих «скрытых» возможностей символического возвышения, возвеличения лирического характера, лирического героя, а через него — личности современника и самой советской действительности. Причем лирический герой как бы отодвигается от нас на известное расстояние, — только с этого расстояния мы и можем обозревать его монументальность, величие его деяний.

О большой роли образов-символов в литературе писал и М. М. Бахтин и добавлял, что «переход образа в символ придает ему особую смысловую глубину и смысловую перспективу. Содержание подлинного символа через опосредованные смысловые сцепления соотнесено с идеей мировой целокупности,

¹ Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., Искусство, 1976, с. 300.

с полнотой космического и человеческого универсума»¹.

Вот как это выглядит в том же стихотворении «Земля» Я. Смелякова:

Я стал не большим, а великим,
раздумье лежит на челе,
как утром небесные блики
на выпуклой голой земле.

В этом, между прочим, различие между «космостихами» и «космопоэмами» поэтов-пролеткультовцев и космическим метафоризмом Смелякова, который добивался психологической правдивости и новизны там, где поэты были охвачены всего лишь неким абстрактным «вселенским восторгом».

Таким образом, «символическое» возвышение реальности стало для Смелякова открытием первостепенной важности, ибо оно дало возможность сильнее и острее почувствовать красоту социально-детерминированного мира.

Все испытания, все переживания военных и послевоенных лет внесли в лирику Смелякова, по его собственному признанию, большую напряженность или, говоря языком эстетиков, обострили в нем момент возвышения отдельного до уровня универсального.

Само по себе чувственное явление или впечатление, какой бы возвышенный отзвук ни рождало оно в душе поэта, может быть слишком случайным, скоропреходящим, спонтанным, чтобы запечатлеть силу и полярность авторских чувств. Момент возвышения лирического (отдельного) «я» до уровня эпического (универсального) «мы» и делает образ эстетически и художественно выразительнее, чем просто «личное» наблюдение.

Как известно, эстетики-идеалисты считали возвышенное проявлением абсолютной идеи и в этом смысле «моментом» прекрасного. Н. Г. Чернышевский дал свое определение возвышенного: «...наше воззрение на сущность возвышенного признает его фактическую реальность...»².

¹ Бахтин М. М. К методологии литературоведения. — В кн.: Контекст, 1974. Литературно-теоретические исследования. М., Наука, 1975, с. 209.

² Чернышевский Н. Г. Эстетика. М.-Л., Искусство, 1939, с. 20.

Г. В. Плеханов не во всем был согласен с этим определением Чернышевского, однако он с сочувствием подчеркивал материалистическую суть взглядов великого революционера-демократа на возвышенное и прекрасное, считая, что Чернышевский исходил из необходимости перестроить заново понятие возвышенного, перестроить уже на подлинно материалистических позициях¹.

Заметим, что в данном случае — в случае с образом-символом «Как Башни Терпения, домны...» — определение возвышенного, данное еще Н. Г. Чернышевским, вполне убедительно и правомочно.

Итак, возвращаясь к характеристике художественно-эстетических воззрений Я. Смелякова, следует со всей определенностью сказать, что его поэтика связана прежде всего с подлинно демократическим идеалом прекрасного, с категорией социальной красоты, а следовательно, и с социальными образами-символами. Поэт испытывал глубокую внутреннюю потребность в создании таких образно-метафорических структур, которые были бы «насквозь социальными» и которые вызывали бы эстетические эмоции, воспитывали бы любовь к человеку труда, творцу всего подлинно прекрасного. Напомним, что Александр Прокофьев переосмысливал и трансформировал символику народного эпоса и народной лирики во имя повышения эстетической значимости того, что символизируется, во имя «красоты духа» своих современников и красоты новой социалистической России. Делал он это, как уже говорилось, талантливо, размашисто, масштабно. Не случайным совпадением теперь выглядит и тот факт, что Смеляков обратился к прокофьевской символике в «Лампе шахтера». Он искал принцип символизации везде, но не в заимствованиях, а в органическом развитии своих собственных художественных данных, в традициях русской поэзии XIX и XX веков.

Чтобы понять своеобразие приемов именно Смелякова как творческой личности, особенности имен-

¹ В кн.: Плеханов Г. В. Литература и эстетика. Теория искусства и теория эстетической мысли в 2-х томах, т. 1. М., Гослитиздат, 1958, с. 450—451. О полемике Плеханова с Чернышевским по поводу понятий возвышенного и прекрасного см. также в кн.: Николаев П. А. Эстетика и литературные теории Г. В. Плеханова. М., 1968, с. 76—88.

но его письма, его стиля, следует вспомнить одно замечание Макса Борна, который в главе «Символ и реальность» отметил, что символы — это легко воспроизводимые визуальные (зрительные) или звуковые сигналы, точная форма которых не столь важна. Достаточно хотя бы грубого воспроизведения¹. Вероятно, это замечание можно перенести и в область поэтики, — во всяком случае, несомненно, что помимо двойственной структуры художественных символов — «физической» (домны) и «духовной» (Башни Терпения), находящихся в органическом единстве, помимо принципа «анalogии», «повторения», «предания», возвышения от частного до уровня универсального, не менее важен и принцип обобщенно-приближенного сходства образа с реальным объектом.

Если взять стихотворение Смелякова «Наш герб» (1948), то персонажи этого высокого действия — в стихотворении речь идет о том, как создавался герб нашего государства, — будут представлены прежде всего в своей социальной роли. И только в этой социальной роли они важны для поэта: в кремлевский кабинет кузнец приносит молот, батрак — тяжелый сноп, крестьянка — серп, ткачиха — свиток кумача.

Последнее обстоятельство — социальную роль персонажей — необходимо подчеркнуть особенно четко, чтобы определить еще одну грань смеляковского понимания «социальной красоты».

Как стихотворение в целом, так и каждая художественная деталь, нередко перерастающая в символ (границы здесь трудноуловимы), — создаются по принципу сопоставимости. Раскрыть содержание метафоры-символа невозможно без структурного метода антитез или оппозиций².

Правда, по словам М. М. Бахтина, «всякая интерпретация символа сама остается символом, но несколько национализированным, т. е. несколько приближенным к понятию»³. Приблизиться же к по-

¹ В кн.: Борн М. Моя жизнь и взгляды, с. 118—119.

² Подробнее см. в кн.: Лотман Ю. М. Структура художественного текста. Семиотические исследования по теории искусства. М., Искусство, 1970, с. 50—57.

³ Бахтин М. М. К методологии литературоведения. — В кн.: Контекст, 1974, с. 209.

нятию позволяет механизм взаимовлияний оппозиций. Эти взаимовлияния позволяют конкретно проследить, какими путями образуется в поэзии новая социально-эстетическая ценность, какими способами поэт добивается своей цели.

В стихотворении «Наш герб» (да и не только в нем) оппозиции чаще всего будут такие: низкое, грубое — возвышенное; реальное — чудесное; конкретное — отвлеченно-абстрактное и т. д. В кремлевский кабинет вошла ткачиха, вошла «сапогами мерзлыми стуча», — но в руках у ткачихи — свиток: этим свитком кумача будет обвит сноп на Государственном гербе СССР... Реально-бытовое здесь составляет оппозицию эпохальному, и тем самым вся строка образует новое социальное значение. Вот так начинает действовать механизм сопоставимости оппозиций, механизм возникновения новой красоты. На подобных антитезах и построены лучшие стихотворения Смелякова, в которых есть «символическая форма».

6

Творчество Я. Смелякова позволяет еще и еще раз обратиться к проблеме лирического героя — одной из существеннейших проблем современной критики и современного литературоведения. Эта проблема особенно важна для поэзии, опирающейся именно на реалистическое осмысление и воспроизведение действительности и характера человека. Вот почему следует начать хотя бы с того, что исходный момент в смеляковской лирике почти всегда имеет глубоко личный характер. Однако в соответствии с общей творческой идеей этот момент может быть не отражен, а преобразен настолько, что становится уже моментом биографии многих людей. Так случилось со стихотворением «Земля». Наряду с высоким душевным подъемом, который испытывал Я. Смеляков после возвращения из финского плена, где он пребывал с 1941 по 1944 годы, ему было свойственно и чувство «вины неизвестной», как сказал в дни войны А. Твардовский. Он не мог, не хотел подавлять в себе это чувство, ибо оно сильнее, пронзительней оттеняло его любовь к матери-Родине или, летописному, «матери-сырой земле».

Особо отметим, что теперь несколько по-иному будут прочитываться и следующие, уже известные нам, лирические строки:

Я себя признаю виноватым,
но прощенья не требую в том,
что ее подымал я лопатой
и валил на колени кайлом.

Ведь и сам я, от счастья бледнея,
зажимая гранату свою,
в полный рост подымался над нею
и, простреленный, падал в бою.

По той же самой причине, наряду с «матерью-сырой землей», у Смелякова есть и другие возвышенные летописные и библейские образы-символы: праведного судии, страннического посоха, пророческих труб и т. д. Поэт страстно отстаивал мысль о взаимном доверии мертвых и живых солдат, честно выполнивших свой долг перед Родиной.

Всей верой своей человеческой
и мыслью, и сердцем своим
мы верим погибшим солдатам
и мертвые верят живым.

Это братское единомыслие, скрепленное кровью, давало Я. Смелякову право говорить от имени многих, создавать образ лирического героя, который бы обобщал самые сложные, драматически противоречивые чувства, конечно же свойственные и ему, поэту, человеку конкретной биографии и нелегкой судьбы.

Таким образом, лирический герой предполагает единство личностей: и той, что получила выражение в стихотворном тексте, и той, реальной, конкретной, человеческой, что стоит за стихотворным текстом. Причем система этих личностных отношений, воссоединенных в лирическом «я», может наличествовать в творчестве только оригинального, только талантливому художника. В сборнике «День России» Я. Смелякова имеется следующая строфа:

Сутулый, больной, бритолицый,
уже не боясь ни черта,
по улицам зимней столицы
иду, как Иван Калита.

Здесь воспроизводится портрет — и очень точный! — поэта Я. Смелякова в пожилом возрасте, но здесь же воспроизводится и важнейшая черта его характера, ставшего лирическим характером. Здесь можно увидеть, можно зрительно представить себе автора стихотворения. А ведь когда-то он был иным, совсем иным и по молодости лет вроде бы беспечным: «Я шел не просто — я свистел. И думалось о том, что вот природа не у дел и мокнет под дождем...»

Подобная прямая и обратная причинная связь между лирическим героем и автором, который менялся с годами, становился иным, осознавалась Я. Смеляковым достаточно отчетливо. Она не была для него «досужим вымыслом», как для некоторой части литературоведов. Не случайно в стихотворении «Василий Казин» об этом прямо сказано, что «он (поэт В. Казин. — В. Д.) своих же строк лирический герой». О подобном же органическом единстве и удивительной «похожести» лирического героя и автора лирических стихотворений Смеляков писал в статье, посвященной Михаилу Светлову: «Может быть, здесь неуместно говорить о его житейских чертах и повадках, но ведь у истинного поэта литературная суть и литературный слог точно повторяют его человеческую сущность, его духовный склад (подчеркнуто мною. — В. Д.). А Светлов не только настоящий поэт, а настоящий большой поэт. Он даже физически, лицом и фигурой был очень похож на свою поэзию, как похожими были на собственные стихи Владимир Маяковский или Сергей Есенин»¹.

Таким образом, подобные строки и высказывания Я. Смелякова приводят к интересному типологическому обобщению. Действительно, и Смеляков, и Светлов, и Есенин, и Пастернак, и любой другой большой лирический поэт — все они заставляют пристальнее вглядываться в тот образ, который ими создан в лирике, искать в этом образе реальные черты реального человека, написавшего стихи, искать сходство и различие, находить это сходство и это различие и эстетически переживать их. В свою очередь логика поведения лирического героя,

¹ Смеляков Я. Собр. соч. в 3-х томах, т. 3, с. 212.

ставшего символом определенного социально-общественного явления, вольно или невольно влияет на логику поведения самого поэта. Вспомним, что не только самоубийство С. Есенина вызвало волну самоубийств среди молодежи тех лет, но и его предсмертное стихотворение «До свиданья, друг мой, до свиданья...», о котором писал В. Маяковский и с которым он был вынужден бороться «стихом и только стихом». Следовательно, образ поэта, образ лирического героя, созданный есенинскими стихами, обладал не меньшей эстетической «заразительностью», чем и сам реальный жизненный поступок С. Есенина.

Об обратной причинной связи, когда образ лирического героя определяет, даже в известной степени — диктует логику и стиль поведения реальной творческой личности, было сказано, хотя и довольно бегло, в нашей предыдущей работе¹. А вопрос этот — малоизученный, хотя по значимости и перво-степенный. В качестве примера опять-таки есть смысл обратиться к творчеству С. Есенина. По многочисленным фотографиям и свидетельствам современников известно, что шапка белокурых волос придавала всему облику Есенина удивительную живописность. Так, например, в воспоминаниях Н. Полетаева об этом сказано в следующих восторженных выражениях: «...Волосы цвета спелой ржи, как будто кипевшие на точеной красивой голове, пышные, волнистые...»²

Н. Полетаев при первой же встрече с Есениным увидел то, что он ранее превосходно знал по есенинским стихам, что было едва ли не самой популярной среди читателей приметой всего есенинского облика. Алла Марченко точно определила диалектику развития таких личностных примет, которые под пером поэта становились образом-символом: уж если образ «проклюнулся», то ему будет предоставлена возможность «расцвести» и, прежде чем «умереть», пустить новый росток³.

¹ См. в кн.: Деметьев В. Мир поэта. Личность. Творчество. Эпоха. М., Советская Россия, 1980, с. 121—124.

² Сб. «Воспоминания о Сергее Есенине», с. 194.

³ Марченко А. Поэтический мир Есенина. М., Советский писатель, 1972, с. 115.

Образ поэта как частицы «древесной силы», питающейся от «древа жизни», образ удивительного «златоцвета», столь характерный для поэтического мировосприятия Есенина, действительно выражал всеобщую взаимосвязь явлений и как бы подчинял логике своего развития жизненную логику и поведение художника: ведь этот образ также утверждал процесс расцвета, старения, смерти, выявлял неостановимый ток времени и «приятие» поэтом («приемлю все, как есть, все понимаю...») всех земных радостей и бед. Вот почему незадолго до трагической гибели Есенин и написал следующие строки:

Срежет мудрый садовник — осень
Головы моей желтый лист...

...Это отступление возникло опять-таки в связи с лирическим стихотворением Я. Смелякова «Иван Калита» («Сутулый, больной, бритолицый...»), которое необходимо нам не только из-за своей живописности, но и из-за «портретности».

Так почему же все-таки нельзя посчитать эту строфу просто за автопортрет Смелякова?.. Да потому, что строфа включена в сложную систему поэтических аналогий и уподоблений: как известный своей бережливостью князь Иван Калита «по копейке» собирал вокруг Москвы земли и княжества, так в утренней, зимней Москве лирический герой стихотворения в толпах народа на лету подхватывает меткие словечки и речения... Кстати сказать, в жизни Ярослав Смеляков не отличался такой бережливостью.

Итак, категория лирического героя в творчестве одного и того же поэта подвержена модификациям при сохранении решающего свойства: выразительности этого образа, его социально-общественной и художественной ценности. Ведь как бы ни отличался даже зрительно образ поэта в стихотворении «Я не знаю, много или мало» (1934) от образа поэта в стихотворении «Земля» (1945), а затем и в стихотворении «Иван Калита» (1966) — это все-таки единый, эстетически целостный лирический характер, но характер — в развитии, в движении. Благодаря этому найденному и соответствующему вре-

мени характеру Я. Смеляков и выражал свой эстетический идеал, также изменяющийся с годами при сохранении своего «ядра», своей социальной «мснады».

Люсьен Сэв в книге «Марксизм и теория личности» называл «подлинной теоретической революцией» период 1845—1846 годов, ибо именно в этот период К. Марксом и Ф. Энгельсом было сделано открытие большой важности. Вместо гуманистически-философских спекуляций относительно человека «вообще», вместо пространных и отвлеченных рассуждений о человеческой сущности Марксом и Энгельсом был выдвинут тезис, обосновывающий подлинно научную теорию личности: «Не сознание определяет жизнь, а жизнь определяет сознание. При первом способе рассмотрения исходят из сознания, как если бы оно было живым индивидом; при втором, соответствующем действительной жизни, исходят из самих действительных живых индивидов и рассматривают сознание только как *их* сознание»¹.

Таким образом, заключает Л. Сэв, бытие людей, их исторически конкретная «человечность» стала иметь свое основание и свой непосредственный источник не в человеческой индивидуальности, рассматриваемой вообще, но в той сумме «социальных форм общения, которую каждый индивид и каждое поколение застают как нечто данное»².

Это центральное положение научного марксизма мы выделяем потому, что в творчестве Я. Смелякова лирический герой выступает именно как выразитель этих социально-общественных форм общения в их динамике, в их постоянной новизне.

7

Работая над книгой «Кремлевские ели», поэт стремился к большей, чем прежде, объективизации лирического «я», ко все большей его эстетической значимости. Это стремление было определено также

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 3, с. 25.

² Сэв Л. Марксизм и теория личности. Пер. с французского. М., Прогресс, 1972, с. 116.

социокультурной ситуацией того времени. Интересную мысль в связи с этим высказал И. Л. Гринберг: Смеляков в зрелый период в свою судьбу включал множество судеб и в таком своеобразном включении проявилось его естественное состояние ¹.

Подобные социально-общественные и психологические предпосылки проявлялись также в усилении общих «монументально-классицистических» тенденций в области искусства. По крайней мере, именно так обстояло дело с Ярославом Смеляковым.

Процесс этот захватывал и определял многие типологические особенности творчества А. Твардовского, Н. Тихонова, С. Маршака, И. Абашидзе, Миршакара, М. Бажана, Г. Леонидзе, М. Светлова, С. Чиковани и многих других советских поэтов. Характерно, что лирический герой как особая — и повторим — эстетически-возвышенная форма авторского сознания проявился и в наших национальных литературах. Так, И. Гришашвили, посвятивший ряд очерков взаимосвязям грузинской литературы с русской, украинской и армянской, пишет, что он, «желая отобразить тончайшие оттенки любовных переживаний своего лирического героя... добивался совершенства формы, ритмического и интонационного разнообразия, мелодичности и полифонического звучания стиха» ².

В этих словах ясно обозначено то, что хотелось бы выделить особо: возникновение лирического героя в поэзии не есть какой-то самодовлеющий процесс, изолированный от всего прочего, а есть процесс творческого роста художника, процесс поисков новых выразительных средств, новых эстетических и интонационных возможностей стиха, есть процесс социально обусловленный, детерминированный по своему существу.

Вспомним мотив «предгрозя», который в конце тридцатых годов решался почти исключительно средствами лирической поэзии, выражался через характер *лирического героя*, и, в связи с этим обстоятельством, не только не утрачивал своего нравствен-

¹ В кн.: Гринберг И. Л. Труд и вдохновение. М., Современник, 1983, с. 179—180 (подчеркнуто мною. — В. Д.).

² Гришашвили И. Стихи. Пер. с грузинского. М., Гослитиздат, 1957, с. 9.

но-воспитательного и эстетического воздействия на читателей, но и, по сравнению с «локафовской» поэзией (сошлемся на пример С. Щипачева), приобрел огромную читательскую аудиторию. Именно тогда была создана массовая советская лирическая песня, вошедшая в духовный обиход народа, прозвучавшая на весь мир.

Л. Я. Гинзбург, которая в книге «О лирике» дала философски-углубленную и тонкую трактовку понятия «лирический герой», полагает, что к одному из эпицентров мировой лирики — к Лермонтову может быть также отнесено понятие лирический герой. Правда, другие исследователи, например, И. М. Семенко¹ или С. В. Калачева утверждают, что еще у К. Н. Батюшкова и даже у Антиоха Кантемира можно «найти сознательно построенный образ поэта, своего рода лирический персонаж»². Но мы все-таки считаем, что это понятие в первую очередь связано не с «двуединством», а с «*триединством личностей в художнике*» и, стало быть, с новой широкой читательской аудиторией. Только с установлением таких принципиально новых контактов с читателями и можно говорить о новой типологии поэтического мышления. Правда, это «триединство личностей в художнике» будет рассмотрено нами позднее. А сейчас хотелось бы остановиться на чрезвычайно важном для нас суждении Л. К. Долгополова, который, в свою очередь, также ссылается на известные слова Юрия Тынянова о том, что только в поэзии Блока впервые обозначилась эта тема, то есть тема лирического героя как тема романа еще новой, нерожденной (или неосознанной) художественной формы³.

Осознавая эту тему в определенной исторической ретроспекции, Л. К. Долгополов справедливо считает, что одна из причин ее возникновения безусловно кроется в том *отчуждении* лирического «я» от его биографии, а затем — в новом сращении, но уже на

¹ Семенко И. М. Батюшков и его «Опыты». — В кн.: Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М., Наука, 1977, с. 444.

² Калачева С. В. Выразительные возможности русского стиха. М., Изд-во МГУ, 1977, с. 15.

³ См.: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино, с. 118.

уровне художественного обобщения, которое и было характерно, в первую очередь, для творческого развития Александра Блока. Л. К. Долгополов вполне обоснованно также утверждает, что возникновение понятия лирического героя в поэзии не было ни прихотью, ни случайностью, что оно проистекало из определенных художественно-эстетических и, добавим мы, социально-общественных закономерностей, которые достаточно полно освещены в нашей литературоведческой науке, но, к сожалению, нередко в отрыве от конкретной практики выдающихся поэтов конца XIX—начала XX века.

Как известно, в проблеме отчуждения Маркс видел исторически преходящую форму движения истории, которая всегда тесно взаимосвязана с проблемой «обратного присвоения» человеком своей «человеческой сущности». И если в нашей науке первая часть Марксовой формулы прокомментирована достаточно полно, то вторая часть,— «обратное присвоение» человеком своей «человеческой сущности»,— нередко упускалась из виду. Вот почему так важно другое замечание Маркса о том, что познание и усвоение подлинно человеческого (то есть неотчужденного) самым определенным образом связано с необходимостью переустройства окружающего мира.

Л. К. Долгополов проблему отчужденного сознания творческой личности рассматривает не только в связи с развитием поэзии, но и всей художественно-творческой мысли второй половины XIX века и начала XX века. И если для Л. Я. Гинзбург, предположим, именно биографический момент являлся главным и все определяющим моментом для выявления в творчестве того или иного поэта образа лирического героя, то для Л. К. Долгополова таким решающим фактором явился некий «разлад» между «поэтом со стороны его биографической, эмпирической жизни и его художественным творчеством»¹.

Этот «разлад» исследователь находит в творчестве самых крупных поэтов второй половины XIX века — Некрасова, Тютчева, Фета. Однако подобное «начальное отчуждение» не привело к последующе-

¹ Долгополов Л. На рубеже веков. О русской литературе конца XIX—начала XX века. Л., Советский писатель, 1985, с. 98.

му сращению, и, стало быть, вся «система» мироощущения не стала «системой» личности¹.

Развивая далее мысль о «разладе», который в конце века и обернулся полным и действительным отчуждением, Л. К. Долгополов попутно подчеркнул и такие важнейшие факторы, характерные для художественно-творческой жизни конца XIX века, как выдвижение на первый план психологической прозы, как нарастание скрытого драматизма в прозе и поэзии, как укрепление в различных жанрах «лирического элемента» и т. д.

Следует отметить, что с образом лирического героя исследователь, по существу, связывает новую концепцию творческой (человеческой) личности, которая в поэзии Блока и получила наивысшее художественно-эстетическое выражение.

Вот почему, пользуясь правом исторической преемственности, мы отталкиваемся от тех положений, которые впервые были так четко сформулированы Л. К. Долгополовым и которые всей проблеме лирического героя придают характер явления подвижного, исторически развивающегося, имеющего определенные временные и художественно-эстетические «приметы». Вот почему и в качестве своеобразной точки отсчета мы берем, в свою очередь, также факт «отчуждения лирического «я» поэта от его биографии и затем новое сращение, но уже на уровне «художественной формы»². Эта точка отсчета позволяет нам, с одной стороны, видеть проблему творческой личности поэта во внутреннем саморазвитии, а с другой — придерживаться определенных временных рамок и не расширять понятие лирического героя, предположим, на весь XIX или даже на XVIII век.

Итак, несколько загадочная формула Ю. Тынянова о том, что Блок как человек оставался загадкой для литературного Петербурга и в то же время Блок как человека знали во всей России, дает нам повод для новых комментариев и предположений.

Начнем с того, что почти одновременно со статьей Ю. Тынянова была опубликована статья Б. В. Томашевского, который считал, что существуют поэты

¹ Долгополов Л. На рубеже веков. О русской литературе конца XIX — начала XX века, с. 98.

² Там же, с. 97.

«с лирической биографией» (как, например, А. Блок) и другие поэты, которые такую биографию могут и не иметь¹. И соответственно — для одних поэтов их реальная биография является «живым и необходимым комментарием к их произведениям», в то время как лирика других поэтов в таких комментариях не нуждается вовсе. «Блоковская легенда,— писал Б. В. Томашевский,— неизбежный спутник его поэзии. Элемент интимного признания и биографического намека необходимо учитывать в его поэтике»².

Вероятно, с этой статьей был знаком и Ю. Н. Тынянов. В своем исследовании «О литературной эволюции» (1927), имеющем для него принципиальное теоретическое значение, поскольку в нем (как и в более ранней работе — «О литературном факте») закладывались основы системного изучения литературы, Ю. Н. Тынянов считал, что действительно существует «биографический лиризм», но что он может возникнуть только при условии определенной авторской «речевой установки». Отсутствие такой «установки» Ю. Н. Тынянов видел в творчестве Фета, Майкова, Гумилева, и наоборот, наличие ее он отчетливо сознавал в поэзии Байрона, Пушкина, Блока, Маяковского, Есенина³.

Одновременно с понятием «речевой установки» Ю. Н. Тынянов ввел и понятие «литературная личность». Однако в связи с тем, что в этих понятиях очевидно сказывались раннеопоязовские принципы изучения литературного творчества, оба они — в отличие от понятия «лирический герой» — в дальнейшем не получили широкого распространения.

Как уже говорилось, принципиально иную историко-литературную роль сыграло раскрытие внутренней структуры образа лирического героя, которое мы находим все в той же статье Ю. Н. Тынянова «Блок». «...Когда говорят о его поэзии,— писал Тынянов,— почти всегда за поэзией невольно подставляют человеческое лицо...» И далее: «Этому лириче-

¹ Томашевский Б. В. Литература и биография. — Книга и революция, 1923, № 4 (28), с. 9.

² Там же, с. 9.

³ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино, с. 279.

скому образу было тесно в пределах символического канона... Блок усложнил его темой *второго, двойника*¹. Развивая подобное чрезвычайно важное теоретическое положение, исследователь рассмотрел различные проявления «двойничества» в поэзии Блока, увидел их особую эмоциональную силу «в колеблющемся двойном свете», который как бы вливается в «предметно-неуловимый и вместе с тем законченный образ (*сумрак улиц городских*)».

Итак, остановим внимание на этом важном положении, которое имеется в развитии всей темы лирического героя и, в частности, темы двойничества, ибо именно в ней, как писал Тынянов, и *оличали* поэзию Блока. В частности, это — тот, кто «об игре трагических страстей» повествует «еще не жившим», тот, кто по тонкому наблюдению автора статьи, *скрыт* за другими блоковскими образами — рыцаря, бродяги, матроса.

Именно вот такое неординарное истолкование проблемы лирического героя в поэзии Александра Блока — чрезвычайно важно для дальнейшего изучения творчества и великого поэта, и других поэтов, представляющих двадцатый век.

И еще одно принципиально важное суждение Ю. Тынянова о лирическом герое хотелось бы прокомментировать сейчас. Когда Тынянов замечает, что Блока знают и о Блоке знают всё, то есть знают благодаря широкой известности именно его центрального образа — образа его лирического героя, то в этом случае как бы незримо, как бы само собою подразумевается мысль и о том, что именно к такой «знающей», к такой «понимающей», к такой достаточно *широкой читательской аудитории* и обращал Блок свои взоры. Во всяком случае, в его взаимоотношениях с «внутренним читателем» (образ которого у него был и структура которого, мы смеем это утверждать, была не менее сложной, чем структура лирического героя) имело место и отчуждение, и новое сращение, опять-таки на уровне художественного обобщения, и учет новой, зреющей в стране революционной ситуации, а стало быть, и новой массовой читательской аудитории.

¹ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино, с. 118—119.

Во всяком случае, с установлением типологии «особых форм выявления авторского сознания»¹ в поэзии XX века вопрос о классических традициях в нашей поэзии поднимается на новую ступень: ведь само понятие «лирический герой» позволяет показать, насколько реалистические традиции мировой литературы — традиции Пушкина, Лермонтова, Гёте, Гейне, Мицкевича, Петефи, Шевченко, Некрасова, Уитмена, Блока — широко и многообразно влияли на весь процесс формирования поэзии социалистического реализма, влияли на создание искусства подлинно демократического.

В частности, поэзия Я. Смелякова подтверждает это общее положение, ибо именно Лермонтов оказал сильное воздействие на автора «Кремлевских елей» и «Строгой любви», научил его быть гражданственным в лирике и лиричным в гражданских темах. Об этом Смеляков сказал в статье «Михаил Лермонтов»: только великий поэт гениально читает «книгу жизни», берет оттуда только главное, только значительное. И далее: Лермонтов «возвысил и осветил изнутри их (образы своих героев.— В. Д.) правдивым и беспощадным светом»².

О влиянии Пушкина на творческий облик А. Твардовского в период создания поэмы «За далью — даль» (равно как и Блока и раннего Маяковского на лирику Леонида Мартынова) будет сказано в следующих главах.

Однако сейчас есть смысл продолжить рассмотрение общих вопросов, связанных с понятием лирического героя как определенной художественной модификации творческой личности поэта.

Итак, обращение к поэту Я. В. Смелякову — человеку конкретной и в чем-то трагической биографии (вспомним хотя бы послевоенную судьбу героев «Брестской крепости» С. С. Смирнова), — позволило заново прочесть его стихотворение «Земля», увидеть в нем отражение новых и более глубоких пластов нашей послевоенной жизни, ощутить сложную социально-нравственную атмосферу, господствовавшую в то время. Далее. Стало возможным не только одно

¹ Так определила понятие «лирический герой» Л. Я. Гинзбург.

² Смеляков Я. Собр. соч. в 3-х томах, т. 3, с. 120—121.

это стихотворение, но и все творчество Смелякова осознать в едином образно-смысловом ключе. И таким ключом, безусловно, является образ лирического героя, с одной стороны, воскликнувшего: «Я себя признаю виноватым», а с другой: «Я стал не большим, а огромным, попробуй тягаться со мной...»

Правда, подобное «родство» или подобные «параллели» между творческой (биографической) личностью поэта и лирическим героем могут, как оказалось, вызвать резкие возражения и быть, с точки зрения академического литературоведения, наивными и надуманными. Именно так и пишет Г. Н. Пospelов в книге «Лирика среди литературных родов»: «...субъект лирических медитаций никогда не бывает тождественен биографической личности поэта, а всякие прямые параллели между ними наивны и недопустимы»¹.

Сказано достаточно категорично. И в подтверждение этой категоричности приведена, в общем-то, известная цитата из предисловия Андрея Белого ко второму изданию своего стихотворного сборника «Пепел» (1928). «...Лирическое «я», — писал А. Белый, — есть «мы» зарисовываемых сознаний, а вовсе не «я» Б. Н. Бугаева (Андрея Белого), в 1908 году не бегавшего по полям, но изучавшего проблемы логики и стиховедения»². Однако А. Белый здесь не отрицает самого понятия лирического «я» (равно как он не отрицал, а напротив, утверждал понятие «лирического героя»), а лишь подчеркивает, во-первых, обобщенный (типизированный) характер этого «я», а во-вторых, отличие в какой-то данный момент жизненных поступков и действий этого «я» от поступков и действий реальной человеческой личности, каковой и был Б. Н. Бугаев, принявший литературный псевдоним Андрея Белого.

Если соотнести это высказывание с лирическим «я» и реальным (биографическим) «я» Смелякова, то можно сказать, что и Смеляков во время создания стихотворений «Земля» («Вот как прожил я жизнь человечью...»), «Памятник», «Петр и Алексей» и многих других не тесал ни железо, ни камень,

¹ Пospelов Г. Н. Лирика среди литературных родов. М., Изд-во МГУ, 1976, с. 69.

² Белый А. Пепел. М., 1929, с. 7.

а ходил с журналистским блокнотом по шахтам и новостройкам города Новомосковска.

Впрочем, сейчас важно узнать другое, а именно: почему Г. Н. Пospelов отрицает «параллели» между биографической личностью поэта и его образом в поэзии, как бы этот образ ни назывался — лирическим ли героем, лирическим ли персонажем или субъектом лирических медитаций?

Все дело в том, что наиболее сильным и убедительным воплощением сферы социального сознания, которую, по словам Г. Н. Пospelова, прежде всего и выбирает для лирического воспроизведения лирический поэт, является некий безымянный лирический субъект — так именует исследователь образ лирического героя.

Только специфическая *безымянность*, подчеркивает он вновь, — «служит в лирике своеобразным *средством* творческой типизации социального сознания»¹. В свете такого пафоса безымянности (безличности), якобы органически присущей лирическому творчеству, Г. Н. Пospelову даже выдающееся стихотворение А. Твардовского «В тот день, когда окончилась война...» кажется рационалистическим и менее трагическим по своему пафосу, чем другие стихи поэта. И все это происходит потому, что, как поясняет Г. Н. Пospelов, в качестве лирического субъекта в этом стихотворении выступает как раз «сам поэт, участник войны и работник фронтовой печати...»².

Прямо противоположную точку зрения на стихотворение «В тот день, когда окончилась война» высказал А. Т. Твардовский в письме А. М. Абрамову от 31 марта 1964 года: «Отношу к лучшим моим послевоенным стихам о войне, наряду со стихами «Я убит подо Ржевом...», «В тот день когда окончилась война»³. Как видим, здесь нет никакого противопоставления (надуманного и ложного) этих двух глубоко личностных и трагических стихотворений нашего поэта.

Вот почему против подобных мнений и суждений

¹ Пospelов Г. Н. Лирика среди литературных родов, с. 71.

² Там же, с. 79.

³ Твардовский А. Письма о литературе. М., Советский писатель, 1985, с. 274.

о «специфической безымянности», которая якобы органически присуща лирическому творчеству и которая, конечно же, напоминает о высказываниях идеологов Пролеткульта, так горячо выступал Л. И. Тимофеев в своей последней прижизненной книге «Слово в стихе» (1982). Суть его аргументации сводится к следующему. Не только слово в стихе, писал он, всегда индивидуализировано, эмоционально окрашено и экспрессивно, но и вся речь поэта — лирика имеет личностную окраску. «Ни в коем случае не отказываясь от собственной личности, — убежденно писал Л. И. Тимофеев, — он (поэт) говорит не только о ней, он говорит «о времени и о себе...»¹. И далее: «Каждый наш значительный лирический поэт входит в поэзию со своим лирическим героем, то есть тем обликом своего современника, который найден на основе его индивидуального опыта...»².

Добавим к сказанному, что поэт-лирик отнюдь не стоит перед выбором некой абстрактной «сферы социального сознания». Категорически отрицая подобную точку зрения, Л. И. Тимофеев писал, что «поэту больно, грустно, радостно, и он говорит о своей боли, грусти и радости, он переживает судьбы людей, исторические события, и о них он рассказывает в конкретных стихотворениях»³.

Таким образом, понятие лирического героя, которое, по словам Л. И. Тимофеева, и возникло в конечном счете не в самом творческом процессе, а в процессе восприятия (прочтения) того или иного лирического произведения, не есть социально-умозрительная абстракция, а есть сочная, своеобразная, темпераментная живопись словом. Причем эта живопись воссоздает не только мир глубоко интимных душевных состояний, но и мир переживаний и чувств общественных, ибо поэт — сын своего времени, он может и должен сказать о себе словами В. В. Маяковского:

За всех расплачусь,
За всех расплачусь.

¹ Тимофеев Л. И. Слово в стихе. М., Советский писатель, 1982, с. 223.

² Там же, с. 224.

³ Там же, с. 225.

Однако в теоретических спорах и дискуссиях о лирическом герое была высказана и другая, прямо противоположная точка зрения, а именно, что понятие лирического героя может оторвать литературу от жизни, «заслонить» реальную творческую личность поэта образом лирического героя и тем самым нанести ущерб всему «личностному содержанию произведения». Эта точка зрения принадлежала Д. Д. Благому. Л. И. Тимофеев в ответе Д. Д. Благому напомнил простую литературоведческую истину: художественный образ не может нести в себе «чистое» личное содержание, поскольку он — всегда типизация, обобщение, синтез тезы и антитезы. Не согласиться с этим утверждением сейчас просто невозможно. Как невозможно принять и то, что столь категорично отстаивал Г. Н. Пospelов, отрицая не то чтобы связи, но даже простые «параллели» между творческой (биографической) личностью поэта и «субъектом его лирических медитаций», то есть лирическим героем. А как же быть тогда с конкретно-личностным, философски-эстетическим «наполнением» хотя бы стихотворения «Осенняя воля» Александра Блока? Как быть с первой строкой этого стихотворения: «Выхожу я в путь, открытый взорам...»? И примечанием под стихотворением: «Июль 1905. Рогачевское шоссе»?!

«Параллели» между лирическим героем и поэтом как личностью в поэзии существуют реально. Это — аксиома. Ведь самыми выразительными страницами в книге Л. И. Тимофеева как раз и оказываются те, на которых автор книги дает конкретный анализ творческой эволюции В. В. Маяковского. Эта эволюция послужила поводом для выявления целостного образа лирического героя, найденного художником на основе своего личного и социально-общественного опыта. Рассматривая лирического героя поэзии Маяковского и взаимодействия с ним «субсистем стиха и слова», Л. И. Тимофеев прямо не обращается к фактам конкретной биографии Маяковского, к его человеческой личности, то есть не выходит за границы системного рассмотрения стиха, им же самим и установленного. Однако нельзя не ощутить в его стиховом анализе, включающем поэтическое время и пространство, «личное содержание» поэзии Маяковского, его неповторимую человеческую индивидуальность. Та-

ким образом, оказывается, что понятие лирического героя никоим образом не наносит ущерба реальной личности поэта и не отрывает ее от животворящей литературной основы. Это — опять-таки, с одной, с «лицевой» стороны. А с другой, с «обратной», стороны, «параллели», которые возникают между реальной личностью художника и образом, созданным им, не наносят и не могут, в свою очередь, нанести никакого ущерба тому литературному *типу*, каковым в данном случае и является лирический герой.

В книге «Слово в стихе» говорится и о том, что лирический герой — системообразующее понятие, включающее в себя как художественное и социально-общественное содержание, так и индивидуальное самовыражение личности поэта.

Важно только, чтобы это теоретическое и системообразующее понятие *не отрывалось* от литературной традиции, от конкретной личности поэта, чтобы, напротив, оно соотносилось и с этой традицией и с этой личностью в единстве содержания и формы творчества ¹.

При всем том положительном, что здесь сказано, у нас есть все основания выделить курсивом следующую мысль: Л. И. Тимофеев по-прежнему говорит о «двуединстве» поэта как о реальной личности и как о «герое» («персонаже») своих же собственных лирических произведений. И его оппоненты — Г. Н. Поспелов и Д. Д. Благой, — кстати сказать, дискутировали по поводу все того же «двуединства», или утверждая его, или категорически отрицая и объявляя, что недопустимо выделять какие-либо связи («параллели») между лирическим субъектом и реальным создателем этого субъекта — поэтом как таковым.

Для разрешения этой наиважнейшей литературоведческой проблемы необходимо вернуться к общей характеристике личности или к учению о личности. И вот по каким причинам: известно, что главное в учении о личности — это диалектический закон взаимодействия общего, особенного и единичного. Причем в данном случае, когда речь идет о творческой личности — о поэте Ярославе Смелякове, — его

¹ См. подробнее в кн.: Т и м о ф е е в Л. Слово в стихе, с. 226.

общечеловеческие (биосоциальные) качества характеризуют его как представителя рода человеческого. Особенное в нем будет то, что он — поэт, художник слова, творческая личность. А единичное то, что он родился в Луцке в 1915 году, что после окончания ФЗО пошел работать в типографский цех, где, кстати сказать, и набирал (так уж случилось) свое самое первое стихотворение, напечатанное в журнале «Октябрь», а затем и первый стихотворный сборник «Работа и любовь» (1932).

Рассматривать Я. Смелякова как творческую личность, то есть на уровне особенного и единичного, — значит, закладывать основы его типологической характеристики и уже тем самым исключать точку зрения, гласящую об отсутствии каких-либо «параллелей» между особенным и единичным как точку зрения недиалектическую, в корне неверную.

Далее. Если в социологических исследованиях при изучении личности используются своеобразные «датчики информации» — анкеты, опросные листы, дневники наблюдений и т. д., — то в данном случае, когда объектом изучения является поэт Ярослав Смеляков — все документы и анкеты могут играть лишь вспомогательную роль, а главную — его поэзия. Вспомним, как резко и определенно на этот счет высказался В. В. Маяковский: «Я — поэт, этим и интересен». Диалектический закон взаимодействия общего, особенного и единичного может быть раскрыт прежде всего через анализ творческого самосознания поэта, а затем уже через другие источники информации о нем. Опираясь на этот закон, можно вновь задаться следующим вопросом: а почему, собственно говоря, в литературоведческих и литературно-критических работах речь постоянно идет о «двуединстве» творческой личности поэта?.. Почему не предположить, что структура творческой личности поэта более сложна и более многогранна?.. И не свидетельствует ли диалектический закон взаимодействия общего, особенного и единичного прежде всего об этой сложной и многогранной структуре?.. Подобные вопросы не случайны — они, как говорится, витают в воздухе, в самой атмосфере нашего времени.

Если несколько перефразировать слова современного философа, то можно сказать, что теория личности поэта представляет собою эскиз теории литературы, а в известной степени и теории культуры в целом.

Для подтверждения этой достаточно глубокой мысли мы и должны сделать исторический экскурс и обратиться к началу XX века, когда самовыражение личности поэта было основным и все остальное подчиняющим себе фактором реализации его духовных и художественно-эстетических тенденций, когда достаточно наглядно сказывались особенности формирования его, поэта, словесной и внесловесной мысли. Об этом чрезвычайно убедительно писал Л. С. Выготский: «Мысль можно было бы сравнить с нависшим облаком, которое проливается дождем слов. Поэтому процесс перехода от мысли к речи представляет собою чрезвычайно сложный процесс расчленения мысли и ее воссоздания в словах» ¹.

На некоторых особенностях этого сложного процесса, закрепленного в практике лирических поэтов, мы и остановимся теперь.

Философы, поставившие себе целью изучение природы личности, в качестве одной из главнейших задач этого изучения видят задачу: выяснить глубоко интимные связи личности с тем, что эта личность создает. Сложность усугубляется тем обстоятельством, что далеко не все связи могут быть осознаны самим творцом, что роль бессознательного или, как сказал Шеллинг, «совершенно безотчетного» необычайно велика в этом процессе. Более того, именно Шеллинг ставил главный акцент на бессознательном в творческом процессе, когда писал, что «произведению надлежит найти свое окончательное завершение в бессознательном» ².

В настоящее время диалектика сознательного и бессознательного в творческом процессе не подлежит сомнению, и именно из этой диалектической связи мы исходим, когда рассматриваем проблемы

¹ Выготский Л. С. Собр. соч., т. 2. М., Педагогика, 1982, с. 356.

² См.: Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., Изд-во МГУ, 1980, с. 135.

самовыражения в общетеоретическом и историческом плане.

Итак, лирическая поэзия как литературный род позволяет обобщить многообразный опыт поэтов-лириков, показать, что их человеческое (личностное) «я» может быть в окончательном художественном завершении воплощено и как тождественное лирическому «я» (лирическому герою), и как типизированное в качестве «мы», и как перевоплощенное в «я» другого.

Однако это всего лишь общая посылка для выяснения проблемы, которая в свете творческого опыта поэтов начала XX века, в частности А. А. Блока, оказывается неизмеримо более сложной и многозначной.

Ибо гипотетический язык, то есть язык внесловесной мысли, определяющий внутреннее состояние отдельного субъекта и понятный лишь ему одному, предполагает существование сигналов, закрепляющих определенный поэтический смысл внесловесно. В одном случае эти сигналы будут наречены «божественным глаголом» (ср. пушкинское: «И лишь божественный глагол до слуха чуткого коснется...»), в другом — «звуком», в третьем — «голосом» и т. д.

Вот эти-то «глаголы», «звуки», «голоса» и являются наиболее личностными формами самосознания поэта, его творческого порыва.

Едва ли не самой впечатляющей формой лирического самовыражения поэта в новейшей поэзии является стихотворение Блока «Приближается звук...» (1912).

Приближается звук. И, покорна щемящему звуку,
Молодеет душа.

И во сне прижимаю к губам твою прежнюю руку,
Не дыша.

Правда, в этом примере выпал целый период — период перехода от гипотетической речи к речи стихотворной, период от приближающегося таинственно-прекрасного звука, символизирующего всю трепетность любовных чувств поэта, к осознанному образу-символу.

Но ведь и в метафоре Л. С. Выготского этого перехода тоже нет. Главное, что его метафора позволяет зримо представить, как протекает процесс

накопления чувственных и зрительных впечатлений, как эти впечатления перевоплощаются в некое психическое состояние и как это предгрозовое состояние разрешается мыслью, словно мелькнувшей молнией, а мысль — поэтической речью.

Итак, понятие личности — тем более личности поэта — немыслимо без рефлексии, без творческой способности зафиксировать эту рефлексию в формах доязыкового мышления, а затем и воссоздать ее в слове. Вспомним А. Фета.

Какие-то носятся звуки
И льнут к моему изголовью.
Полны они томной разлуки,
Дрожат небывалой любовью.

Казалось бы, что ж? Отзвучала
Последняя нежная ласка,
По улице пыль пробежала,
Почтовая скрылась коляска...

И только... Но песня разлуки
Несбыточной дразнит любовью,
И носятся светлые звуки
И льнут к моему изголовью.

Стихотворение Фета показывает, что «нависшее облако» внесловесных и, в известном смысле, неосознанных представлений о действительности существует, но что оно — лишь момент на пути от осознаваемой мысли к слову, что оно с неизбежностью ливневых дождей разрешается у поэта стихотворной речью. К месту будет и следующее замечание: поэты, принадлежавшие к поколению «младших» символистов, с особой охотой цитировали и эти и другие строчки Фета, которые для них служили определенной творческой программой: «О, если б без слов сказаться душой было можно!» Иначе говоря, гипотетический язык, который понятен поэту, но невыразим в слове, казался «младшим» символистам истинно поэтическим, истинно многозначным стихотворным языком. Им также в высочайшей степени импонировала та «безграничность лирического порыва», которую отмечал у Фета Вл. Соловьев.

Вот почему для общей характеристики поэта-лирика необычайно важно видеть, знать, понимать процесс накопления внесловесных «облаков», кото-

рые могут быть «предчувствием стиха», его предощущением, чтобы через какое-то время разрешиться речью осмысленной, выраженной в слове и гармонизированной, как гармонизирована речь в фетовских и блоковских стихах.

Итак, напомним еще раз, что Л. С. Выготский непоколебимо верил в то, что слово, лишенное мысли, — мертвое слово.

А теперь вернемся к некоторым положениям Л. И. Тимофеева, поскольку именно в его трудах с наибольшей полнотой было обосновано и многообразно использовано понятие лирического героя. И вот здесь нас ожидает некий «зигзаг», казалось бы, немислимый в трудах этого ученого-литературоведа.

В 1980 году, в юбилейном блоковском томе «Литературного наследства» Л. И. Тимофеев поместил статью «Наследие Блока». Причем в этой статье он не то чтобы в корне пересмотрел свои прежние взгляды, но внес в них существенные коррективы. При обращении к поэзии Блока исследователь обнаружил, что новый характер блоковского лиризма не представляется возможным раскрыть с помощью прежних дефиниций, в частности, с помощью понятия лирического героя.

Теперь, писал Л. И. Тимофеев, это понятие кажется, пожалуй, «в чем-то неприемлемым, в чем-то упрощающим существо лиризма Блока»¹.

В чем же увидел новое существо лиризма исследователь?.. Если использовать метафорический блоковский язык, то в «сораспятии» и «сораспинании» со своими современниками, то есть в некоем духовном и эмоционально-чувственном единении с ними, а также в совмещении различных восприятий действительности и различных ее «голосов» в единое целое. И в качестве наиболее характерного примера Л. И. Тимофеев привел стихотворение Блока «Поздней осенью из гавани».

Поздней осенью из гавани
От заметенной снегом земли
В предназначенное плаванье
Идут тяжелые корабли.

¹ Тимофеев Л. И. Наследие Блока. — В кн.: Литературное наследство, т. 92, кн. I. М., Наука, 1980, с. 53.

В черном небе означается
Над водой подъемный кран,
И один фонарь качается
На оснеженном берегу.

И матрос, на борт не принятый,
Идет, шатаясь, сквозь буран.
Все потеряно, все выпито!
Довольно — больше не могу...

А берег опустелой гавани
Уж первый легкий снег занес...
В самом чистом, в самом нежном саване
Сладко ли спать тебе, матрос?

(14 ноября 1909 г.)

Заметим, что в этих блоковских стихах, взятых изолированно, вне общего контекста, действительно нет развернутого лирического характера, нет лирического героя, а есть только «голоса» как будто бы самого поэта, как будто бы матроса, списанного на берег, как будто бы «стороннего» человека... Именно это «многоголосие» и создает «кратчайшую и в то же время многомерную, глубоко драматическую картину пронесшегося перед нами почти только мгновения жизни».

Это черта лирики нового строя, утверждал далее Л. И. Тимофеев, лирики, воссоздающей «слитность» и общность человеческих переживаний в единстве своего и чужих «я»¹.

Ради справедливости следует заметить, что подобное «многоголосие» и подобная «слитность» не были открытием автора данной статьи ни в творчестве Блока, ни в творчестве других поэтов советской эпохи, а конкретно в поэзии А. Т. Твардовского, о чем в свое время писал В. Александров и некоторые другие исследователи.

Но сейчас, в первую очередь, хочется подчеркнуть факт внутренней неудовлетворенности, которую испытывал Л. И. Тимофеев, когда «двуединая формула» лирического героя затрудняла проникновение в блоковский художественный универсум, была неспособной, по его мнению, выразить всю сложность и все интонационно-смысловое богатство лирики А. А. Блока. В дальнейшем мы еще вернемся

¹ См.: Литературное наследство, т. 92, кн. I, с. 57.

к этой «двуединой формуле» лирического героя. А сейчас, как нам думается, нет никакого смысла и основания для отмены понятия «лирический герой», понятия, которое, как известно, впервые использовал Ю. Тынянов, пытаясь выявить соотношение между Блоком — реальной личностью и Блоком — лирическим героем своих стихов, которого, как писал исследователь, уже в то время знала вся Россия.

Именно в этом вопросе — в вопросе о том, действительно ли понятие «лирический герой» упрощает существо лиризма Блока, — и необходимо высказать принципиально иную, чем у Л. И. Тимофеева, точку зрения. Суть блоковского лиризма он увидел лишь в «сораспятии» и «сораспинании». Однако для блоковского лиризма не в меньшей, если не в большей степени характерно и отчуждение и самоотчуждение в многообразных формах и проявлениях. Забывать этот факт значит упрощать существо творческой позиции Блока, значит вольно или невольно осовременивать характер его лиризма. Это во-первых. А во-вторых, весь эмоционально-смысловой строй лирики Блока невозможно понять и выразить, если не учитывать и такой формы его лирического мироощущения, как дихотомия. Да, «двойничество» играло огромную роль в мироощущении и мироощущении Александра Блока. Вспомним хотя бы самую первую дневниковую запись от 27 декабря 1901 года, которая открывала первый дневник поэта: «Я раздвоился...» И далее: «И вот жду, сознающий, на опушке, а — другой — совершаю в далеких полях заветное дело. И — ужасный сон! — непостижимо начинаю я, ожидающий, тосковать о том, свершающем дело, и о свершенном деле...»¹

Дневниковая запись от 27 декабря 1901 года особенно примечательна тем, что эта «сумасшедшая мысль» о раздвоении личного «я» поэта воплотилась в стихотворение «Двойнику», которое помечено тем же числом. Вот его концовка:

Мне ни тебя, ни дел твоих не надо,
Ты мне смешон, ты жалок мне, старик.
Твой подвиг — мой, — и мне твоя награда
Безумный смех и сумасшедший крик!

¹ Блок А. Собр. соч. в 8-ми томах, т. 7. М.— Л., Гослитиздат, 1963, с. 19.

Следует подчеркнуть, что и эта дневниковая запись, и это стихотворение положили начало целому циклу о «двойниках», что раздвоение личности поэта, ее «двуствольность» стали не только фактом личной биографии Блока, но и одной из характернейших особенностей его мировосприятия, а стало быть, и его лиризма.

Взять другое стихотворение под названием «Двойник». Оно было написано в том же самом 1909 году, когда было создано и стихотворение «Поздней осенью из гавани...». Стихи явно смыкаются по настроению внутренней тревоги, бездомности, по трагической отчужденности и душевному неуюту. Уже не «старик», а «стареющий юноша» является в этом стихотворении двойником лирического героя. И он, этот другой, «выходит из ночи туманной и прямо подходит ко мне»:

И шепчет: «Устал я шататься,
Промозглым туманом дышать,
В чужих зеркалах отражаться
И женщин чужих целовать...»
И стало мне странным казаться,
Что я его встречу опять...

Концовка стихотворения примечательна отнюдь не риторическим вопросом: «Быть может, себя самого // Я встретил на глади зеркальной?..» Эта концовка как бы диалектически «снимает» наличие в стихотворении двух мировосприятий, она создает сложный лирический полифонизм, углубляющий наше представление о внутренней жизни человека эпохи войн и революций¹.

Ко всему сказанному следует добавить, что философы и ученые-естествоиспытатели, ведущие исследования в области мозговой и психической деятельности человека, не отрицают такой возможности, то есть возможности сосуществования двух психик, а стало быть, и двух личностей в одной личности.

¹ М. Ф. Пьяных совершенно справедливо отмечает, что «на глади зеркальной» встречается со своим «двойником» — «черным человеком» — и Сергей Есенин. И эта встреча оказалась еще более драматичной, по-есенински экспрессивной: «Я взбешен, разъярен. // И летит моя трость прямо к морде его // В переносицу...» (см.: Литературное наследство, т. 92, кн. I, с. 186).

Правда, это сосуществование отнюдь не является длительным. Напротив, ряд ученых предусматривает существование и третьей личности, как бы объединяющей или, во всяком случае, корректирующей проявление психического строя первых двух.

Вот почему, в принципе соглашаясь с Л. И. Тимофеевым, что в поэзии А. Блока «сораспятие» и «сораспинание» с современниками способствовало очеловечиванию личности поэта, не хотелось бы на этом ставить точку.

9

Вспомним известную формулу о том, что обстоятельства в такой же степени творят людей, в какой люди творят обстоятельства¹.

Формула обязывает к тому, чтобы видеть две тенденции взаимоотношений личности с обстоятельствами и, стало быть, со своей средой, со своим временем, со своим обществом.

Если первая тенденция способствует очеловечиванию человека, то вторая — его отчуждению в тех формах, которые Марксом были особенно пристально рассмотрены в одной из ранних работ 1845 года.

Вот почему в общую теорию личности, помимо теорий о соотношении духовного и телесного, индивидуального и коллективного, должно включать и теорию о рефлексии как определенной человеческой способности фиксировать собственные намерения, поступки, действия, в частности, в их дихотомической фазе.

Это положение важно еще и потому, что «двойничество» Блока имело определенные социально-психологические предпосылки. Ибо «разлад» с современной ему действительностью, неотступное чувство отчуждения и одиночества — все переносилось поэтом «вовнутрь», становилось формой его поэтического самочувствия.

Да, именно чувство тревоги, незащищенности человеческого «я» перед слепыми силами «страшного

¹ См.: Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 3, с. 37.

мира» — вот реальная основа той отчужденности, без которой невозможно понять и осмыслить Блока:

Боюсь души моей двуликой
И осторожно хороню
Свой образ дьявольский и дикий
В сию священную броню.

Е. Ф. Книпович в примечательной во многих смыслах статье об Александре Блоке, опубликованной в том же «блоковском» томе «Литературного наследства», свидетельствует, что интерес Блока к «двойничеству» был непреходящим, что «и в Вас (говорил он Е. Ф. Книпович.— В. Д.) живут *mini-mum* две...». «Я тогда в духе дореволюционной терминологии,— заключает абзац Е. Ф. Книпович,— определила это как существование двух Блоков...»¹.

Что личность может раздваиваться, а еще точнее — удваиваться, Блок с особой глубиной мог почувствовать в сочинениях Вл. Соловьева, который, в частности, писал о «двойной» или даже «тройной» личности. И подводил следующее обоснование: жизнь бодрствующего сознания, связанная с головным мозгом, есть только часть нашей душевной жизни... Но имеется и другая ее сторона — «ночная», как ее называли шеллингианцы, которая скрыта от бодрствующего сознания. И у нормальных людей она проявляется в редких случаях — в знаменательных сновидениях, в предчувствиях и т. д. Однако при нарушении внутреннего равновесия в организме эта «ночная сторона» сказывается более явным образом и ведет к тому, что влияние ее на всю душевную жизнь человека неизмеримо возрастает.

В свете высказанных здесь положений и ссылок есть необходимость по-новому взглянуть и на стихотворение «Поздней осенью из гавани».

В этом стихотворении, которому, как уже говорилось, предшествует блоковский «Двойник», явственно обнаруживается «расслоение» авторского самосознания, что и проявляется в отчужденном и как бы стороннем описании морской гавани, первого снего-

¹ Книпович Е. Об А. Блоке.— Литературное наследство, т. 92, кн. I, с. 23.

пада, кораблей, которые уходят в «предназначенное плавание», и душевного состояния матроса, списанного на берег, то есть отчужденного от привычной среды, от привычного образа жизни, отчужденного в таком смысле, в каком о сыне человеческого было сказано: «Мир его не принял», а стало быть, и обреч на гибель.

Тоска же по человечности, по отзывчивости, по состраданию, по братскому милосердию выражена в образе лирического героя стихотворения в заключительной строфе:

А берег опустелой гавани
Уж первый легкий снег занес...
В самом чистом, в самом нежном саване
Сладко ли спать тебе, матрос?

Что именно такое прочтение блоковского стихотворения более точно и что понятие «лирического героя» не только не мешает, но способствует раскрытию сущности блоковского лиризма, можно подтвердить и декларациями «младших» символистов, в первую очередь, В. Я. Брюсова. Именно Брюсов главнейшую задачу символистской поэзии видел в творении нового сознания и новой рефлексии, важнейшей особенностью которой и было «двойничество». «Это революция в области поэзии», — восклицал он. В его собственной художественной практике символика отчуждения, тревожной напряженности, срыва в гипотетическую форму речи играла первостепеннейшее значение (ср.: «Слова не нужны, пусты и грубы, // Не надо ласки — забыть, молчать»).

В «Письмах о поэзии» (1908) Александр Блок упрекал поэта М. Кузмина не в том, что в его стихах проявляется определенная двойственность, а в том, что эта двойственность какая-то натянутая, принужденная, как и у большинства современных поэтов.

Следует добавить, что подобная раздвоенность поэтического сознания в начале века была явлением многочисленным и повсеместным. Так, например, в творчестве классика болгарской поэзии новейшего времени Пейо Яворова (1878—1914) чувства вины, тоски, тревоги, чувства раздвоенности получили осо-

бенно трагическое воплощение: «Я не живу — горю. Во мне, всегда враждуя, живут непримиримо две души».

К чему ни прикоснусь — двойной огонь пылает,
Двойное сердце чую в камне я.
Двуличие врагов, что в бездне исчезают.
Как страшен груз двойного бытия!

(Пер. Л. Озерова) ¹

Этот «груз двойного бытия» был неизбежен, поскольку он исходил не только из раздвоенного самосознания личности, но и из особенностей его, поэта, художественного мировосприятия, из его, поэта, постоянного стремления избежать всего того, что не является его подлинной сущностью, что было в нем от себя «вчерашнего» и что также вело к своеобразному самоотчуждению, то есть являлось источником творческой дихотомии. Такое истолкование причин «двойного бытия» было близко и А. Блоку, о чем свидетельствует в своих воспоминаниях Е. Ф. Книпович, когда воссоздает разговор с А. А. Блоком в марте 1918 года. Александр Александрович в этом разговоре заметил, что «двойники — карлики, старик у стены и т. д. — помощники» ². Стало быть, Александр Блок в отдельные моменты жизни стремился осмыслить «груз двойного бытия» как определенный творческий прием. Хотя ради справедливости следует заметить, что и для него «груз двойного бытия» был по большей части мучительно труден.

«Человеком бесстрашной искренности» называл Горький Александра Блока. И вот это бесстрашие, эта глубина и беспристрастность самонаблюдений — все многократно усиливало эстетическую, нравственно-этическую значимость блоковского лиризма. Ибо только такое объективно присвоенное знание своего внутреннего мира и душевной прямоты и искренности несет другому (в смысле — читателю) огромный эстетический и нравственный заряд. Это знание «выпрямляет» человека, как однажды сказал Глеб Успенский о красоте в мировом искусстве.

¹ Обзор (София), 1985, № 72, с. 85.

² Книпович Е. Мои встречи с Блоком. — Октябрь, 1986, № 8, с. 192.

Я сам, позорный и продажный,
С кругами синими у глаз,
Пришел взглянуть на профиль важный,
На воск, открытый напоказ...

Строфа из стихотворения Блока «Клеопатра» утверждает мысль, что не только единение поэта с миром, не только его «сораспятие» и «сораспинание» с другими, но и его чувства отчуждения и неприкаянности, чувства «великой вины» и «великой тоски» (А. В. Луначарский) способствуют тому, что он, как и тот, другой, имеет право на неотчужденное отношение к себе.

«Современная душа,— писал поэт в годы революции,— истерзанная чудовищной раздвоенностью жизни, требует цельности»¹.

В качестве развития этих идей, выношенных Блоком и необычайно важных в его поэтическом универсуме, следует добавить, что подобная жажда «цельности человека» должна быть и действительно является исходным моментом, который позволяет нам обратиться к опыту и поэтов первых послереволюционных лет, и наших современников, поэтов середины XX века.

Как уже говорилось, для теоретического осмысления этого опыта в середине нашего века, во-первых, было характерно полное отрицание каких-либо форм отчуждения личности поэта, а во-вторых, несколько упрощенное истолкование сущности стихотворца, который, мол, проявляется в своих лирических стихах только как реальная личность, но не как личность лирического героя.

Вместе с тем — и это уже нам приходилось отмечать — структура творческой личности поэта более сложна... И эту более сложную структуру творческой личности с помощью метафоры «трех зеркал» весьма убедительно выразил И.-Р. Бехер.

В книге Х. Редекера «Отражение и действие» имеется обширное высказывание И.-Р. Бехера, в котором обоснована именно эта точка зрения на творческую личность художника как на своеобразное «триединство». Дело в том, что выдающийся немецкий поэт полагал: в конкретном творческом процессе (вернее — в конечном результате этого процесса, то

¹ Блок А. Собр. соч., т. 6, с. 348.

есть в художественном произведении) личность поэта проявляется тройко: как *реальная* человеческая личность; как *действующее лицо* (как лирический герой) и как *читатель*. «Эти три личности,—заключает И.-Р. Бехер,—словно бы стоят, как три зеркала, обращенные друг к другу, и каждое отражает в себе вид обоих других зеркал»¹.

Выдвинутое здесь положение ни в коем случае не отменяет тех принципов, на которых основывалось творческое бытие таких лириков, как Александр Блок или Пейо Яворов. Напротив, в этом положении личность поэта рассматривается и как личность общественная, и как личность, впитавшая в себя опыт новейшей поэзии — поэзии XX века, и как личность неповторимая, можно сказать, уникальная в проявлении своих чувств и переживаний.

А теперь вернемся к конкретной творческой биографии Ярослава Смелякова, чтобы рассмотреть характер его лирического самовыражения более пристально и подробно.

10

Эмоциональная выразительность лирики, ее эстетическая глубина, ее смысловая значительность, безусловно, зависят от структуры лирического «я». И вот в связи с тем, что в творчестве А. Блока были выявлены не только моменты «сораспятия» и «сораспинания», то есть моменты духовного, эмоционально-чувственного единения поэта со своими современниками, но и моменты отчуждения, моменты его лирической дихотомии, естественно возникает вопрос: а возможен ли такой, условно говоря, «блоковский вариант» в нашей современной поэзии?..

До сих пор этот вариант или не рассматривался совсем или брался под сомнение. Достаточно сослаться на статью А. Мелик-Пашаева, в которой в самой категорической форме утверждалось, что в головах разных художников из различных эпох неизменно рождалась одна только мысль: отчуждение не позво-

¹ См.: Редекер Х. Отражение и действие. Диалектика реализма в художественном творчестве. М., Прогресс, 1971, с. 63.

ляет ни понять, ни изобразить объективно существующий мир; вот почему только неотчужденное отношение к действительности и рассматривается как главное условие эстетического развития человека ¹.

Категоричность этой формулировки опровергается творческим опытом Александра Блока и Владимира Маяковского, если взять хотя бы дореволюционный период их творчества. Да и не только дореволюционный, но и послереволюционный... Далее. Существует немало художников, для которых проблема отчуждения и самоотчуждения была самой жгучей проблемой на протяжении всей жизни. Наконец, стоит обратить внимание на реальный, а не придуманный характер художественного мировосприятия Ярослава Смелякова, как выяснится довольно непривычная картина (непривычная с точки зрения догматической, начетнической), о которой и пойдет сейчас речь.

Итак, если изменяется отношение художника к самому себе, то изменяется и его отношение к миру, возникает новый уровень миропонимания и мироощущения. Отчуждение личности от привычной для нее среды, от привычного человеческого окружения может происходить и против ее, личности, воли и желания. Это — во-первых. Во-вторых, отчуждение личности — психологически и творчески, — не столь редкий случай, который в искусстве и литературе изучен все-таки недостаточно глубоко и серьезно.

Однако вернемся к конкретному предмету нашего исследования — к Ярославу Смелякову.

В 1979 году в серии «Библиотека поэта» вышел однотомник Я. Смелякова «Стихотворения и поэмы», в котором было немало новых публикаций, но в котором имелся и один, странный на первый взгляд временной пробел.

После «Книжки ударника» (написанной в 1950 году) следует стихотворение «Жена», — и под ним дата: 1955 год. Причем именно в этом стихотворении чувства недоумения, горечи, обиды получили сильное эмоциональное выражение, что видно хотя бы по таким вот ритмическим и смысловым повторам:

¹ См.: М е л и к - П а ш а е в А. Личность и эстетическое отношение к действительности. — Коммунист, 1984, № 3, с. 70.

«Отринь меня, отринь, и снова приюти...» Или: «Забудь меня, забудь по счастью своему...»

Правда, в некоторых других разделах даты, стоящие под стихотворениями, были несколько иными, но все-таки пробел в творческой биографии Смелякова оставался. И об этом знали его близкие друзья. Знали они также о том, что во время нового «перепада» в своей судьбе Смеляков продолжал творить, нет, не писать, а именно — творить свою первую повесть в стихах. Дело в том, что эту повесть Смеляков слагал изустно, совсем как акын или как поэт-импровизатор. И несказанно был рад удаче, если за день ему удавалось прибавить еще несколько строк...

Спустя какое-то время он все сочиненное в уме переписал в школьную тетрадку фиолетовыми чернилами. Этими же чернилами на бумажной обложке было выведено и название «Строгая любовь». В шестьдесят шестом году автору этих строк сам поэт показывал эту тетрадочку на даче в Переделкино. Ее можно было, например, засунуть за голенище сапога, а потом достать и что-то перечитать заново. Короче говоря, из нашего с Ярославом Васильевичем разговора уже тогда можно было узнать, что время с 1953 года по 1955 год поэт провел в приполярном шахтерском городе Инта. К слову сказать, имеется у него и грустно-ироническое стихотворение «Воробышек», в котором упоминается все та же Инта и которое спустя двадцать с лишним лет прочитывается по-иному, чем прежде.

До Двадцатого до съезда
жили мы по простоте —
безо всякого отъезда
в дальнем городе Инте.

Там ни дерева, ни тени,
ни песка на берегу —
только снежные олени
да собаки на снегу...

Дальнейший сюжет стихотворения весьма примечателен для Смелякова: чувство душевной горечи и отчуждения от всего, что было дорого ему в недавнем прошлом, совсем неожиданно снял один, казалось бы, малозначительный, но памятный на всю жизнь случай:

Но однажды в то окошко,
за которым я сидел,
по наитью и оплошке
воробышка залетел.

Небольшая птаха эта,
неказиста, весела
(есть народная примета),
мне свободу принесла...

Противопоставляя трагические обстоятельства своей жизни такому, казалось бы, случайному эпизоду, поэт пишет, не без иронии и лукавства:

Благодарный честно, крепко,
спозаранку или днем,
я с тех пор снимаю кепку
перед каждым воробьем...

В целом эпизод этот свидетельствует еще и о том, что стечение жизненных обстоятельств вынуждало Смелякова вновь напрягать душевные силы, искать спасения в творчестве, в поэзии, которую он совсем не случайно назвал Отрадой.

«Поэзия! Моя Отрада!» — воскликнул поэт после возвращения из Инты в Москву и выявил самое главное, чем была для него поэзия как искусство, как единственное, жизненно важное дело. Вспоминая не раз своего «вестника свободы», Смеляков сказал, что и теперь он

...бойко скачет по дорожке,
славословий не поет,
и мои — ответно — крошки
по достоинству клюет.

Вот в каком неожиданном преломлении представала перед нами, читателями, лирическая тема, которая мучила и жгла Бориса Ручьева в его «Красном солнышке», которая прошла сквозь все лирические тетради Анатолия Жигулина и глухой болью отозвалась в главе «Встреча в пути» (из поэмы «За далью — даль») Александра Твардовского.

Добавим, что стихотворение «Воробей» — лишь одно из немногих других, написанных Я. В. Смеляковым, как принято говорить, в экстремальных условиях, а в действительности — все в той же Инте, где

поэт по ложному обвинению находился в заключении вплоть до 1955 года. Цикл стихотворений «Пройдя сквозь эти сроки», составленный вдовой поэта Т. Смеляковой-Стрешневой, был опубликован в девятом номере журнала «Новый мир» за 1987 год.

Этот цикл произвел огромное впечатление на читателей не только потому, что открывал неизвестные страницы биографии поэта, которого молодые читатели по праву считали своим комсомольским поэтом, но и потому, что Я. Смеляков в этих стихах предстал как человек мужественный, непреклонный и одновременно глубоко верующий в конечную справедливость «народом писанных законов», как однажды обмолвился его товарищ по несчастью Борис Ручьев.

И раньше,— об этом уже говорилось нами,— и теперь испытание «на излом» внесло в творчество Смелякова, по его собственному признанию, еще большую напряженность чувств, переживаний, мыслей или, говоря языком эстетиков, обострило в нем момент постижения отдельного через всеобщее. Потому что наряду с поэтизацией бытовых сторон жизни Смеляков стал все активнее использовать образ-символ. Ибо, как отметил М. М. Бахтин, переход образа в символ придает ему особую смысловую глубину и особую смысловую перспективу¹.

И это воистину так. Стоит хотя бы вспомнить вновь стихотворение «Земля», в котором частный эпизод был настолько преображен, что стал уже моментом биографии великого множества людей.

Ты дала мне вершину и бездну,
подарила свою широту.
Стал я сильным, как терн, и железным —
даже окиси привкус во рту.
Даже жесткие эти морщины,
что на лбу и по щекам прошли,
как отцовские руки у сына,
по наследству я взял у земли.

(1945)

Подчеркнем, что наряду с высоким душевным подъемом, который Смеляков испытывал в первые

¹ См.: Бахтин М. М. К методологии литературоведения.—В кн.: Контекст. М., Наука, 1974, с. 209.

дни после возвращения из финского плена, ему было свойственно и чувство «вины неизвестной», как сказал об этом чувстве А. Твардовский. Он не мог и не хотел подавлять в себе это чувство, ибо оно пронзительней оттеняло его любовь к России, к матери-Родине или, по-летописному, — к матери-сырой Земле.

Именно этот образ-символ обладал для Смелякова необычайной притягательной силой, был для него едва ли не высшей эстетической и нравственной ценностью, ибо воплощал в себе святое чувство милосердия. Однако те сочинители, те витии, у которых за душою не было «ни земли, ни неба», по глубокому убеждению Смелякова, могли породить только одну «видимость искусства», а не его само.

И напротив, обращаясь к вершинам отечественной литературы, к творчеству Пушкина, Лермонтова, Толстого, Блока, Есенина, к творчеству поэтов-современников, — Смеляков всюду различал этот всеобъемлющий и грандиозный образ-символ Земли. Даже тогда, когда в жанре путевого дневника он рассказывает о своем посещении Ясной Поляны, даже в этом случае поэт делится с читателями внезапной догадкой о непомерной, титанической, художнической силе яснополянского гения, которой тот был не прочь помериться «и с философией, и с богом, и даже с самой Землей». Вот почему следует со всей определенностью сказать, что прекрасное для Я. Смелякова — все то, что идет от Земли, что играет всеми цветами радуги, влечет всей полнотой жизнеощущения, поражает и тревожит единством и разобщенностью, манит славою и забвением. Необходимо подчеркнуть, что в обращениях к Земле у поэта звучат и пафосные, и громогласные мотивы, и ноты интимные, сокровенные. Для него Земля — это «несказанная страна дождей и зорь, теней и света», это колыбель и последний приют, о котором с такой пронзительной и тихой печалью он сказал в своей «Попытке завещанья». Вот почему теперь несколько по-другому будут прочитываться и известные нам лирические строки:

Я себя признаю виноватым,
но прощенья не требую в том,
что ее подымал я лопатой
и валил на колени кайлом.

...У каждого человека есть «ночная сторона души», есть та сторона внутренней душевной жизни, которая не столь тесно связана с жизнью бодрствующего сознания.

Короче говоря, чувство «вины неизвестной» было не только знакомо Ярославу Смелякову, это чувство неизменно имело у него личностную окраску и одновременно свидетельствовало о глубоких переменах в общественном сознании. Только с этих позиций и можно правильно оценить его «Оду младшему лейтенанту» (1959).

Рассказывая о судьбе рядового защитника одной старой пограничной крепости, Смеляков отчетливо выявляет не только его воинское мужество, его храбрость, его непомерные страдания, но и его душевную силу, выдержку, чувство собственного достоинства.

Не бахвалясь и не канюча,
в пленном лагере, худ и зол,
по-за проволокою колючей
много месяцев он провел.

Это — там, в «пленном лагере», в Германии, но и здесь — после окончания войны, когда жить ему пришлось в каком-то маленьком городке, нет, он «не сутулился виновато, но о прошлом не вспоминал».

Какая удивительная, психологически и нравственно точная подробность!.. Она, конечно же, носит личностный отпечаток, за нею, конечно же, стоит судьба самого Смелякова. Ведь и Смеляков, как бывший узник «пленных лагерей», долгое время не был «ни медалями не отмечен, ни в реляции не внесен». Искренность в изображении вот таких сложных и в то же время остросоциальных характеров, таких непростых и как бы «полузапретных» переживаний все больше подчеркивает заслуги поэта перед отечественной литературой. Потому-то с глубокой душевной отрадой и встречаешь в смеляковских сборниках новые свидетельства его твердого характера, его умения выстоять и выдержать все то мучительно-трудное и часто, к сожалению, обидное по своей несправедливости, по своей предвзятости, что ему лично довелось познать и пережить.

И я за те свои удачи,
что были мне не по плечу,
сомкнувши зубы, не заплачу,
а снова молча заплачу.

Размышления над этой стороной жизненного и творческого опыта Смелякова приводят нас к выводу, что поэт всегда откровенно судил о своем таланте, о своем художественном даре и никогда не тщился превознести этот дар или уподобить себя какому-нибудь корифею.

Я просто рад, что модным я не стал
и что, в отличие от иных талантов,
не сочинял стихи на эсперанто,
а лишь по-русски думал и писал,—

так сказал поэт в 1971 году. Но то же самое он мог бы сказать и раньше, на заре своей творческой жизни, когда и сочинял, и набирал, и печатал свою первую тоненькую книжицу стихов «Работа и любовь».

Вот почему сейчас нам и хотелось бы вернуться к той «ночной стороне души», как говорили классики немецкой философии, с которой прежде всего и связаны у поэта чувства внутреннего неудовлетворения, обиды, тревоги, тоски, вины.

...В любом художественном произведении важно не только то, что в нем есть, но и то, что в нем «сказалось». Стало быть, в нем важны и памятливы те переживания, которые не столь строго контролируются «дневным» рассудком. Вот почему задача критики философского склада, на наш взгляд, состоит, в частности, в том, чтобы выявить, разгадать и эту сторону или эту особенность художественного дара поэта, поскольку в ней-то подчас и скрыта первооснова его интимного бытия. Да, эти глубоко-личностные состояния играют немалую роль в процессе создания художественного произведения. Исходя из подобных предпосылок, можно с уверенностью теперь сказать, что Ярослав Смеляков не был столь тематически беден — «певец общественного труда», «поэт рабочей темы», — как представляли себе многие критики и читатели его произведений. Да, он восстановил «социальную красоту» эпохи, он воспел человека-труженика, человека-борца, он выразил монументальный облик послевоенного времени... Од-

нако чувство неудовлетворенности, какой-то неполноты поэтического самовыражения не покидало его ни на один миг. Он мечтал о большем!

Не так, конечно, как Есенин,
но все ж нередко впопыхах
я был предельно откровенен
и в личной жизни и в стихах.

Эта искренность в самооценке содеянного и свершенного примечательна для Смелякова; она-то и поныне отличает его от многих других членов нашего писательского союза.

...«Искусство есть радость быть самим собой, жить и принадлежать обществу»¹, — писал Блок в статье «Искусство и революция».

Кажется, что Ярослав Смеляков при всех «перепадах» в биографии, при всех сложнейших перипетиях, случавшихся с ним в жизни, все-таки не был обделен ни этой творческой радостью, ни этим правом принадлежать другим. И хотя, как уже говорилось, в его сдержанных самооценках сквозила некая затаенная горечь, поэт преодолевал это горькое чувство вины и обиды и вновь и вновь стремился вкушать от радости быть нужным и полезным своим современникам, быть предельно честным перед самим собой и перед другими. Именно с таких вот позиций и необходимо сейчас рассматривать смеляковское «Письмо в районный город», написанное в 1967 году.

Но вначале — его предыстория. Неожиданной для поэта оказалась небольшая записка от Т. М. Корниловой, которую он получил в декабре шестьдесят седьмого года. Да, из этой записки выяснилось, что мать Бориса Корнилова жива и что, как это было во времена их дружбы, обитала все в том же городе Семенове бывшей Нижегородской губернии. Вот почему так быстро и было написано Смеляковым ответное «Письмо». В своем послании поэт рассказал о себе сегодняшнем, а не о том, каким он был во времена их дружбы с Корниловым.

¹ Блок А. Собр. соч. в 8-ми томах, т. 6. М.—Л., Гослитиздат, 1962, с. 21.

Вечером небрежно и устало,
я открыл оттуда письмецо.
И опять, как в детстве, запылало
бледное недоброе лицо.

Запылало его лицо опять-таки от того самого чувства равнодушия и небрежности, с которым поэт брал и начинал читать вот такие же письма из российской глубинки. Но главное не в этой оплошности, главное было в том, что матери своего друга необходимо было отвечать: как же так случилось, что ее сына вот уже сколько лет нет в живых на свете, а его друг и поныне здравствует?.. Виноват ли во всем случившемся сам Борис? Или виноваты так сложившиеся обстоятельства?.. Или есть в чем-то вина и самого Смелякова? «Как мне объяснить ей, что случайно мы местами поменялись с ним?» — раздумывал в своем ответе поэт. И добавлял: «Поменялись как, не знаем сами, виноватить в этом нас нельзя...» А ведь по воле случая могло быть и наоборот:

Он бы стал сейчас лауреатом,
я б лежал в могилке без наград.
Я-то перед ним не виноватый,
он-то предо мной не виноват.

Вот так вспоминая и созерцая свою жизнь и, по известному выражению, не сливаясь с нею, Смеляков искал те закономерности, которые определяли его взлеты и падения, которые в какие-то моменты были всеобщими, обусловленными резким «почерком» нашего времени.

Двадцатый век, предельно сложный,
в своем согласье и тоске
весь сопрягается надежно
на черной классовой доске.

Этот конечный вывод из всех противоречий и, как раньше говорили, «проклятых» вопросов бытия был сделан Смеляковым обдуманно и зрело. Ведь именно с таких четких классовых позиций он подходил к глобальным проблемам двадцатого века и существования всего человечества, которому «покамест приходится кровью платить за землю Земли и за землю Луны».

Оставаясь убежденным детерминистом, поэт считал, что человек может все-таки обрести внутрен-

нюю творческую свободу вопреки всему случайному и «нетипическому», как говорили в пятидесятых годах, что довелось испытать ему самому да и другим его товарищам по поэтическому цеху. Своеобразие же понимания творческой свободы, которое запечатлено в поэзии Я. Смелякова, заключается в том, что для него свобода — это возможность направлять будущее (имеется в виду будущее как категория, в которой художник способен реализовать свои планы); так вот — возможность направлять это будущее по желаемому руслу. А подобное возможно лишь при одном условии, как полагал Смеляков, — если человек свободно и спонтанно выбирает себе необходимость. Причем для Смелякова первой же жизненной необходимостью была и оставалась необходимость каждодневного труда. Ведь к ней, к этой необходимости, поэт был приучен с юношеских лет. Именно такой жизненный и творческий опыт определял его общественно-эстетические взгляды, его воззрения на роль и назначение «человека не на виду» в исторических событиях XX века.

11

Реплика безымянного стихотворца, небрежно, вскользь бросившего упрек поэту, что он, мол, свой недюжинный талант чуть не весь, к несчастью, загубил «на разные гражданские поделки» — эта реплика задела за живое Смелякова. Поэт решил дать отповедь не только незадачливому стихотворцу, но и всем тем, кто пытается обеднить, ограничить сферу влияния его поэзии, лишить ее «всепроникающего значения», которое якобы имеет нетенденциозное искусство — искусство без гражданских и социальных страстей. По твердому убеждению Смелякова, поэт, опирающийся в творчестве прежде всего на общественную мысль, на общественную психологию, на общественно-эстетический идеал, наделен неизмеримо большей «всепроникающей» способностью, чем поэт, черпающий темы и образы из «бездонного колодца» своего лирического «я».

В конце концов значимость каждого художника определяется запасом идей, вложенных им в свои произведения. Причем эти идеи обретают конкретно-

чувственную форму, становясь художественными образами, человеческими характерами, лирическим пафосом, лирической страстью, то есть обретают, помимо познавательной, нравственно-этической, еще и эстетическую ценность.

Однако «тот, чьи отношения к этому миру сложились так, что он считает свое «я» единственной реальностью, неизбежно становится круглым бедняком по части идей. У него не только нет их, но, главное, нет возможности до них додуматься»¹.

В приведенных словах Г. В. Плеханова раскрыт творческий тупик, в который неизбежно художника заводит «чистый», последовательный субъективизм. В равной степени «круглым бедняком» по части идей оказывается и тот поставщик лирической «дребедени и мороки», который в «Разговоре о поэзии» упрекнул поэта Смелякова в «душевной односторонности» и который, конечно же, понятия не имеет о том, что эстетические ценности лирики и ее «всепроницающий характер» самым непосредственным образом сопрягаются с ценностями социальными, духовными, нравственными. Истинному поэту не нужны такие «знатоки», такие ценители таланта, ибо их интерес к поэзии — внешний, зависящий от преходящей моды, их вполне устраивают подделки под культуру, под духовную утонченность, а не сама культура, которая является социальным, творческим порождением. Вспомним еще раз:

Мы отвергаем за работой —
не только я, не только ты —
красивости или красоты
для социальной красоты.

Каждый художник, если его творчество действительно представляет собою явление, а не случайный эпизод в искусстве, вынужден заново решать важнейшие проблемы человеческого существования. Эти проблемы постоянно наполняются новым смыслом, новым содержанием.

«Да здравствует все, что действительно наше!» — писал Я. Смеляков в молодости.

¹ Плеханов Г. В. Литература и эстетика. Теория искусства и история эстетической мысли, т. I. М., Гослитиздат, 1958, с. 182—183.

Через тридцать лет, когда поэт прошел большую часть жизненной дороги, испытал взлеты и падения, испил немалую горечь из чаши бытия, он обратился к музе с прежним требованием:

...Воюй открыто, без сурдинки,
гражданским воздухом дыши
и эти жалкие пластинки
победным басом заглуши.

Без «филантропической чуткости» и «прекрасных иллюзий», с позиций социально обусловленных подошел Я. Смеляков к историческим темам в середине шестидесятых годов. Обратившись к истории государства Российского, к новейшей истории XX века, поэт в такой же самой степени был чужд субъективных иллюзий и заблуждений, как он чуждался их в любой другой теме. Историзм мышления Смелякова проявился в том, что его внимание привлекали прежде всего важнейшие явления и человеческие характеры, что он постоянно учитывал общую историческую перспективу. Как художник-материалист он считал, что в судьбе отдельной личности история всегда принимает сторону общественной необходимости, сторону «державных забот» государства.

Легко ли далось ему такое знание — это уже другой вопрос, но невозможно понять эстетические принципы Смелякова, если не принять этой его позиции.

Когда поэт пишет в стихотворении «Меншиков», что «веет холодом и силой от молодых державных лиц», когда отмечает про себя, что дни всесильного временщика сочтены: «Ты упадешь, сосна прямая, средь синевы и мерзлоты, своим паденьем пригибая березки, елочки, кусты», — в этом стихотворении можно уловить подлинный историзм, то есть подлинную объективную оценку исторического события, отдаленного от нас двумя веками и как бы на мгновение приближенного к нам. Вот почему глубоко прав был поэт, заметивший в разговоре с автором этих строк: время одарило его поколение чувством истории, знанием истории, сокровенным — внутренним — ощущением самой диалектики исторического процесса. Вообще Я. Смелякову были необычайно близки слова В. И. Ленина о том, что на каждый вопрос необходимо смотреть «с точки зрения того,

как известное явление в истории возникло, какие главные этапы в своем развитии это явление проходило, и с точки зрения его развития смотреть, чем данная вещь стала теперь»¹. Вот для того, чтобы раскрыть хотя бы отдельные стороны этого процесса, Смеляков и сменил резец скульптора на кисть исторического живописца. Кроме того, работе над книгой «День России» предшествовало изучение фундаментальных трудов по истории России, обращение к мемуарной и документальной литературе, к историко-биографическим очеркам, повестям, романам, короче говоря, поэт, не вводя в стихи своих вновь обретенных познаний, исторических выкладок и цитат, постарался действительно ощутить «шаги Истории самой».

Но если в предыдущих разделах книги творческая личность художника рассматривалась сквозь «магический кристалл» поэзии А. Прокофьева и отчасти А. Твардовского, то в данном случае, в случае, когда начинает раскрываться предыстория книги Я. Смелякова «День России», более сильного аргумента в пользу «триединства» личностей в поэзии трудно и отыскать. И дело даже не столько в том, что здесь творческая личность выступает именно в своем «читательском облике», или, по-другому, что творческая личность функционально проявляется в качестве «читателя». Нет, все дело в том, что есть определенная специфика создания вот таких лирико-философских книг, как «День России». И специфика эта определяет известное единство «читательских» устремлений художника, единство его познавательных и целеполагающих отношений к действительности.

Все сказанное значительно расширяет и усложняет понимание «третьей грани» творческой личности поэта — грани его «читательских» представлений, убеждений, вкусов. Однако, к сожалению, нет другого более удобного и достаточно многозначного термина, который бы помог выявить еще одну важнейшую функцию мировоззрения творческой личности — регулятивную, то есть направляющую, ориентирующую, концентрирующую внимание на главном и т. д.

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 39, с. 67.

Конечно, эта функция осуществляется в первую очередь через идеал. Однако вопрос о том, как реализуется идеал через убеждения и художественно-эстетические принципы поэта, будет рассмотрен в следующих главах книги. А сейчас есть все основания вернуться к тому, какие выводы сделал поэт, обратившись к истории, к исторической памяти народа, познав и осознав не только ее могущество, но и ее всевластную необходимость.

Первый вывод, который сделал поэт, сформулирован им в стихотворении «Не семена и не вразвалку...»:

Спервоначалу и доньне,
как солнце зимнее в окне,
должны быть все-таки святыни
в любой значительной стране.

Поэт ввел в стихотворную практику старокнижное слово «святыни», чтобы обозначить им образы-символы, которые дороги ему и к которым он прибегал неоднократно как в историко-революционных стихах («Наш герб», «Кремлевские ели», «В Музее Революции», «Рожок», «Паровоз «08-7024», «Косоворотка»), так и в стихотворениях с более отдаленным историческим взглядом.

Второй вывод, сделанный Я. Смеляковым, развивает, по сути дела, тему «святынь»: основы национального существования — в бытии трудового народа, в языке народа, в его нравственном складе и характере. К великому наследию — нравам, обычаям, культуре, языку — следует относиться бережно, уважительно, потому что общественное развитие, прогресс основываются на исторических пластах, которые создавались трудом многих поколений. Народ — хранитель и приумножатель этих сокровищ и богатств. И Ярослав Смеляков почувствовал эту существенную черту духовного самосознания общества, он постарался выразить ее в своей книге. Так, в стихотворении «Национальные черты» Смеляков сделал необходимые уточнения всей темы «российской старины», темы исторического и культурного наследия родного народа. Он призывал читателей не забывать и не упускать из виду ни «красноармейского шеломы пятиконечную звезду», ни «второго русского крещения осадной ночью на Днепре», ни той

«международной широты», которая вошла за годы Советской власти в наш национальный характер. Только при всем этом Смеляков оправдывал «искупительную жажду» приобщения к прошлому, к историческому бытию, к историческим святыням, которые, само собой разумеется, должны быть «в любой значительной стране».

Третий вывод столь же ясно и четко сформулирован поэтом: во всем существует преемственная связь. Этот детерминизм обнаруживается и в поступательном развитии истории, и в той борьбе, которая в конце концов определяет прогресс человечества. Смеляковское стихотворение «Надпись на «Истории России» Соловьева» особенно важно для выяснения исторических взглядов поэта, который в минуты вдохновения писал:

История не терпит суесловья,
трудна ее народная стезя.
Ее страницы, залитые кровью,
нельзя любить бездумною любовью
и не любить без памяти нельзя.

Одно из самых впечатляющих стихотворений, включенных Смеляковым в книгу «День России», — это стихотворение «Кресло». Главная тема в нем решается на оппозициях, на резких световых контрастах тьмы и света. От праздничных столов кремлевского банкетного зала, сияющих люстрами, поэт ведет нас в тяжелый полумрак опочивален Иоанна. Здесь — тусклый лампадный свет, здесь — низкие своды потолка, здесь все зыбко, призрачно:

И лестница — свеча и тени,
И запах дыбы и могил.
.....
Какие там слова и речи!
Лишь списки.
.....
Молча, как во сне,
И, зыблясь, трепетали свечи
В заморском маленьком пенсне.

В дальнейшем это трепетное пламя свечей будет служить своеобразным лейтмотивом стихотворения «Кресло».

Однако в развитии всей темы поэт делает неожиданный и резкий поворот. Смысл заключительных

строк близок к смыслу «Петра и Алексея»: стихийное своеволие личности столь же опасно, сколь и бессильно в этой Иоанновой опочивальне; так смертельно опасно прикосновение к высоковольтным проводам. И праздничные люстры зала, и смутные огоньки лампад, и трепетные свечи меркнут перед грозным рядом страшной силы:

И молния веков, блистая,
меня презрительно прожгла.

Конечно, можно сказать, что поэт здесь отвергает отдельную личность, индивидуальность как таковую (а как же иначе расценить эпитет «презрительно»?). Но если взглянуть на творчество Смелякова в целом, то и здесь видна его последовательность, то и здесь напрашивается более обобщенный вывод: не индивидуальность отвергает поэт, но ярый индивидуализм. И разрешение всей коллизии состоит в том, что поэт как художник, как человек, как личность чувствует себя сильнее и властительного своеволия, и грозных разрядов былых лет.

После урока, которого ему «хватило с лишком», он осознал и другие уроки истории и не сломился ни духовно, ни нравственно. «Я проклял дешевое счастье и легкий развеял успех» — так писал Смеляков в стихотворении «Мое поколение». Он это писал о поколении и о самом себе, поэте Смелякове, который из девяти Дантовых кругов прошел четыре... И понял: что было в его судьбе, то было и в судьбе поколений, вошло в историю, стало «шагами Истории самой».

Итак, обуславливая права и обязанности творческой личности «державными заботами» государства, Я. Смеляков не мог, да и не хотел обойти молчанием один закономерный вопрос: как по-новому ставить и разрешать такие проблемы, как необходимость и случайность, необходимость и свобода. Здесь уже подчеркивалось, что взгляды Смелякова на мир, на природу, на общественную жизнь носили социально-детерминированный характер, который, в частности, выражался в самой архитектонике его произведений, избавленных от каких-либо красот и красот: в них все необходимо, все целесообразно и реалистично.

Не менее четко решалась Смеляковым и пробле-

ма необходимости и свободы. Принцип свободы человеческой деятельности, или — несколько по-иному — самовыражения личности в общественно-полезном труде, был для него важнейшим принципом и завоеванием Октября, а труд — важнейшим критерием социально-общественной ценности и значимости человека.

Таким образом, Ярослав Смеляков признавал, что свобода — это прежде всего необходимо осознанное господство человека над природой и, что важнее всего, над своими страстями, над самим собой. Вот почему важно учесть и закрепить в памяти это обстоятельство: необходимость была для Смелякова, по существу, синонимом свободы. Из этой необходимости, из этого внутреннего, личного, интимного, как любил подчеркивать поэт, «социального заказа» он исходил в творческой работе. В определении, данном Энгельсом (свобода — познанная необходимость и способность принимать решение со знанием дела ¹), в этом определении должно различать две стадии: необходимость — лишь духовная предпосылка свободы, первый шаг на пути к ней, ибо — и это будет второй шаг — только сознательно принятое решение, только сознательная деятельность человека, его полная самореализация и выражают конечную сущность человеческой свободы.

Ярослав Смеляков утверждал формулу: «Истории — не прекословь», и тем самым, конечно же, абсолютизировал необходимые условия не только исторического, но и личностного бытия ². В этом было все его знание жизни, все его творческое бытие.

В целом же многолетний опыт Я. Смелякова необходим также для ясного понимания основ конкретно-реалистической общности, которая существует в советской поэзии. Наиболее репрезентативной фигурой этой общности и является поэт Ярослав Смеляков. Ибо именно ему удалось выразить характерные черты своей трагической и одновременно мону-

¹ См.: Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 20, с. 116.

² О возможности несколько иной художественно-эстетической концепции пишет Н. К. Гей. Ссылаясь на творческий опыт Горького, исследователь подчеркивает, что, «создавая «образ времени», великий писатель сводил воедино историческую необходимость и прекрасное, ход жизни и осуществимость идеала» (в кн.: Гей Н. К. Искусство слова. М., Наука, 1967, с. 272).

ментально-помпезной эпохи, выразить эти черты и в своем герое, в рабочем человеке, выразить эволюцию его взглядов с начала тридцатых годов и вплоть до начала семидесятых. При этом следует учесть, что общность не только выдвигает фигуру Смелякова, делает ее заметнее, существеннее для понимания процессов, происходивших в первый послевоенный период, эта общность позволяет увидеть, что Смеляков и как поэт и как «просто» человек был способен оказывать, да и оказывал, разнообразное влияние, в том числе и чисто формальное, на творческий облик еще совсем в ту пору молодых стихотворцев Ю. Воронова, В. Гордейчева, Н. Старшинова, О. Шестинского, В. Торопыгина, Е. Буравлева. Отблески кристалла «социальной красоты», который формировался в тигле общественных и личных страстей Смелякова, можно увидеть на произведениях не только этих, но и многих других поэтов, живущих по городам и весям нашей страны.

Я. Смеляков был безусловно искренен, когда в 1939 году сказал:

Я молчу, волнуясь в отдаленье,
я бы отдал лучшие слова:
чтоб достигнуть твоего умения,
твоего, учитель, мастерства.

Каждый из названных здесь поэтов, обращаясь к Смелякову, мог бы с успехом повторить эти слова, полные любви и уважения. И дело не в одной лишь смеляковской «раздраженной доброте», личноизвестной многим из них, дело еще в той одухотворенности лучших страниц смеляковской лирики, которая, конечно же, имеет сложную структуру... С редкой последовательностью поэт отстаивал и утверждал в своем творчестве именно эту поэтическую одухотворенность, которая воссоединяла в себе общечеловеческое, интернациональное и национальное. Все три категории существуют в творчестве Смелякова в неразрывном единстве. Именно этим единством Ярослав Смеляков и дорог как нам, его младшим современникам, так и будущим читателям — любителям поэтического слова.

Глава третья

ВЕЛИКАЯ СТРАДА

1

Природа реалистической образности в советском искусстве требует пристального и конкретного изучения, несмотря на кажущуюся очевидность этой проблемы. Вот, например, с какой категоричностью объяснял в свое время сущность реализма В. Иванов: «...как бы мы ни мудрствовали, как бы ни изощрялись в характеристике реализма, мы никуда не уйдем от того, что лежит в его основе,— от художественного воспроизведения жизненного содержания в формах самой реальной жизни»¹.

Сходная точка зрения на реализм и конкретно на литературу социалистического реализма была чрезвычайно распространенной в те времена; и ее выражали другие известные литературоведы, рассматривая жизнеподобие как уникальную примету реализма. Обычно эти исследователи ссылались на эстетические воззрения Чернышевского. Вместе с тем уже доказано, что взгляды Чернышевского ни в коем случае нельзя сводить к этой одной-единственной формуле жизнеподобия или отражения жизни в формах самой жизни.

Характерно, что в большинстве непререкаемых выводов, подобных выводу В. Иванова, не упоминалась совсем или упоминалась со множеством оговорок и ограничений *категория условности*. В книге «О сущности социалистического реализма» только что названного автора можно было прочесть, что некоторые художники социалистического реализма «смело идут даже на ее (условности.— В. Д.) усиление»². И в качестве *единственного* примера такого «усиления» приводилась пьеса А. Левады «Фауст и смерть», в которой выведен искусственный человек Механтроп. И сам этот полузабытый пример и многочисленные предупреждения по поводу того, что

¹ Иванов В. О сущности социалистического реализма. М., Гослитиздат, 1965, с. 115.

² Там же, с. 128.

«неплодотворно злоупотреблять» приемами условности, свидетельствуют об упрощенном подходе к важнейшей эстетической категории реализма, которую — такое возникает ощущение — считали вольной или невольной, но неременной уступкой модернизму.

Б. Сучков, полемизируя с подобным взглядом на сущность социалистического реализма, выражал сожаление по поводу того, что в нашем литературоведении «не исследуется и не учитывается самый характер условности, которая в системе социалистического реализма выражает в сгущенной, заостренной форме сущностные стороны жизни и является одним из видов познания и обобщения реальности»¹.

Итак, изо всего сказанного выясняется, во-первых, что природа реалистической образности в современной литературе не такая, в сущности говоря, простая и очевидная проблема, как это может показаться, а во-вторых, что категория условности по всем признакам — важнейшая и существеннейшая категория эстетического освоения мира. Причем термин «условность» встречается в разночтениях, что опять-таки затрудняет литературоведческий анализ конкретных явлений и фактов нашего литературного бытия.

Далее. В категории условности различаются два уровня или плана: обобщенный (широкий) и конкретный (узкий) план условности. Первый план ясно выражен К. Фединым: «Если лишить искусство условности, оно потеряет свою сущность... Единственно, что сближает искусство с жизнью, — это движение. Но и сама эта близость условна, потому что время в романе и время в жизни несоизмеримы. И поэтому никакой реализм писателя не может и не должен чураться условности. Природа искусства — иллюзия, реализм в «чистом» виде — абстракция»².

По этому высказыванию К. Федина можно убедиться, что крупнейшие представители нашей литературы неизменно выступали против догматического

¹ Сучков Б. Социалистический реализм сегодня. — В кн.: Контекст, 1974, с. 63.

² Федин К. Собр. соч. в 9-ти томах, т. 9. М. Художественная литература, 1969, с. 635—636.

отношения к насущным проблемам теории и практики социалистического реализма.

В середине пятидесятых годов в нашей периодике развернулась дискуссия по поводу условных форм в советской литературе.

Дело в том, что «открытая» и «обнаженная» условность произведений Мартынова, Асеева, Сельвинского, Кирсанова, Заболоцкого, а также более молодых поэтов приводила сторонников «нормативной эстетики» к мысли, что данное произведение данного поэта не «строго», не «выверенно» реалистическое,—и это, как говорится, в лучшем случае, если вообще не утверждалось, что это дань формализму, модернизму и т. п. В дискуссии принял участие и Александр Фадеев. «Поэтическая условность образов,— писал А. Фадеев в связи с выходом в свет трагедии И. Сельвинского «Читая Фауста»,—вовсе не грех и не недостаток...» И далее, резко отозвавшись о тех, кто отказывает писателю в праве на поэтическую условность, А. Фадеев продолжил: «Все должно быть по существу жизненно, но не обязательно все должно быть жизнеподобно. Среди многих форм может быть и форма условная»¹.

А. Фадеев исходил из того положения, что социалистический реализм есть закономерное развитие «классического» реализма, что он осваивает и обогащает своим опытом все лучшее, здоровое, ценное, что есть в реалистическом искусстве прошлого. Вместе с тем он принимал во внимание, что советская литература никогда не ограничивалась повторением «уроков» прошлого, не являлась замкнутой системой, хотя в ряде теоретических работ от нее и требовались именно такие свойства.

Следует также сказать, что гораздо распространеннее было «негласное» отрицание условности в творчестве художников, верных методу реалистического воспроизведения мира. Замалчивание категории условности для сторонников «плоскостного» жизнеподобия в искусстве необходимо было хотя бы потому, что условность в конкретном плане как раз и подчеркивает несоответствие форм эстетической (художественной) реальности формам самой реаль-

¹ Фадеев А. А. За тридцать лет., изд. 2-е. М., Советский писатель, 1959, с. 662.

ной действительности, ибо,—повторим вслед за К. Фединым еще раз,— «природа искусства — иллюзия, реализм в «чистом» виде — абстракция».

Найти же «предел» или возможный «допуск» этого несоответствия художественных форм — самой реальной действительности крайне трудно. Гораздо легче было, как это выясняется теперь, вообще списать категорию условности по графе формализма.

Современная литература преодолевала подобные догматические тенденции и устарелые каноны, ибо она обладала и обладает неисчерпаемой животворной силой и динамизмом развития.

В настоящее время происходит совершенствование и нарастание разнообразных стилей и форм; новые качества приобретают и многие эстетические категории, в том числе и категория условности, которая в заостренной форме передает важнейшие стороны реального мира, общественной и личной жизни человека. Момент концентрации, сгущения, «фокусирования» жизненного материала запечатлели и многие современные поэты.

И если, например, в творчестве Маяковского и других крупнейших поэтов современности, имеющих в какой-то степени сходную с ним революционную и поэтическую родословную, условность носит открытый, резко акцентированный характер, то такой наглядности, такой «обнаженности» категории условности нет, предположим, в творчестве А. Твардовского. Но это отнюдь не значит, что условность в его поэзии выступает, как говорится, на вторых ролях. Напротив, не кто иной, как А. Твардовский, выделял категорию условности как важнейшую эстетическую категорию в своем творческом формировании. Об этом свидетельствует его «Автобиография», написанная в 1954 году, когда в нашей печати шла дискуссия об изобразительных возможностях реализма. Правда, Твардовский проецирует проблему условности в тридцатые годы,—тогда он писал «Страну Муравью», и уже тогда проблема условности в нашем искусстве нередко трактовалась с позиций вульгарно-социологических, близких по упрощенному пониманию целей и задач художественного творчества пролеткультовским и рапповским ортодоксам. Кстати сказать, именно тогда, в начале тридцатых годов, А. Фадеев считал, что «социалистиче-

скому реализму чуждо канонизирование отдельных жанров, видов, форм, темперамента, манер, приемов»¹ и что социалистический реализм допускает условные формы — символику, гиперболу, гротеск, преувеличение, аллереорию, сказку, лишь бы за этим стояла правда жизни.

Вспоминая эти тридцатые годы и безусловно зная о выступлениях А. Фадеева по вопросам литературы, Александр Твардовский пишет, что в те годы «наши эстетические взгляды и пристрастия не могли иметь такой широты, как сейчас», но что именно в те годы он сделал такое немаловажное для себя открытие, как законность условности в изображении действительности средствами реализма.

«Условность,— продолжал Твардовский,— хотя бы фантастического сюжета, преувеличение и смещение деталей живого мира в художественном произведении перестали мне казаться пережиточными моментами искусства, противоречащими реализму изображения». Заметим, что Твардовский всегда охотно признавал «многообразные связи и взаимовлияния в нашей советской литературе» и неоднократно указывал на источники своих собственных произведений. Этими источниками или этими исходными моментами в творческом процессе были для него то сказочный сюжет — поездка крестьянина-середняка в поисках «вольных земель», как в «Стране Муравии»; то фронтовая, газетная, полуфольклорная, гротесково-ироническая «стихия», из которой вырос Василий Теркин — герой одноименной поэмы; то «фантастическая сатира», как определил К. Симонов поэму «Теркин на том свете».

Эти сюжеты, уже прошедшие предварительную литературную обработку, уже опосредствованные в литературе, были вместе с тем полны «достоверных картин живой жизни». Однако для того, чтобы передать эту достоверность, эту жизненность, Твардовский считал, что необходимо отвергнуть пресловутую «приподнятость», которая нередко выдается за социалистический романтизм. Он категорически отвергал такое «романтически-приподнятое» изображение жизни. Это — с одной стороны. А с другой стороны, писал он, «если мне подсовывают жалкое

¹ Фадеев А. А. За тридцать лет, с. 98.

и бескрылое, скучное, как домовая книга на экране, едва освещенное убогой мыслью *копирование жизни*, и говорят, что это реализм, я отвергаю его» (подчеркнуто мною. — В. Д.). А. Твардовский признавал и приветствовал тот реализм, который воссоздает облик и характер нового мира, воссоздает завоевание свободы в этом мире, его людей «во всем обаянии их душевного богатства и красоты». Он признавал реализм, который расширяет *площадь действительности*, осваиваемой нашей современной литературой, способствует выполнению важнейших задач и, в частности, задач по *нравственному обеспечению* жизни сограждан.

Рассматривая художественно-эстетические принципы Твардовского в целом, нельзя не обратить внимание еще на одно важное обстоятельство. Это обстоятельство, вернее — это диалектическое противоречие известно в эстетике как противоречие между тем, что искусство отражает жизнь, дает картины быта и нравов, картины природы и вместе с тем, что искусство — это новая эстетическая реальность. Ведь произведение искусства — плод воображения художника, его творческой фантазии, вымысла, интуиции, это «модель реальности» иногда более сильная по эмоциональному и нравственному воздействию на читателей, чем сама жизнь.

Это диалектическое противоречие Твардовский стремился разрешить при помощи условности. Он искал «те пределы условных преувеличений», которые художник может допустить, не нарушая реалистической фактуры произведения.

Условность, отмечал он, ни в коей степени не противоречит реализму изображения, а, напротив, является чрезвычайно действенной силой реалистического искусства. Особенно привлекала его условность сказки и райка, легенды и предания, притчи и присловья. Но он считал, что нужно знать и тех поэтов, лучшие образцы которых отмечены не только предельной ясностью и простотой, но и «особой усложненностью формы», поэтов, стихотворная речь которых была, как дыхание, прерывистой, неровной, но и живой, как, например, у М. Цветаевой или у О. Мандельштама.

Примечательно в этом смысле письмо В. Н. Орлову от 13 января 1961 года. В свою бытность главным

редактором «Библиотеки поэта» В. Н. Орлов неоднократно обращался к члену редколлегии этой библиотеки А. Т. Твардовскому. Письмо поэта не только содержит положительное отношение к вопросу об издании стихотворений О. Э. Мандельштама, которого Твардовский считал замечательным мастером русского стиха; Твардовский считал также, что желательно издание книг Б. Л. Пастернака, М. И. Цветаевой, Н. С. Гумилева. Но в данном случае нас интересует личное суждение Твардовского о той плеяде русских поэтов, к которой, безусловно, относился и Осип Мандельштам. Признав, что для него, для Твардовского, нет вопроса, нужно ли издавать Мандельштама («безусловно нужно — и не только, может быть, в «Библиотеке»), поэт высказал ряд суждений, имеющих принципиально важное значение для решения главной темы нашего исследования: личность поэта и особенности ее творческого самовыражения в лирике. Мнение А. Т. Твардовского, конечно, личное мнение, однако оно может быть отнесено и к другим наиболее выдающимся представителям сложно ассоциативного течения, о которых речь пойдет в следующей главе.

Итак, А. Т. Твардовский видел в поэзии Мандельштама образец крайней «камерности», он видел, что «вся она, так сказать, из отсветов и отзвуков более искусства, чем жизни... Вернее, — уточняет свою мысль Твардовский, — жизни, преломленной через разнообразные «стекла» искусства, книжных впечатлений индивидуальности, всецело принадлежащей миру «чужих снов». Вместе с тем она, то есть эта поэзия, писал Твардовский своему адресату, «остается и образцом высокой культуры русского стиха XX века, благородной отточенности формы, и несет в себе неотъемлемое индивидуальное содержание, пусть обуженное, пусть не столь богатое. Словом, она была и есть, ее обходить нельзя...»¹. Письмо Твардовского В. Н. Орлову является образцом эпистолярной литературы нашего времени — середины XX века, ибо в нем содержатся не только глубокие суждения по творческим вопросам, сложность которых для каждого непредубежденного читателя

¹ См.: Твардовский А. Письма о литературе. М., Советский писатель, 1985, с. 213.

очевидна; в нем полно и глубоко раскрывается личность поэта, вырисовывается его облик и душевный склад. Признав, что в последних по времени написания стихах О. Э. Мандельштама явственнее проступают и «признаки века», и отголоски личной печальной судьбы поэта, Твардовский вместе с тем посчитал их менее значительными, потому что в них есть «особая усложненность и внутренняя притенненность при внешней будто бы отчетливости стихов». Вот почему автор письма делает следующее признание, чрезвычайно четко характеризующее его не только как литератора, как поэта, как мыслителя, но и как человеческую личность.

«Боже упаси,— писал А. Т. Твардовский В.Н. Орлову,— я не говорю, что эти стихи нужно снять, я даже испытываю некоторую неловкость, что приходится сознаваться в своей непонятливости, но я таки не понимаю подобных стихов. Это все уже настолько субъективно и «лично», что, кажется, порой написано без малейшей озабоченности тем, будет ли что доступно пониманию какой-либо другой души, кроме авторской»¹.

Таким образом, размышления Твардовского о возможных или допустимых «пределах условных преувеличений» имели для него и сугубо личностное значение. И вместе с тем его никогда не покидала забота о «другом», то есть о том, кому предназначены эти произведения поэзии и прозы. Однажды в минуту доброго расположения духа он написал В. Я. Лакшину: «Одно из несомненных преимуществ моего возраста — становишься серьезным читателем»². Да, Александр Твардовский был действительно «серьезным читателем» и не только читателем вообще, но и конкретно читателем своих собственных произведений, «внутренним читателем» в отличие от будущего реального, «вероятного читателя», о котором он упомянул в заключительной главке поэмы «Василий Теркин». Так вот, о силе аналитического ума и глубине самопознания, которые были свойственны автору «Теркина» и «Дома у дороги», свидетельствует та автохарактеристика языковых и стилистических особенностей, которая

¹ Твардовский А. Письма о литературе, с. 331.

² Там же, с. 213—214.

понадобилась Твардовскому, как говорится, «по делу», — она понадобилась дипломнице и переводчице Кроловой из ЧССР. Поэту был задан вопрос: точно или свободно нужно переводить его произведения?.. И вот как и что ответил А. Т. Твардовский.

«Думается, — писал он, — что переводить меня вообще очень трудно, так как язык моих стихов весьма отклоняется от «нормативного» литературного языка: несет в себе много трудно переводимых оборотов, в том числе идиоматических». И далее продолжал: «Стих мой сложен...» И говорил он это совсем не потому, что ему были неприятны общераспространенные суждения и мнения о якобы имеющей место предельной простоте его стиха, о его общедоступности, о чуть ли не «лубочных» свойствах стихотворной речи его героев. Нет, и еще раз нет! «Стих мой сложен, — так писал Твардовский, потому что дипломатке из Чехословакии нужно было объяснить, как переводить именно его, Твардовского, стихи, несмотря на их видимую простоту, — ибо он (стих. — В. Д.) насыщен интонациями разговорной живой речи — все это весьма трудно для перевода». Вообще, добавлял Твардовский, быть «переведенным (и не-испорченным!) с русского языка на другой язык — большое и редкое счастье, какого неизвестно сколько ждать...»¹.

И далее А. Т. Твардовский дает лаконичный и четкий ответ: *точным* может быть только *свободный* перевод, а перевод *буквальный* никогда не может быть *точным*.

Итак, без внутренне раскрепощенного, свободного от каких-либо литературных ассоциаций и уподоблений творческого состояния невозможно сказать что-либо существенное и «о той жизни, трудной, и грубой, и сложной, которая единственно стоит внимания художника», — так говорил Твардовский. И в этом был его «символ веры», отнюдь не исключающий другие творческие концепции, другие формы преобразования жизни в стихи. Ведь все дело, в конце концов, не в степени все большей и большей усложненности мировосприятия художника, — у подлинного таланта или, как говорят, у таланта милостью бо-

¹ Твардовский А. Письма о литературе, с. 251.

жией, упрощенного, еще хуже — примитивного взгляда на мир быть не может. Все дело в той наэлектризованности произведения живым духом современности, в той безоговорочной *необходимости* (любимое слово Твардовского при определении творческого процесса), благодаря которой это произведение и возникает, рождается на свет, как возникает и рождается нечто непреложное, нечто не зависящее от воли и желания его автора. Но для этого, говорил Твардовский, и нужно вначале что-то разлюбить в своих экзерсисах, что-то выждать в себе, угадать, чтобы было поглубже, посерьезнее ¹.

Таким образом, даже из этого предварительного изложения идейно-эстетических взглядов Твардовского становится очевидным, что категория условности понималась им многообразно, понималась по-своему, по-твардовски. Это — во-первых. А во-вторых, что «отступления» от жизнеподобия не имели у него столь экспрессивного, обнаженно-вызывающего характера, как, предположим, в поэзии В. Маяковского, Б. Пастернака, О. Мандельштама. Однако не признавать, не видеть этих условных форм изображения действительности, а сводить все к жизнеподобию, к изображению живой жизни «в формах самой жизни», значит, невольно снижать оценочные критерии, обеднять эстетическое богатство Твардовского. Это значит также — не видеть новых свойств его творчества, познать которое во всей глубине и значительности дано лишь в контексте современности, в контексте нашей жизни и конкретно — Великой Отечественной войны. Очевидно, что анализ не только современного содержания, но и современной формы — с выявлением всех средств художественной выразительности, а именно: художественного времени и пространства, взаимосочетаний правды и вымысла, иллюзий и реальности, приемов образной ассоциативности, гиперболы и т. д., — такой конкретный анализ способствует не то чтобы искусственному «сближению» и «объединению» различных стилевых, образно-метафорических тенденций, но он способствует утверждению художественно-эстетического разнообразия современного искусства и современной литературы.

¹ Твардовский А. См.: Письма о литературе, с. 283.

Теперь выскажем еще одно предварительное суждение.

Для правильного решения всей проблемы художественной условности первостепенное значение имеют эстетические взгляды художника, его эстетический идеал. Конечно, как уже говорилось, эстетический идеал трудно «вычленить» из всего сложного мировоззренческого, нравственно-этического универсума художника. Однако в творческом процессе значение эстетического идеала заметно не только, предположим, в его целеполагающей, в его оценочной функции, но и в большем или меньшем концентрате жизненного материала, в большем или меньшем подобии образов произведения формам самой жизни и т. д.

Дело в том, что эстетический идеал художника является не только «конденсатором» (идей, воззрений, образов, чувств), но и «трансформатором» объективной действительности в действительность (реальность) эстетическую. Или скажем по-другому: существенная функция эстетического идеала заключается в том, что художник в процессе творческой самореализации и в соответствии со своим эстетическим идеалом *преобразует* «жизнь живую» в новую эстетическую реальность... Вот здесь-то он и не может обойтись без художественной условности, о чем достаточно убедительно сказали и К. Федин, и А. Фадеев, и А. Твардовский.

2

История создания поэмы «Василий Теркин», как и большинства крупных произведений Твардовского, осложнена многими «подходами» к теме, вариантами, хронологическими паузами, когда шли поиски новых выразительных средств. Первые главы поэмы были опубликованы 4 сентября 1942 года в газете «Красноармейская правда». Однако замысел поэмы относился еще к довоенной поре.

В апреле 1940 года поэт в тетради для записей весьма условно обозначил сюжет или, как было сказано, «путь героя»: переход границы, госпиталь, следование за частью, которая ушла далеко вперед. И даже какое-то знакомство с девушкой-медсестрой.

Но имени героя не было. И вдруг как озарение: Вася Теркин!..

Таким образом, Твардовский вносил в тетрадь для записей не только момент возникновения «пути героя», момент рождения его имени, но и все переживания, связанные с ним, все размышления о существовании теркинского характера, о том сложном переплетении нравственно-этических и общественных проблем, которые повлияли на выбор именно такой художественной концепции героя... Твардовский понял одно: суть дела — в желании красноармейской, шире, — читательской массы увидеть в нашей литературе предприимчивого, удачливого, бывалого бойца, образ которого восходил бы к традиционно-понятийным формам народного мышления, народного юмора, восстанавливал бы живую связь поколений... И одновременно боец этот был бы их сотоварищем-бойцом, был бы по языку, характеру, мировосприятию вполне современным человеком. В поэзии такого образа не было — ей, очевидно, недоставало этого характера, этого весельчака, этого друга-наставника, наделенного душевным здоровьем, ясным и умным взглядом на жизнь, на людей, на все на свете. Вот почему Твардовского не оставляла мысль о Теркине, прежде всего как о «человеке в индивидуальном смысле слова», «нашем парне», — не абстрагированном в плане «страны», «эпохи», не «скроенном» из единого листа стали, а человеку вполне обыкновенном, человеке, как подчеркивает поэт, «живом, дорогом и трудном».

На первый взгляд Твардовский отказался здесь не только от какой-либо «эпохальности» (а по существу — абстрактности) в изображении своего героя, но и условности, преувеличения, игрового момента вообще. На первый взгляд Твардовский твердо следовал принципу изображения жизни в формах самой реальной жизни. Этот принцип в дальнейшем некоторые исследователи возвели в догму, а поэтику «Василия Теркина» объявили едва ли не характернейшей, типичнейшей для всей поэтики социалистического реализма. В своем стремлении «оградить» нашу литературу от декадентства и всевозможных «тлетворных влияний» Запада такие исследователи принцип жизнеподобия связывали с «прямым» (фотографически точным) отображением действитель-

ности в произведениях искусства. Этот принцип образной выразительности признавался единственно соответствующим теории отражения и опирался в поэзии на имена А. Твардовского, М. Исаковского, Я. Смелякова, А. Суркова, С. Щипачева, О. Берггольц и других. Однако данная проблема не должна была решаться столь поверхностно, в угоду нормативным положениям и выкладкам.

Ленинский тезис, сформулированный в «Философских тетрадах», гласит, что наше сознание не только отражает мир, но и творит его; этот тезис безусловно свидетельствует, во-первых, что наше сознание способно отражать важнейшие свойства действительности, а во-вторых, свидетельствует о чрезвычайно активной, подлинно творческой роли сознания, способного к решениям, обоснованиям, обобщениям и выводам, касающимся важнейших вопросов научной, художественной, творческой практики человека.

Творчество А. Твардовского, и в частности поэма «Василий Теркин», действительно позволяет обнаружить отражение многих подлинно реалистических картин фронтовой жизни¹. Но это же творчество позволяет увидеть ошибки тех исследователей, которые не сумели различить сложных условных форм и сложной внутренней структуры его поэзии в целом.

Совсем по другому поводу Твардовский как-то сказал, что истинно-художественное явление существует, всегда оставляя за собой силу полноты, всесторонности изображения жизни, всегда оставляя за собой что-то на сей раз не постигнутое и не истолкованное.

Безусловно, «Василий Теркин» является именно таким художественным произведением, которое чем дальше во времени, тем очевиднее обнаруживает новые глубины содержания, новаторский характер поэтики, новые эстетические качества и свойства. Ибо главной идеей этой поэмы стала идея человеческого

¹ Мысль о правдивости, достоверности, реалистичности широких картин жизни, равно как и «реалистических возможностях лирики», последовательно проведена Е. П. Любаревой в ее монографии. См.: Любарева Е. Александр Твардовский. М., Советский писатель, 1957, с. 103, 107, 148—154.

в человеке, очеловечивания человека в деянии свободы, в борьбе за свободу и независимость своей Отчизны. Главным же нравственно-эстетическим достоинством — «душевная красота» бойца Советской Армии, его обаяние, отзывчивость на чужую радость и беду, стойкость, неиссякающий оптимизм. При всем том «Теркин» оставляет еще и нечто такое, что явится пленительным и важным для будущих поколений, что нами, современниками, не до конца разгадано, понято, учтено.

К сожалению, оценка профессионалами-литераторами книги про бойца во многом оправдала самые худшие ожидания Твардовского.

Вскоре после опубликования первых глав и даже после многократного выхода поэмы отдельными изданиями ряд критических отзывов показал, что поэма не просто не до конца разгадана, но если разгадана, то поверхностно, если и истолкована, то весьма предвзято. Например, Владимир Луговской не находил метафорической основы в поэме, он считал, что автору не потребовалось никаких «дополнительных аксессуаров», вроде сложной образности, чтобы донести свою мысль прямоиком до читателя. В другой рецензии говорилось, что поэма — это серия «регулярных фельетонов для газеты», а посему автор просто, как хроникер, следует за событиями¹.

К. Симонов, вспомнив эти давние, еще военных времен литературные споры о «фельетонности», «отсталости», «несовременности» героя «Книги про бойца», счел необходимым подчеркнуть, что Василий Теркин — «самый сознательный человек»². И это действительно так, ибо поэт, можно сказать, высмотрел этот человеческий тип, выхватил его из гущи фронтовой жизни, не оборвав самые сложные и самые тонкие корешки, связывающие его с родной почвой. Как несомненную творческую заслугу Твардовского следует признать и тот факт, что ему довелось немало потрудиться над выявлением образа Теркина, которого не знала ни русская поэзия в про-

¹ Смоленский альманах, 1945, № 1, с. 196.

² Симонов К. Об Александре Твардовском. — См.: Твардовский А. Т. Собр. соч. в 6-ти томах, т. 1. М., Художественная литература, 1971, с. 11.

шлом, ни советская литература военных и послевоенных лет.

И эту особенность «Теркина» подметил такой требовательный читатель, как И. А. Бунин. В письме своему старому другу Н. Телешову от 10 сентября 1947 года он писал: «...Это поистине редкая книга: какая свобода, какая чудесная удаля, какая меткость, точность во всем и какой необыкновенный солдатский язык — ни сучка, ни задоринки, ни одного фальшивого, готового, то есть литературно-пошлого слова!»¹

Когда бы в поэме имелись одни приключенческие сюжеты — вроде того, как Теркин переплывал реку, устанавливал связь, сбивал вражеский самолет, бился в рукопашной схватке с немцем-оккупантом, веселил бойцов на привале, — тогда слова о том, что характер Теркина статичен, неизменен, везде равен самому себе, а текст поэмы — иллюстративен, были бы, вероятно, оправданны и справедливы. Но в поэме имеется единая художественно-эстетическая концепция. Именно она объединяет все части поэмы, выражает то главное, что можно определить как духовную и нравственную красоту рядового пехотинца, солдата Василия Теркина.

Итак, в нравственно-философском плане «Теркин» представляет собою развернутое лиро-эпическое повествование о том, как «война на жизнь пошла». Понятия «мира — и — войны», «жизни — и — смерти», «кровного — и — чужого», «нерушимого — и — сокрушимого», «великого — и — незаметного», драматически непримиримые, неотделимые друг от друга, возникают в каждой главе. Они-то и образуют сложную образно-понятийную основу поэмы. Конечно, замечает поэт, иному читателю может показаться, что первый — «бытовой», «сказовый», «жизнеподобный» — уровень текста и есть наиглавнейший, ибо из главы в главу автор толкует:

Про огонь, про снег, про танки,
Про землянки да портянки,
Про портянки да землянки,
Про махорку и мороз...

¹ В кн.: Тарасенков А. К. Статьи о литературе в 2-х томах, т. 2. М., Гослитиздат, 1958, с. 381—382.

Но сам-то Твардовский надеется, что иной, им ожидаемый и более прозорливый друг-читатель разберется, что не одними этими бытовыми подробностями и приметами окопной жизни важна, значительна его «повесть огненной страды».

К сожалению, в ряде брошюр, монографий и научно-теоретических сборников именно общедоступность, кажущаяся безыскусственность, простота, а также общий бытовой колорит и выделяются прежде всего в поэме Твардовского.

А между тем бесконечная ценность жизни в «Книге про бойца» приходит в непримиримое противоречие с войной, с этой трагической страницей и в судьбе народа и в судьбе отдельного человека. Твардовский не просто декларирует всепобеждающую силу жизни, признает ее «нашим ходатаем» («сила жизни — наш ходатай»), признает действенным, волевым, сущностным качеством человека. Он художественно раскрывает образы ее защитников — и самого Теркина, и его солдатского окружения, — в том монолитном единстве, о котором так сильно сказал его герой: «Все мы вместе — это мы, тот народ, Россия».

Самоограничение личной свободы, личных прав, личных желаний во имя этого единого целого, по Твардовскому, важнее «славы». Сам поэт, подчиняясь зову сердца и долгу, идет на самоограничение: «Я, любитель жизни мирной, на войне пою войну». Эта же внутренняя дисциплинированность — в характере Теркина: «На войне — себя забудь», «Раз война — про все забудь»... Даже в шутливом рассуждении Теркина по поводу того, что солдат на войне не имеет права «ни жениться, ни влюбиться, ни уехать за границу от любви, как бывший граф», — скрыт серьезный смысл. Сетовать на стеснение, на ограничение своих прав и свобод человек не может и не должен. Ибо в единении миллионов людей, которые могли поступиться и поступились этим «личным», была наша сила и залог победы над врагом.

Поступался «личным» и А. Твардовский. Правда, во время войны и позднее термин «социальный заказ» редко встречался в нашем литературно-критическом обиходе. Его с успехом заменил термин «гражданская позиция поэта». Причем, как отметил Твардовский в «Слове о Пушкине» (1962), граждан-

ственность вовсе не означает «способность «отзываться» на большой спрос времени кое-как сколоченными строчками». Нет, эта добровольная обязанность, эта гражданственность для истинного поэта «неотрывна от понятия высокого назначения поэзии как искусства, неотрывна от высокой художественности, целостной творческой концепции».

С самого начала необходимо сказать, что Василий Теркин — образ реалистический и глубоко современный. Известное определение реализма, данное Энгельсом (реализм — это правдивое воспроизведение типичных характеров в типичных обстоятельствах), как нельзя более и соответствует сущности теркинского характера, сущности тех обстоятельств, в которых этот характер развивается и растет.

3

В свободной и раскованной манере, в которой Твардовский ведет повествование, обнаруживается одна закономерность: поэт никогда не начинает с эпизода или случая, имеющих принципиально важное значение. Ему, противнику «наивного реализма», равно как и «убогого копирования жизни», вначале необходимо определить причинно-следственные связи, их характер, их стиль, а затем включить данный эпизод в систему объективных взаимозависимостей. Чтобы тем самым установить истинное значение эпизода, в котором дано соотношение между человеческим «я» и всем миром. Причем лирический, комический или драматический отзвук такого эпизода или такого события оказывается сильнее, чем «просто» эпизод, случай, пример, рассказанный поэтом, рассказанный его персонажем.

Художественное время — пространство в поэме «Василий Теркин» обозначено памятными вехами. Эти вехи от новых рубежей уходят вдаль и вглубь: возле московских оборонительных линий поэт не может забыть поработенной врагами Смоленщины, а на берегах Одера — населенный пункт Борки, эту неизвестную «пядь земли», которую полгода брали с боем наши войска. Таким образом, именно через «Теркина» читатель как бы лично познавал ход

больших и малых сражений, познавал все, что делает с душою человека война.

Безусловно, в том, что Твардовский с сорок второго года находился в войсках Западного фронта, сказался элемент случайности. Но нельзя пренебрегать и тем обстоятельством, что поэт стал сотрудником газеты, которая из номера в номер печатала корреспонденции с «той стороны», с оккупированных врагом территорий. И его личная боль, его горе, его негодование, его ожидание встречи с родным краем — все отозвалось в главах поэмы, по-особому (лично, лирически) «сроднило» с главным героем поэмы — Теркиным. Именно в работе над этой книгой Твардовский для себя открыл «секрет»: самовыражение поэта должно носить не только «личный» характер, оно должно быть самовыражением и других. Вот почему даже от стихотворений начинающих авторов Твардовский ожидал главного впечатления — «впечатления необходимости их появления на свет белый, их подкрепленности чувством и мыслью, которые бы неотложно нуждались в «самовыражении» (письмо В. Г. Калинин от 13 ноября 1969 года). Испытанное поэтом, мысли и чувства, пережитые на войне, — все придавало «Теркину» пронзительность, сокровенность и, что особенно важно, обобщенность переживаний. Ведь сражение шло не только во имя общих целей и задач; оно было личным делом для многих солдат и офицеров действующей армии, потерявших в ходе войны близких и родных, потерявших вот такую же «малую родину», какой было для поэта его родное Загорье, и мечтавших освободить эту «малую родину» вместе с наступающими войсками. Однако далеко не всем довелось подобное пережить. Судьба Твардовского оказалась в своем роде исключительной: он познал то, что не познали другие, — возвращение к родным пепелищам.

А. М. Абрамов, процитировав одну дневниковую запись А. Т. Твардовского: «Больше самого себя в поэме», высказал чрезвычайно важное суждение: «...Самого поэта в книге действительно много — факт важный, как раз и объясняющий глубокий лиризм поэмы. Но существо этого факта не только в глубине лиризма, оно еще более в его особом качестве и в том влиянии, которое такое присутствие

в поэме личности автора оказывает на весь характер произведений»¹. Хотелось бы добавить только, что такое присутствие «личности автора» оказывает труднопереоценимое влияние и на все послевоенное творчество А. Т. Твардовского, определяет глубину и эмоциональную силу его лиризма в стихах 50—60-х годов, в его поэмах «За далью — даль» и «По праву памяти».

Ибо, как писал сам Твардовский, «личность автора в ее главных и решающих чертах обязательно сказывается в его творениях, и читатель обязательно это чувствует. В поэзии нельзя притвориться взволнованным, если не взволнован по-настоящему, чувствующим так-то, если не чувствуешь так на самом деле. Такие чудеса невозможны...». И Твардовский настолько доверяет этой, по его словам, личностной стихии «Василия Теркина», захватившей его целиком и полностью, что провозглашает право быть творчески свободным во всем: право на вымысел, на условность, на подмену себя, реального автора поэмы, — лирическим героем, лирического героя — Теркиным:

И скажу тебе, не скрою,—
В этой книге, там ли, сям,
То, что молвить бы герою,
Говорю я лично сам.

Я за все кругом в ответе
И заметь, коль не заметил,
Что и Теркин, мой герой,
За меня гласит порой.

Ведь Теркин — это образ и книга, персонаж и герой, вымышленный, воссозданный авторским воображением. Но — «...здесь вся жизнь, вся душа, вся любовь его; здесь его чувства, понятия, идеалы», — так говорил Белинский о поэме Пушкина «Евгений Онегин»². Так можно сказать и о поэме «Василий Теркин» Твардовского, в которой необычайно интересно — в духе пушкинских традиций — происходит перевоплощение реальной личности поэта в ли-

¹ Абрамов А. «Василий Теркин» А. Твардовского — народная эпопея. Воронеж, Изд-во Воронежского ун-та, 1981, с. 51.

² Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 13-ти томах, т. VII. М., Изд-во АН СССР, 1953, с. 431.

рического героя, а лирического героя — в художественный образ Теркина: «триединство личности поэта» выступает здесь в несколько ином варианте, но и этот вариант подтверждает чрезвычайно сложную, образно-психологическую и стилистическую структуру всей поэмы.

Характерно, что Твардовский в дальнейшем будет соединять, переплетать, сталкивать действительность и вымысел, правдоподобие и фантазию, жизнь и мечту. Например, он заставит встретиться «своего» Теркина с Теркиным — «рыжим двойником», который не без насмешки ответит герою поэмы: «Ты пойми, что рифмы ради можно сделать хоть Фому». И обращаться в репликах, примечаниях, отступлениях все чаще он будет не только к «своему» Теркину, но и вообще к безыменному земляку, однополчанину, другу-современнику.

Однако было бы ошибкой думать, что в конце поэмы Василий Теркин перестает быть «человеком в индивидуальном смысле этого слова», что все больше утрачивает черты «живого и трудного человека», каким он был для поэта всю войну. Нет, Твардовский не приподымает своего Теркина над другими, а все чаще из-за его «обыкновенности», его типичности как бы теряет из виду среди лавины наступающих войск.

Фронт полнел, как половодье,
Вширь и вдаль. К Днепру, к Днепру
Кони шли, прося поводья,
Как с дороги ко двору.

Этот общий план Смоленской операции, развернувшейся на сотни километров, становится особенно впечатляющим, когда Твардовский смелым ударом кисти воссоздает образ солдат-пехотинцев, которые шли вперед и вперед

Со страдальчески-счастливым
От жары открытым ртом.

Только крупный художник мог передать небывалое воодушевление войск, ведущих наступление по всему фронту, оппозицией «страдание — счастье». Только Твардовский отважился на контраст между этим всеобщим порывом и — душевной смутой, которую переживал его герой. Ведь когда Смоленщи-

на была освобождена от захватчиков, когда минул срок «годины горькой», можно было дать волю и этим чувствам, высказать их, возвести эмоциональное напряжение до предела: «Что ж ты, брат, Василий Теркин, плачешь вроде?...— Виноват...» То были слезы радости и облегчения, слезы свидания и сокровенных надежд... Виноват ли Теркин в минутной слабости?... Вряд ли! Но каким другим словом он мог бы оправдать себя, кроме этого традиционно-солдатского ответа: «Виноват...»?

Прокомментированная здесь глава поэмы показывает, какой многоструктурной оказывается ее лирическая основа, как отдельные «голоса» в ней звучат то слитно, то становятся отличными друг от друга, то образуют смысловое «многоголосие». А все вместе говорит о том, что лиризм, оттеняющий и возвышающий общее эпическое звучание поэмы, в конце концов, придает ей глубоко сокровенный характер. Поэма свидетельствует и о духовном, эмоционально-нравственном развитии Василия Теркина и того лирического персонажа, того лирического героя, для которого Теркин действительно — родной брат.

Уже в первой большой исследовательской работе П. С. Выходцева «Александр Твардовский» точка зрения на характер главного героя, который будто бы всюду неизменен, иллюстративен, равен самому себе, была подвергнута обстоятельной критике. «Цельность произведения,— писал П. Выходцев,— достигается благодаря органическому единству и взаимообусловленности изображения хода войны и развития главного героя»¹. Однако при всем том положительном, что имеется в этой работе П. С. Выходцева, необходимо все-таки раскрыть сущность эстетического идеала Твардовского, а следовательно, и его героя.

В настоящее время, когда художественный процесс обретает все большую усложненность, когда одновременно увеличивается активность художественного взаимодействия, проблемы эстетических отношений художника с действительностью, эстетического осмысления действительности приобретают первостепенное значение. Вот почему теперь есть все

¹ Выходцев П. С. Александр Твардовский. М., Советский писатель, 1958, с. 174.

основания сделать вывод, что трагический «изгиб бытия», называемый войною, явился для А. Твардовского эпицентром его нравственно-эстетических поисков, его открытий. Этот «изгиб бытия» принес народу неисчислимые страдания и жертвы, но все-таки он был преодолен, ибо

Сила силе доказала:
Сила силе — не равня.
Есть металл прочней металла,
Есть огонь страшной огня!

«Сила жизни», сила народа, которая есть высшая ценность для всего существующего в мире и которая вступила в яростное противоборство с «силами войны», вышла из этой схватки победителем, — таков социально-философский финал поэмы «Василий Теркин».

4

Когда на Втором съезде писателей СССР, в разгар дискуссии о лирическом самовыражении, О. Берггольц сделала уточнение своих позиций, то это уточнение носило все признаки эстетического кредо. Ибо О. Берггольц сказала, что советский поэт «прежде всего должен выражать себя как сын своего народа» и что в лирике «общественная функция самовыражения» играет наиважнейшую роль¹. В скобках заметим, что А. Фадеев поддержал пафос выступления поэтессы, направленный против «безличности» в литературе. Выступление О. Берггольц отчасти снимало опасения одних писателей в «грехе субъективизма», как точно выразился А. Твардовский, который будто бы неизбежно возникает при самовыражении, а другим — открывало новые творческие горизонты. Следует также сказать, что именно О. Берггольц возродила, пустила в широкий литературно-критический обиход этот термин «самовыражение», который, как уже говорилось, неоднократно использовался декадентами в литературе и субъективными идеалистами в философии. С воз-

¹ Второй Всесоюзный съезд советских писателей. 15—26 декабря 1954 года. Стенографический отчет. М., Советский писатель, 1956, с. 345.

ражениями О. Берггольц на съезде выступили С. Бургун и Н. Грибачев. Однако спор шел не только по поводу термина «самовыражение», спор шел о «правах личности советского поэта», как подчеркнула О. Берггольц. Оздоровление нравственно-эстетической атмосферы общества — вот что вызвало к жизни поразительное многообразие творческих индивидуальностей и дарований. Ибо, как справедливо отмечал академик Пантелей Зарев, «когда рушатся догмы и схемы, на первое место выступает проблема творческой индивидуальности, личности художника»¹. Вот так проблема творческой индивидуальности и поэтов старшего поколения, и поэтов бывших фронтовиков встала на повестку дня. Наша литература освободилась, по словам А. Твардовского, от некоей скованности и стесненности, отпечатавшихся в ней в силу известных антигуманных явлений в прошлом. В важнейших партийных документах это подчеркивалось неоднократно.

Итак, именно в период конца пятидесятых — начала шестидесятых годов, когда действительно в нашей общественной жизни рушились многие догматические представления о правах и обязанностях личности — и не только творцов художественных ценностей, но и вообще людей, наших современников, когда схемы, запреты, ограничения внезапно отпадали — отпадали как бы сами собой, — именно в этот период внутренняя жизнь художника слова обретала особый общественный интерес и особое общественное значение. Вот почему смысл, который вкладывала О. Ф. Берггольц в понятие «самовыражение поэта», мало общего имел с тем значением, которое было свойственно этому словосочетанию на рубеже XIX и XX веков.

В ту переломную пору существовало убеждение, что главной целью творчества является «отнюдь не познание жизни, не воплощение божества, не служение каким-либо общезначимым социальным целям, а самовыражение художника как уникальной, непо-

¹ В кн.: Современная литературная критика европейских социалистических стран, вып. I. М., Художественная литература, 1975, с. 31.

вторимой личности» (подчеркнуто мною.— В. Д.)¹. В наше время термин «самовыражение» не может быть отринут, как говорится, на корню в связи с хотя бы все возрастающим значением человеческого фактора, в связи с личностным началом в любой сфере жизнедеятельности общества. Ибо без самовыражения личности в общественно-полезном труде, конечно же, нельзя достичь положительных результатов.

Вот почему, возвращаясь к поэзии Твардовского и напоминая о том, что этот термин не был ему чужд, следует еще поиметь в виду и определенную жанровую эволюцию поэта. В частности, от стихотворений, «сложенных как будто от чужого лица» (как однажды сказал о блоковской лирике В. Брюсов), Твардовский в последние годы безусловно перешел к лирике, что называется, от «первого лица». Правда, эти формы лирической самореализации у Твардовского были всегда своими. Ему, например, ни в коей степени не был свойствен тот «творческий нарциссизм», который в пятидесятых годах отмечал выступления ряда молодых и широко популярных в ту пору поэтов. Далее. Суть творческого чувствования мира, характерную именно для Твардовского, нельзя было бы назвать и лишь «внутри направленной». Нет, свобода творческого самовыражения была ему важна как определенная защита от любых форм ведомственного диктата. Вспомним стихотворение «Я сам дознаюсь, доищусь» с его поразительной концовкой:

Не стойте только над душой,
Над ухом не дышите.

Твардовский, конечно, знал, как изошренны бывают средства отчуждения художника не только от результатов его труда, но даже от тех творческих целей, которые — из-за новизны и непривычности материала — могли быть и не достигнуты, а если и достигнуты, то не оценены по существу их художественной, социально-общественной значимости. Однако полемика с тематическим диктатом и с прагматическим «инструментализмом», применяемым силами извне, у художника такого масштаба мышления и такой яркой силы чувствования, какими

¹ Лекции по истории эстетики. Л., 1976, т. 3, ч. I, с. 19.

обладал Твардовский, взгляд «во внутрь себя» ни в коей степени не приводил к самоизоляции личности или к оскудению ее творческой палитры. Напротив, этот «взгляд в себя» позволял поэту с особой остротой осознать, что для исполнения новых замыслов, для достижения новых целей решающую роль сыграет то, что поэт называл своей «задолженностью» перед современниками. Этот феномен художественного самосознания Твардовского мы можем назвать и этикой пожизненных обязательств перед своими согражданами. Он интересен тем, что был присущ нашему поэту едва ли не с первых шагов в литературе. Ибо Твардовский никогда не писал только «про себя» и «для себя». В его мироощущении всегда присутствовал тот «другой», который и был его «вероятным» читателем и который мог изречь (и действительно изрек) замечательную фразу: «Вот стихи, а все понятно, все на русском языке».

Потому-то в связи со всем вышеизложенным и есть необходимость вернуться опять-таки к «внутреннему читателю», который определенно сопрягался с этим «вероятным» читателем, но, конечно, не был ему во всем подобен.

Итак, поэт как «первый читатель» своих произведений обостренно чувствовал не только, предположим, тематическую или идейную направленность своего стиха, но и его, стиха, определенный эстетический потенциал. Именно в этом сказывалась немалая особенность авторского восприятия собственного произведения; сказывалась она в том, что автор сразу же мог признать в своем произведении главное: это — удача или неудача в целом. А поскольку удача или неудача обуславливает особенность авторского эстетического чувствования, то есть распознается интуитивно, подсознательно, как бы вне воли или желания художника, то вполне естествен и следующий вывод: само чувство эстетического удовольствия или неудовольствия играет значительную роль в процессе дальнейшей работы над произведением.

Твардовскому было хорошо знакомо это чувство удачи, которое его как бы подхлестывало, как бы поощрялось чувством эстетического удовольствия. Вспомним в связи с этим отрывок из поэмы «За

далью — даль». В нем повествуется о том, как лирический герой поэмы преодолел тяжелый творческий кризис и с неожиданной радостью для себя понял, что наконец-то дело пошло:

Да как пошло!
Сама дорога,—
Ты только душу ей отдай,—
Твоя надежная подмога,
Тебе несет за далью — даль.

Перо поспешно по бумаге
Ведет, и весело тебе:
Взялся огонь; и добрый тяги
Играет музыка в трубе.

И счастья верные приметы:
Озноб, тревожный сердца стук,
И сладким жаром лоб согретый,
И дрожь до дела жадных рук...

Не только собственно художественные произведения А. Т. Твардовского, не только его литературные статьи, портреты, рецензии, но и его обширное эпистолярное наследие — все позволяет выявить чрезвычайно важный для нас вопрос: а как претворяется реальное «я» художника в художественный образ, точнее — в образ лирического героя. Кстати сказать, этим понятием «лирический герой» Твардовский пользовался в своих письмах и некоторых «внутренних» рецензиях.

Так, например, комментируя стихотворение «Молоко» молодого поэта О. Бушко, автор «Теркина» заметил: тот факт, что девушка не берет с «лирического героя» денег за молоко, не является никакой приметой нового коммунистического отношения людей друг к другу (в чем нас хочет заверить автор)», а является вполне обычным — в деревенском обиходе — делом. «Иными словами,— заключает А. Твардовский,— девушка Ваша поступает совершенно в духе старинной красной девицы, угощающей доброго молодца. Ну и всё...»¹.

Таких примеров, свидетельствующих о том, как живо Твардовского интересовала проблема и творческого осмысления личности поэта, и самого творче-

¹ Твардовский А. Проза. Статьи. Письма. М., Известия, 1974, с. 723.

ского процесса, и в особенности процесса создания образа художника, в его произведениях довольно много.

Приведем еще один пример: в 1962 году Б. С. Мейлах обратился к А. Твардовскому с письмом. В этом письме маститый ученый ставил ряд сложных вопросов психологии творчества: как создается поэтический образ, как соотносятся материал наблюдений и деятельность фантазии, наконец, каковы пути перевоплощения художника в создаваемый им образ... И вот в письме от 6 апреля 1962 года Твардовский ответил, что многие наблюдения автора книги «Художественное мышление Пушкина как творческий процесс» — дельны, отнюдь не мелочны, хотя, добавил поэт, они и «не могут быть «реставрацией» подлинного процесса мышления художника в работе, они — *примерная схема*» (подчеркнуто мною. — В. Д.)¹.

Эти слова Твардовского, сказанные как будто бы попутно, имеют принципиально важное значение, ибо они касаются психологии творческого процесса. А кому, как не Твардовскому, который глубоко судил как раз о психологических особенностях нашего «святого ремесла», писал о нем, различал «лица необщее выражение» у многих прозаиков и поэтов, говорил о них с точки зрения их художественного мастерства, — так кому же, как не А. Твардовскому, и было необходимо размышлять и писать об основах творчества в целом.

Добавим, что в настоящей работе также нет и не может быть «реставрации» конкретного творческого процесса, который протекает всегда неповторимо, а есть его «примерная схема». Вот такой примерной схемой, на наш взгляд, и является теория «триединства личностей в художнике», которую Р.-И. Бехер столь убедительно выразил в метафоре «трех зеркал».

Итак, А. Твардовский был безусловно убежден, что личность поэта обязательно сказывается в его произведениях. Это во-первых. А во-вторых, чем значительнее эта личность, чем она ярче, богаче, своеобразнее, чем она определеннее по своему чувствованию и видению мира, тем она, эта личность,

¹ Твардовский А. Письма о литературе, с. 243.

резче и отчетливее запечатлевается в сознании многих людей. При всем этом следует добавить, что менее всего поэт был склонен говорить только о себе. Этическая сторона подобных вопросов была для него решающей. Не случайно, например, такой общеприемлемый оборот речи, как «писатель и его творчество», казался ему неловким с этической стороны и неграмотным по существу.

Ибо, как уже говорилось, Твардовский считал, что в художественном произведении всегда остается нечто не до конца разгаданное и не полностью истолкованное. Стало быть, и процесс создания этого произведения не может быть, в свою очередь, ни до конца разгадан, ни до конца объяснен.

Значит ли это, что проблема «поэт как внутренний читатель» — не может быть рассмотрена ни с психологической, ни с эстетической точки зрения? Ведь для самого Твардовского эта проблема, хотя и в несколько измененном виде, то есть в виде — «поэт как внутренний редактор», возникла еще в 1952 году, да и позднее Твардовский не раз возвращался к ней и в своих произведениях, и в своих письмах. А ведь инерция «саморедактирования на корню» была свойственна не только ему. Но лишь один Твардовский это «саморедактирование» или эту «самоцензуру» подверг язвительному осмеянию в «Литературном разговоре». Почему же этот «Литературный разговор», который состоялся в вагонном купе, оказался подлинным откровением и для читателей и для самих поэтов?.. Да потому, что грех «саморедактирования» был — и надо об этом прямо сказать — в ту пору всеобщим. Равно как и многочисленные умолчания, смягчения, поправки, — всё было безусловным свидетельством той творческой скованности, о которой с такой горечью и внутренней болью сказал именно Твардовский. Вот почему нельзя не вспомнить и тех, кто, проявляя сверхбдительность, «стоял над душою» поэта... Об этих неясных, негласных соглядатаях творческого процесса Твардовский сказал и в поэме «За далью — даль». Кто это был?.. Может быть, современный наследник того самого «князя тьмы», который появился в «Литературном разговоре», чтобы в конце этого разговора исчезнуть в отдушнике с запахом серы?.. Не все ли теперь равно... Главное же заключается в том, что

надо было обладать творческим мужеством, чтобы не просто посетовать на «саморедактуру», но чтобы в дальнейшем доказать и себе самому и всему нашему обществу, что для такого поэта, как Твардовский, так называемых «запретных тем» не существовало.

5

Думается, что ранее отмеченное ценностное понимание личности, ее достоинства, чести и права на творческое самовыражение, столь характерное для многих поэтов «огненных сороковых», — все это выкристаллизовалось не без серьезного воздействия А. Твардовского и его «энциклопедии фронтовой жизни» — поэмы «Василий Теркин», его послевоенной лирики. Чтобы подтвердить это предположение, следует поставить вопрос в глобальных масштабах.

Волна лиризма, поднятая Великой Отечественной войной, ставшая еще шире в послевоенные годы, проходила ряд этапов. И на каждом таком этапе лиризм все определеннее воспринимался в качестве реальной силы, которая по-своему окрашивает человеческое и социально-общественное бытие. Не кто иной, как А. Твардовский, неоднократно выступал если и не специально по проблемам развития реалистической лирики, то по вопросам, относящимся к лирическому жанру. В тот же период А. Твардовским были написаны статьи и рецензии, посвященные творчеству И. Бунина, А. Блока, С. Маршака, М. Исаковского, М. Цветаевой, А. Ахматовой. В журнальных публикациях и, как теперь стало известно, в многочисленных письмах им глубоко решались важнейшие теоретические проблемы, в частности, проблема диалектического соотношения субъективного и объективного, эстетического и морально-этического начал в поэзии, проблема перехода реальной личности поэта в образ лирического героя и т. д. Заметим, что высказывания А. Твардовского, который обратился к поэзии А. Ахматовой и М. Цветаевой, как характерным образцам сложнoассоциативной поэзии, подтверждают наше теоретическое положение о том, что лирический образ художника — это то, до чего *возвышается художник*

как личность. Ибо процесс самореализации творческой личности в поэзии включает в себя не просто момент отражения переживаний этой личности, но и момент их трансформации в эстетическую реальность, которая доставляет нам, читателям, особого рода наслаждение.

Как уже говорилось, А. Твардовский различал понятия личности автора и его лирического героя. Например, размышляя о лирике А. Ахматовой, поэтическое имя которой, по его словам, одно из немногих осталось в русской поэзии XX века, Твардовский говорит, что «лирический герой ее миниатюрных стихотворных новелл — не он, как это по преимуществу было в известнейших образцах классической лирики, а она, любящая женщина...». Далее Твардовский резко противопоставлял некоторые любовные экзерсисы «нынешних молодых поэтов обоего пола» любовной лирике Ахматовой. Основой для такого противопоставления он считал, прежде всего, душевный эгоизм и мелочность переживаний молодых поэтов, с одной стороны, а с другой — глубокое душевное переживание лирического героя (или героини) Ахматовой. Вся ее поэзия — это «мера личности», — подчеркивал А. Твардовский и проводил мысль, что *возвышающую силу ее поэзии* составляют прекрасно-добрые начала, то есть органическое единство невыдуманых чувств и взыскательных эстетических принципов. Далее Твардовский считал своим долгом отметить, что «только в свете поэзии любовь обретает свою подлинную сущность, становится чем-то неизмеримо более высоким, чем она может быть сама по себе...» (подчеркнуто мною. — В. Д.). Иначе говоря, Твардовский заострял момент эстетической трансформации (или эстетического возвышения) реальных чувств, переживаний и самого образа лирического героя.

Итак, в лирической поэзии А. Твардовский высоко ценил правдивость, достоверность чувств, благородный лаконизм и немногословную емкость речений. Этот лаконизм и эта емкость поэтической речи, иначе сказать, сгущение, обобщение, концентрация реальности — вот действительно типологическое свойство, которое в его творчестве и в творчестве

других поэтов получило столь многообразное выражение¹. Точно так же, как в реалистическую по сути своей лирику Твардовского «не вписывались» смутные, неустойчивые, уходящие и преходящие настроения, они были в корне чужды и другим поэтам, которые стремились запечатлеть в лирике главное — реальность пережитого и продуманного в жизни и на войне. Но чтобы эти переживания стали достоверными, правдивыми и для всех других, поэт должен был перевоплотить их в чувство понятое, осознанное, «схваченное» мыслью и воображением... Только в этом случае возникала электрическая цепь: настроение — замысел — мысль — лирическое переживание.

В период создания книги про бойца, весной 1944 года, поэт открыл для себя еще один «секрет» лирического самовыражения: «Дело только в том, — писал он, — чтобы, говоря как будто про себя, говорить очень «не про себя», а про самое главное». Тогда, в дни Великой Отечественной войны, «история дала новый поворот лирической теме, не предусмотренной Некрасовым, а вслед за ним и Маяковским» (В. О. Перцов). Так вот, в осознании этого нового поворота лирической темы значительную роль сыграл и А. Твардовский. Ибо поиски «правды вещей» велись им, как и другими поэтами-фронтовиками, на широком фоне поисков смысла человеческого существования, смысла лишений и потерь, героизма и отчаяния, страданий плоти и подъемов духа. Вопреки всему низменному, что ежедневно рождала война в душе отдельного человека, их поэзия утверждала человеческое в человеке. И здесь важен и ценностен творческий опыт А. Твардовского, который не только печатал главы поэмы во фронтовых газетах, издавал в виде отдельных брошюр, отдельных выпусков, делал эти главы достоянием подлинно народного

¹ Глубоко реалистические корни поэзии и прозы А. Твардовского будут еще более очевидными, если обратиться к его непосредственным учителям и предшественникам. «В моей собственной работе, — отмечал А. Твардовский, — я многим обязан И. Бунину, который был одним из самых сильных увлечений моей юности». О Бунине, который был действительно в числе главных учителей Твардовского, пишут также А. Македонов и Ф. Каманин в книге «Воспоминания об А. Твардовском» (М., Советский писатель, 1982, с. 85 и 106).

читателя, но и своими лирическими отступлениями, всей стихией лиризма, пронизывающего книгу про бойца, обосновывал личностное начало в советской поэзии и ее общий поворот к лирико-публицистическому пафосу и строю. В дальнейшем в ряде устных и письменных выступлений А. Твардовский раскрывал свое представление о личном «вероятном читателе» и о читателе вообще как о представителе рода человеческого. Иначе говоря, в «триединстве личностей в художнике» автор «Страны Муравии» и «Василия Теркина» определенно и сознательно выделял эту «третью сферу» лирического самовыражения, или, как он сам говорил, «постоянно держал в уме своего вероятного читателя», который служил для него и объектом внутренних ориентаций и объектом художественно-эстетического воздействия словом. Однажды Твардовский обмолвился даже, что надо писать и для такого вероятного читателя, который «обычно стихов не читает», то есть самого широкого, самого многочисленного, самого демократического читателя страны.

Это означало, что для Твардовского критерий «понятности», то есть ясности, четкости, убедительности стиха был важнейшим художественно-эстетическим критерием. Поскольку этот его «вероятный читатель» был реалистически мыслящей личностью, в поэзии никакой «зауми» не должно было быть. В конце концов, этим «вероятным читателем» для Твардовского был не просто массовый, но подлинно народный читатель. Вот почему в беседе с молодыми литераторами Твардовский в 1947 году говорил, что народным данного поэта можно считать лишь в том случае, если его стихотворения, его произведения хотя бы и в виде отдельных метких речений изустно существуют в народе, если они печатаются в таких массовых изданиях, как отрывной календарь, песенник, учебник, если становятся рукописным списком «на память»¹.

Таким образом, под народностью А. Твардовский понимал двойное совершенство. С одной стороны, художественно-совершенным должно быть само произведение, как, предположим, некрасовские «Коробейники» или «Конек-Горбунок» П. Ершова. А с

¹ См.: Твардовский А. О литературе, с. 254.

другой стороны, совершенной должна быть и степень бытования этого произведения среди читателей. Естественно, что такой совершенной степенью Твардовский считал сам факт народности произведения, которое вошло в духовный обиход народа, которое изустно существует в народе, которое стало неотъемлемой частью народного самосознания.

Поскольку сейчас речь идет преимущественно о лирической поэзии Твардовского и соответственно о «триединстве личностей» в художнике, то одно из слагаемых этого триединства — «поэт как читатель» — и показывает, насколько сложна структура творческой личности поэта и насколько каждый раз своеобразно включение личностного бытия поэта в бытие социально-общественное, в бытие народное.

Прежде чем перейти к характеристике не меньшего, если не большего, своеобразия и неповторимости лирического «я» Твардовского, хотелось бы в качестве еще одного аргумента внутренней целостности и внутреннего совершенства лирики привести и такое изустное высказывание поэта: истинная свобода самовыражения — всегда созидательна!.. Да, Твардовский дорожил этой свободой, ибо понимал, что без творческой свободы он не может осуществиться — полно и разносторонне, — как творческая личность. Поэт также понимал, что основой содержания этой свободы являются его взаимоотношения с обществом, причем общество не может и не должно стоять «над» творческой личностью хотя бы и в лице своих полномочных представителей (вспомним еще раз известные строчки Твардовского: «Не стойте только над душой, над ухом не дышите...»). Связи личности с обществом взаимообусловлены, они не исключают социального контроля со стороны общества, но прежде всего характеризуют возрастание творческого самосознания личности поэта.

Если же говорить о лирическом герое Твардовского как о конкретном и эстетически целостном организме и в его сборниках лирических стихотворений и в отдельных лирических циклах, то прежде всего необходимо подчеркнуть эту диалектику частного и общего: «говоря как будто про себя», одновременно говорить очень «не про себя», а «про самое главное».

Такое расслоение и последующее слияние разных «голосов» в единое целое чрезвычайно характерно для многих стихотворений Твардовского и, в частности, для стихотворения «Жестокая память», в котором имеется и первый — сугубо личностный — «срез», и второй «срез», и третий «срез», как бы обобщающий внутреннее состояние лирического героя, выводящий из сферы личностной в сферу общественную и социально-значимую. Вот одна строфа из этих стихов:

...Тружусь и живу, и старею,
И жизнь до конца дорога,
Но с радостью прежней не смею
Смотреть на поля и луга...

В стихотворении наглядно-чувственный образ скошенной травы напоминает безмятежную пору деревенского детства, а затем — окопную маскировку военных лет и, в конце концов, перерастает в символ миллионов человеческих жизней, скошенных косой смерти во время второй мировой войны. Лирический герой стихотворения никогда не обретет душевного покоя и не позабудет этого чувства — чувства «без вины виноватого» за все, что свершилось на земле помимо его воли и желания, но свершилось. И это мучительно-тревожное чувство личной ответственности за судьбу новых поколений будет в нем жить до тех пор, «покамест бедой невозвратной для мира не станет война». Интересно отметить и такую частность: сенокосная пора, запах свежескошенной травы многим поэтам служат символом эстетического наслаждения, эстетического любования народными обычаями и народными праздничными обрядами. Другое отношение мы видим теперь у Твардовского: «жестокая память» отвергает эти прежние обычаи и обряды.

Вообще для Твардовского как художника-мыслителя характерна такая особенность его миропонимания: «чисто» эстетическое качество явления или предмета без нравственного отношения к этому явлению или предмету не играло существенной роли в его художественном универсуме. Ибо поэт улавливал тот процесс, который, с одной стороны, вроде бы и говорил о полном благополучии в нашем человеке-

ском общежитии (с точки зрения деклараций о всевозрастающем значении социально-нравственных критериев и оценок), а с другой стороны, этот же самый процесс свидетельствовал о нравственной «глухоте» многих людей, охваченных жадой приобретательства и стремлением к личному благополучию любой ценой. Вот почему Твардовский никогда и не поступался социально-нравственными критериями во имя «чистой изобразительности» или «чистой красоты».

В связи с таким высоким нравственно-эстетическим «тонусом» всего его творчества хотелось бы вновь обратить внимание на его лирические стихотворения, созданные на рубеже пятидесятых — шестидесятых годов. Здесь имеются в виду стихи: «В поле, ручьями изрытом...», «Я убит подо Ржевом...», «Перед войной, как будто в знак беды...», «В тот день, когда окончилась война...», «Снега потемнели синие...», «Опять маскировкой окопной...» и некоторые другие. Эти стихи в высшей степени характерны для мироощущения лирического героя Твардовского, который, конечно же, менялся с годами и который обретал все большую эстетическую значительность именно как лирический герой, как образ поэта. Своеобразие внутреннего облика, его художественная субъективность как бы оттеняли его общечеловеческие качества и свойства. Для лирического героя Твардовского была характерна паразитальная душевная «деликатность», чуткость, отзывчивость — и, одновременно, — горькая ирония, даже — сарказм в тех случаях, когда затрагивалось его «святая святых».

Вот почему в своей лирике Твардовский выступал в качестве тончайшего мастера нравственной диалектики, о чем еще в довоенные годы говорил В. Ф. Асмус; эта диалектичность мышления Твардовского обретала в его творчестве всё новые и всё более совершенные формы. Вот почему трудно сейчас вспомнить другого современного поэта, в творчестве которого с такой эмоциональной силой и интеллектуальной мощью было бы запечатлено и чувство вины, и озабоченности, и тревоги, и раскаяния, и отчуждения, как это сделано Твардовским. Особенно хотелось бы еще раз подчеркнуть чувство «вины неизвестной», которое драматически напряженно

и сильно впервые прозвучало в поэме «Василий Теркин»:

...Мать-земля моя родная,
Вся смоленская родня,
Ты прости, за что — не знаю,
Только ты прости меня!

И вот теперь, если вычленить из «триединства личностей» третью ипостась — индивидуальность поэта как конкретного человека с конкретной биографией и конкретной судьбой, то будет необходимо сказать, что в годы войны в немецкой оккупации на «малой родине», на Смоленщине, у Твардовского действительно оказалась вся его смоленская родня: отец Трифон Гордеевич, мать Мария Ильинична, сестра Мария Трифионовна с малолетними детьми, не говоря уже о знакомых земляках-хуторянах... Таким образом, поэт испытывал чувство вины, чувство тревоги за судьбу близких ему людей «не вообще», не в плане «эпохи», как он сам говорил, но лично, может быть, даже — интимно. И вот этот личностный, лирический мотив в поэме безошибочно угадывался читателями, рождая в них также своеобразное чувство «узнавания». Ведь они, читатели, понимали, что это не про себя, а про самое главное. Немало было среди них и солдат и офицеров действующей армии, и особенно таких, у которых вся «родня» осталась за «той чертой» и которых день и ночь вот так же мучило, жгло и не оставляло в покое чувство «вины неизвестной». В поэме «Дом у дороги» Твардовский также писал о них о всех, кого с такой ошеломляющей внезапностью война застала в родных краях:

И люди горькой стороны
У фронта сбились тесно,
Боясь и смерти и вины
Какой-то неизвестной.

Такая диалектичность познания и отражения сокровеннейших движений души человека, о которой здесь не раз говорилось, совершенно незаметна поверхностному или предвзятому взгляду.

А поскольку именно эта кажущаяся, а на поверку совсем «непростая» простота в стихах и поэмах А. Твардовского находит немало защитников и апо-

логетов среди читателей и литераторов-профессионалов, то есть прямая необходимость еще раз остановиться на этом вопросе.

Настоящая поэзия, говорил Твардовский, вбирает в себя всего человека, стремясь как бы сомкнуться с той же действительностью, которую поэт осмысливает и изображает, но, изображая, все-таки оставляет читателю простор для мысленного «дополнения», додумывания человеческих судеб и характеров.

В другом месте Твардовский определил это весьма редкостное свойство, характерное для него как для творческой личности (быть простым и понятным даже для тех, кто «обычно стихов не читает») в качестве своеобразной дружеской «подсказки» читателю. Секрет этой «подсказки» заключается в следующем: художник приковывает наше внимание к тому, что будто бы совершенно обычно, доступно нашему повседневному опыту, нашему обыденному сознанию. Но именно этим скрытым приемом он повышает наше соучастие в самом творческом процессе, он повышает чувство «равенства» с художником в чуткости, в прозорливости, в глубине понимания сути предметов и явлений. На самом же деле все это именуется одним словом — талант — и является свидетельством подлинной народности (а стало быть, и правдивости, и реалистичности, и глубины постижения жизни) этого таланта, этого необыкновенного и таинственного дара говорить от имени всех и за всех, говоря как будто бы только о себе, о своем лирическом «я».

Итак, поскольку решающей категорией в современной поэзии является категория лирического героя, то, вероятно, необходимо вновь и вновь в образе лирического героя Твардовского выявлять именно эту диалектику взаимоотношений особенного и общего, интимного («присвоенного» в терминологии Маркса) и социально значимого. Вот почему к чертам, характеризующим лирического героя Твардовского, можно отнести также и «благородный лаконизм», и «немногословную емкость речений», которые поэт отмечал у других, но которые в высшей степени были свойственны и его лирическому «я». И если верно, что внутренняя суть человека особенно ясно и правдиво обнаруживается у «последней черты»

или, как иногда говорят, у «последней возможности» (у той самой, о которой поэт говорил: «срок придет — и мне травой где-то в мире прорасти...»), то в этом смысле чрезвычайно важно обратить внимание и на такое стихотворение, как «В конце моей жизни...». Стихотворение это относится к последнему периоду жизни и творческой деятельности Твардовского, когда поэт чувствовал приближение «последней возможности». Однако в стихах нет и намека на выпренность, на декларацию, на крик. Совсем наоборот, трагическое, в сущности говоря, предчувствие выражено в немногих и чрезвычайно емких строках, к тому же окрашенных грустной полуулыбкой. И какой-то особой, можно сказать, высшей умудренностью, которая дается, увы, далеко не всем.

6

«Подъем чувства личности», как однажды сказал В. И. Ленин, осуществляется в наше время совокупностью общественных отношений, духовных потребностей человека, его ценностной ориентации. Немалую роль в этом «подъеме чувства личности» играет литература и искусство, в частности творчество крупнейших художников современности. Поэзия А. Твардовского в этом многообразном процессе формирования личности помогает читателю обрести удовлетворение духовных и эстетических потребностей, понять цель своей жизни (или, как сказано в поэме «За далью — даль», «свою мечту», «свою задачу»), сознать включенность личностного бытия в бытие общенародное.

В свете таких общих целей особое значение обретает категория памяти — едва ли не самая основная категория в позднейшем творчестве Твардовского. Память противопоставлена неумолимому бегу времени, а стало быть, и забвению, память может «предъявить свои права» человеку, лирическому герою («Мне память иная подробно свои предъявляет права...») — и он не смеет, не может пройти мимо мук, вынесенных его современниками, изменить памяти, которая и до сих пор «жива, притихшая, в на-

роде». И если, предположим, у А. Ахматовой категория памяти обретает неразрешимо трагический ореол, ибо «бег времени» — это «бедствие, не знающее предела», это «ужас», который и был «бегом времени когда-то наречен», то лирический герой Твардовского скорее ввергнут в глубокую печаль, чем в безысходность. Его внутреннее состояние характеризует старинная формула «без вины виноватый».

Я знаю, никакой моей вины
В том, что другие не пришли с войны.
В том, что они — кто старше, кто моложе —
Остались там, и не о том же речь,
Что я их мог, но не сумел сберечь,—
Речь не о том, но все же, все же, все же...

В трудной недоговоренности последней строки, в этом трижды сказанном «все же» таится, по-видимому, то, что неуместно и даже кощунственно досказывать до конца. Однако читатель именно в этой недосказанности и недоговоренности улавливает главное: разум как угодно может оправдывать себя, находить какие угодно изречения и формулы, а вот сердцем себя не оправдать. И не успокоить. Если даже ты и несешь свой тяжкий крест достойно, как и ту память, ту печаль, ту любовь «к родному пепелищу, любовь к отеческим гробам», которую всем нам завещал великий Пушкин.

Однако эстетический идеал Твардовского (именно как идеал, а не как одно из его проявлений) вырастал не только из категории памяти, а из всей системы его социально-нравственных принципов, обнаруживая черты общности и вместе с тем отличия от других. И если, предположим, у А. Прокофьева «ядро» эстетического идеала составляла категория революционного и воинского могущества народа, твердости его духа и нравственной силы, если у Я. Смелякова это «ядро» было в «социальной красоте» нашей жизни и нашего современника, человека труда, то для Твардовского главным критерием являлась «внутренняя человеческая красота» (Белинский) его героя, человека «простой закваски», его Теркина, его современника, чей ясный ум, чья жизненная многоопытность, чья отзывчивость на чужую радость и беду были плоть от плоти родного народа. Чтобы все

эти свойства и особенности выразить в новом ключе, в новом плане и в то же время остаться строгим реалистом, верным принципам правдивого изображения характеров и обстоятельств, Твардовский придавал все большее значение эмоционально-личностному началу. Ибо поэт понимал, что в поэзии нельзя притворяться взволнованным, если не взволнован по-настоящему, чувствующим так-то, если не чувствуешь так на самом деле. Ради этой «правды жизни сущей» поэт и осмысливал заново категорию свободы личности, свободы человека «не на виду», которая именно в его поэзии и проявлялась столь многообразно, действенно, подчас — трагично.

Следует подчеркнуть, что понятие свободы для Твардовского отнюдь не означало неограниченную свободу человека в духе Телемской обители — «делай, что хочешь», — а было свободой личности, социальной сущностью которой для него была неоспоримой, как была неоспоримой и «включенность» этой личности в свое время, в свою эпоху, в сложную родословную своего народа.

Твардовский понимал и знал: содержание понятия свободы личности исторически изменчиво. Но при любых исторических формациях свобода всегда имеет два измерения: отрицательное измерение — свобода «от» и положительное — свобода «для».

Развивая положение об ответственности художника, о его нравственных и эстетических обязательствах перед обществом, перед современниками, перед своей эпохой, Твардовский остановился на положительном смысле понятия свободы — свободы «для». Высшее назначение искусства в современных условиях, говорил он, заключается в том, что искусство обладает «коммуникационной силой», силой, сближающей людей в человечество. Поэтому-то еще Карл Маркс утверждал, что только человечество в целом является человеком во всей его полноте. Значит, искусство делает человечнее человека. Значит, искусство нельзя заменить или подменить в этой функции ничем другим, как ничем не заменима «правдивость свидетельства жизни», которая должна быть заложена в самой природе искусства. И которая может быть выражена лишь способом, присущим именно этому художнику слова.

Основной заповедью Муравской страны, искать которую направился Никита Моргунок, как раз и была заповедь личной свободы действий и решений. Мало того, что там, в сказочной Муравии, как полагал этот чудаковатый мужик из Касплянского сельсовета, «земля в длину и ширину — кругом своя...», там он, Никита Моргунок, располагал бы и полной свободой передвижений.

И никого не спрашивай.
 Себя лишь уважай.
 Пошел косить — покашивай,
 Поехал — поезжай.

Вот эта-то свобода была особенно дорога Моргунку, который, кстати сказать, в итоге странствий и обрел совершенно другое понимание свободы — то, которое мы считаем основополагающим в нашей личной и общественной жизни — понимание свободы как осознанной необходимости. Или несколько по-иному, — свободы как самовыражения в общем деле, в общем коллективном труде. И здесь роль искусства, конечно, была незаменима, ибо высшее его назначение Твардовский видел в очеловечивании человека в труде, в деянии на общую пользу.

Не случайно старик-странник, с которым Никита встретился на последних страницах поэмы, по-своему говорит примерно то же, что такая свобода ему, старику, в настоящее время кажется «верней», хотя тут же оговаривается: «Тебе — видней, по воле действуй, по своей...»

Известно, что Моргунок и действовал «по воле, по своей», когда принял решение вернуться в родную деревню Васильково и вступить в колхоз.

Следует теперь сказать, что спустя тридцать лет после завершения работы над «Страной Муравией» А. Твардовский не только не перестал раздумывать о судьбах русского крестьянства, но, верный своему гражданскому и писательскому долгу, вновь возвратился к судьбе человека «простой закваски», который мог оказаться тогда и в совершенно иных, чем прежде, социально-детерминированных условиях. Этот человек не волен был выбирать ни свою судьбу,

ни свою дорогу в тот край, где «даже снег визжал больнее под полозьями саней». Для А. Твардовского, как мы помним, всегда была внутренне необходима и эта верность, и эта глубочайшая заинтересованность в судьбе рядового жителя российской деревни. Так же как в дни войны все его помыслы сосредотачивались на судьбе «из запаса рядового», на судьбе простого солдата Василия Теркина.

Не случайно на встрече с итальянскими поэтами в Риме осенью 1965 года, то есть тогда, когда многие его вещи на «деревенскую тематику» были, как говорится, в работе, Твардовский сказал: «Искусство мстительно. Оно жестоко расправляется с теми художниками, которые вольно или невольно изменяют его основным законам — законам правды и человечности»¹.

Сказано достаточно резко. И вот сейчас, через двадцать с лишним лет, мы имеем возможность убедиться, что Твардовский никогда не изменял этим законам «правды и человечности». Не изменял даже в тех случаях, когда неблагоприятные условия творческого существования могли в какой-то степени его оправдать.

В эти шестидесятые годы Твардовский много размышлял о социально-общественных сдвигах в родной стране, какими были и «великий перелом» и Отечественная война 1941—1945 годов. И волновала его не только вся человеческая масса, но и судьба каждого отдельного человека, представлявшего эту массу и воплощавшего ее в себе. Такая способность за множеством различать единичное, за единичным — особенное и неповторимое всегда выделяла Твардовского среди современных художников слова.

И в наши дни С. П. Залыгин, размышляя об особенностях таланта подлинного народного (конкретным поводом для этих размышлений послужил юбилей В. Г. Распутина), подчеркивал, что народность писателя — прежде всего его движение «в направлении к идеалу»². Причем движение к идеалу отнюдь не приносит художнику обязательный успех и творческую радость, нет, стремление исполнить свое ис-

¹ Твардовский А. Письма о литературе, с. 318.

² См.: Залыгин С. Народность писателя. — Литературная газета, 1987, 18 марта, с. 3.

тинное предназначение может вызывать глубокую боль... И эта боль, заключает С. П. Залыгин, возникает от несоответствия действительности идеалу.

Когда в середине шестидесятых годов Твардовский вновь обратился к эпохе «великого перелома», вернее — когда он был вынужден обратиться к этой эпохе, поскольку не все было сказано прежде, то его главным чувством, его главным ощущением и было как раз ощущение внутренней боли, которая, как он понимал, не «стишится, пока не выскажется волю».

Ведь поэту необходимо было заново осмыслить тот исторический отрезок времени, когда великое множество людей не только пошло путем Никиты Моргунка, но и отчасти оказалось и в положении «без вины виноватых». При всем том это свое особое положение они должны были понимать и признавать как нечто само собой разумеющееся, то есть принимать добровольно во избежание новых злоключений и бед.

Твардовский не мог и не хотел — пусть и два десятилетия спустя — нравственно оправдывать эти беззакония, поскольку вершились они в масштабах, какие невозможно было предусмотреть или предугадать в свое время даже такому глубочайшему знатоку народной жизни, каким был А. Твардовский.

Особый драматизм ситуации, возникшей в связи с замыслом поэмы «По праву памяти», над которой поэт работал с 1963 по 1969 год (по свидетельству М. И. Твардовской), заключался еще и в том, что общественное сознание в то время не было готово к восприятию такой вещи. К сожалению, поэма увидела свет только спустя двадцать лет после того, как она была завершена поэтом, то есть в наше время, когда началась коренная перестройка и когда с высоких партийных трибун было признано, что краеугольные камни нашей социалистической демократии в прошлом подверглись заметной коррозии, деформации и что партия стремится теперь вернуть им почву доверия и авторитета у трудящихся страны.

Да, к сожалению, в то время, когда создавалась поэма «По праву памяти» и когда она была завершена, от осознания этой «коррозии» мы были чрезвычайно далеки. Теперь-то нетрудно себе представить, как болезненно ощущал атмосферу своего времени

А. Твардовский, оказавшись в положении поэта-«забегника», как говорили о себе поэты-футуристы. Теперь лишь в письмах самым близким друзьям, например, в письме от 28 февраля 1963 года В. В. Овечкину, можно прочитать об этом: «...Я живу уже несколько месяцев в таком напряжении моих подорванных сил, с такими бросками из жары в холод и обратно, что труднее всего мне было быть внимательным к своим, к друзьям,— так велика была опасность броситься в жалобы на судьбу и пр. ...»¹

Напомним еще раз, что год шестьдесят третий, когда было написано письмо В. В. Овечкину,— год начала работы над поэмой «По праву памяти». Именно в этом году из-под пера Твардовского и вышли заглавные строки этой поэмы:

Сын за отца не отвечает —
Сказал он, высший судия...²

Вот почему ради справедливости следует дополнить ранее сказанное, что именно в эти шестидесятые годы Твардовский совершил подлинный творческий и гражданский подвиг. Помимо работы главным редактором журнала «Новый мир», им была завершена поэма «Теркин на том свете», написано немало статей, сделан ряд выступлений по вопросам литературы, отвечено на сотни писем читателей и создан большой цикл лирических стихотворений, среди которых есть подлинные образцы нашей отечественной лирики: это — цикл «Памяти матери», стихотворения «Я знаю, никакой моей вины...», «Лежат они, глухие и немые...», «Дробится рваный цоколь монумента...», «Оркестры смолкли, отзвучали речи...», «Памяти Гагарина», «Что нужно, чтобы жить с умом...» и другие.

Один перечень свидетельствует о высоком творческом воодушевлении, которое испытывал поэт, превозмогая и боль, и обиду, и отчуждение, и некомпетентное вмешательство в свои творческие дела деятелей различных рангов и масштабов. В пред-

¹ Твардовский А. Письма о литературе, с. 258.

² Цитируется по изд.: Твардовский А. Из творческого наследия. Публикация и комментарии М. И. Твардовской.— Новый мир, 1987, № 3, с. 202.

чувствии неизбежного сам поэт установил себе этот жесткий порядок:

Некогда. Времени нет для мороки,—
В самый обрез для работы оно.
Жесткие сроки — отличные сроки.
Если иных нам уже не дано.

Для понимания художественно-эстетических позиций А. Твардовского в этот период характерна его переписка с В. Н. Плучеком, главным режиссером театра Сатиры, который в феврале 1966 года должен был осуществить постановку «Теркина на том свете».

Твардовский ни в коей степени не отрицал тематической, сюжетной и стилистической связи между «книгой про бойца» и «вторым Теркиным». Напротив, в письме В. Н. Плучеку от 7 января 1966 года поэт сожалел по поводу того решительного отстранения, которое он почувствовал в действиях главного режиссера: на сцене «Теркин на том свете» решительно отстранялся от «основного «Теркина», «точно его и не было вовсе».

Готовящаяся постановка не удовлетворяла поэта прежде всего этим разрывом между двумя произведениями. Ибо Твардовский не без основания считал, что пьеса должна начинаться со сцены, когда тяжело раненый Теркин лежит «неприбранный» на поле и весь свой «тот свет» видит в своем «клиническом» смертном бреде...¹ «Но потом,— продолжал мысль Твардовский,— его подбирают «двое из команды похоронной», и все на месте: Теркин возвращается к жизни»².

Таким образом, автор не был согласен со строго реалистическим началом постановки «второго Теркина» на сцене Театра сатиры, ибо он считал, что «вероятностный», возможный, условно-фантастический характер встреч с персонажами пьесы будет больше соответствовать и основному содержанию, и замыслу этой поэтической фантазии, переведенной на язык сцены.

С этих вот позиций и следует подходить к поэме «По праву памяти», которую нельзя отрывать ни от «поэмы-сказки» «Теркин на том свете», ни от поэмы

¹ Твардовский А. Письма о литературе, с. 294.

² Там же, с. 295.

«За далью — даль», особенно от главы «Так это было», ни от лирики тех лет.

Как свидетельствует М. И. Твардовская, в какой-то момент у поэта появилась мысль «о лирическом предисловии», которое должно было связать произведение с поэмой «За далью — даль», стать новой главой этой поэмы. Отсюда и строка «Не досказал...».

...Не досказал. Могу ль оставить
В неполноте такую речь,
Где что убавить, что прибавить —
Так долей правды пренебречь¹.

Здесь четко сформулирована основная нравственно-философская идея поэмы: правда о народной жизни не должна быть частичной или «выборочной», она не должна содержать и выпавших или сознательно скрытых звеньев, она должна быть одной-единой правдой на всех. Ибо эти выпавшие звенья могут разрушить диалектически сложный ход жизни, они могут возникнуть вновь в ближайшем или отдаленном будущем. Вот почему повторим вслед за поэтом:

Не голос памяти правдивой,
Таит беспамятность беду...

Для интонаций поэта характерно прежде всего негодование против тех, кто хочет «в забвенье утопить живую боль». А она, эта боль, воистину живая с той самой поры, когда в стихотворении «Братья» поэт вопрошал: «Как ты, брат? Где ж ты, брат? На каком Беломорском канале?..»

Вот почему как только поэма «По праву памяти» была закончена, поэт испытал огромное нравственное облегчение: «живая боль», которая столько лет жгла и мучила его бессонницей, перестала быть столь неотступной и острой: поэт исполнил свой долг.

Вообще «этика долга» была необычайно сильно развита в Твардовском. Можно сказать — это была и его наиважнейшая творческая сила. Во имя долга поэт до конца преодолевал «инерцию саморедактирования», о которой он писал М. Исаковскому

¹ Новый мир, 1987, № 3, с. 163.

в 1952 году. Этот же принцип долженствования, сугубо творческий и вместе с тем социально-детерминированный принцип, позволил Твардовскому преодолеть все преграды на своем новаторском и неимоверно сложном творческом пути. В свете вот таких общих положений мысль о том — будет его новое произведение «проходным» или нет, — менее всего волновала поэта. Ведь главное, что доставляло ему эти нравственные мучения и эту боль, заключалось в том, что слишком велика была его задолженность перед читателями: «Моя задолженность меня преследует глубоко».

Вообще не только в поэмах, но, главным образом, в лирике, посвященной «святому ремеслу», — то есть поэзии как способу каждодневного существования поэта, Твардовский высказал немало глубоко продуманных мыслей. Ему было ведомо все — и радость общения с читателями, и чувство одиночества, и горестное самоутешение:

Нет, все-таки нет,

ничего, что по случаю

Я здесь побывал и отметился галочкой.

Однако именно в шестидесятые годы ночные думы Твардовского чаще всего были связаны с чувством «вины невиновной». Следует добавить, что это чувство было знакомо Твардовскому с молодых лет, когда вместе с отцом, Трифоном Гордеевичем, его семья оказалась в Зауралье.

В краю, куда их вывезли гуртом,

Где ни села вблизи, не то что города,

На севере, тайгой запертом,

Всего там было — холода и голода...

Лирическая форма, а именно ее чаще стал избирать поэт, осуществляя давние замыслы, непосредственное всего передавала ту боль, о которой говорил С. П. Залыгин, боль от несоответствия действительности высокому идеалу. И чувство обиды за себя, за своих сверстников, которых также, как и поэта, годами жгло сознание своей «невиновной вины». Да еще, вероятно, ощущение «великого разлада» между велениями той эпохи и судьбой их отцов, которые также оказались в положении «без вины виноватых».

Вопреки «перепадам» и в личной судьбе, и в судьбе родных и близких ему людей Твардовский, как и Я. Смеляков, не терял веры в справедливость и разумность «народом писанных законов». Да и литература для него по-прежнему оставалась нравственно-эстетическим учебником жизни, как ее называл Н. Г. Чернышевский. И вот в этом качестве, полагал Твардовский, она была необычайно действенной общественной силой. Пример такой силы для Твардовского подавали произведения Шолохова, Леонова, Залыгина, Абрамова, Овечкина, Тендрякова, а в поэзии — Маршака, Исаковского, Кулешова, Рыльского, Бровки...

Безусловно, Твардовский понимал: многое, что творилось в прошлом, творилось отнюдь не по воле партии, а вопреки этой воле. Однако недоумение перед «перенесовершенством» нашей жизни, которое нередко выражали его читатели, требовало нового подхода и к «делам давно минувших дней», и к современности, которая отнюдь не была свободна от этих самых «перенесовершенств»¹.

И еще одно немаловажное обстоятельство: память для Твардовского существовала не столько в качестве общежитейского понятия, сколько в качестве важнейшей нравственно-социальной категории. И эта категория в его художественном мире играла весьма значительную роль, поскольку знаменовала собою определенное нисхождение по все более крутым ступеням — к глубинам народного бытия. Ибо беспамятность и безгласность крестьянских поколений, как уже говорилось, и в отдаленном и в более близком историческом прошлом в результате революционных преобразований утратили свою всеобщность. На смену им шло исторически осознанное существование крестьянства. И как из предыстории возникала история, так шло расширение возможностей свободы и прав человека. Однако этому процессу помешали издержки периода культа личности. А среди этих издержек, «неназываемых вслух», значилась и коррозия ряда основополагающих принципов нашей демократии. Стремление же некоторых «деятелей» именно эти издержки предать заб-

¹ См.: Твардовский А. Проза. Статьи. Письма. М., Известия, 1974, с. 722.

вению, надежда на беспамятность и безгласность не только отдельных людей, но и целых поколений — все это противоречило духу и сути Октябрьской революции. Таким образом, память для Твардовского существовала не только в своем общежитейском смысле, но и в качестве важнейшей нравственно-философской категории. И эта категория в его универсуме играла первостепенную роль, поскольку определяла каждодневное существование великого множества людей. Вот почему в черновиках Твардовского можно найти следы настойчивых поисков наиболее емких и точных определений памяти. Например:

Не голос памяти правдивой,
Таит беспамятность беду.

Или:

Напрасно думают, что память
Не дорожит сама собой.

Или:

Напрасно думают, что память,
Смолчав, придет сама собой...

И наконец, последний вариант:

И даром думают, что память
Не дорожит сама собой,
Что ряской времени затянет
Любую боль,
Любую боль...

Закономерен вопрос: почему такое значение придавал А. Твардовский именно этой строфе?.. Да потому, что память противостоит отчуждению поколений, отчуждению отцов и детей. А ведь именно все формы отчуждения, и нравственного и физического, были использованы для того, чтобы не смолкали громы «рукоплесканий в честь отца народов».

Твардовский отчетливо понимал, что утрата памяти грозит обществу неисчислимыми бедами, ибо вместе с утратой памяти зло проникает в каждую «клетку».

Как постоянно и как давно Твардовский возвращался все к той же наиважнейшей проблеме — проблеме беспамятности и «заброшенности», свиде-

тельствуют некоторые стихотворения Твардовского военных лет. И в первую очередь стихотворение «Две строчки» («Из записной потертой книжки...»), которое оказало неизгладимое впечатление прежде всего на поэтов, непосредственных участников и финской кампании, и Великой Отечественной войны. Стихи эти пронизаны чувством сострадания и глубочайшей горечи при мысли о тех неисчислимых жертвах, которые понес наш народ в больших и малых войнах XX века. И эти жертвы воплотились для поэта в образе безвестного бойца, почти подростка, убитого «на той войне незнаменитой». Вот так блоковское «сораспятие» и «сораспинание» (об этом уже говорилось в связи с лирикой Ярослава Смелякова) отозвались в самых трагических и самых возвышенных стихах Александра Твардовского. Это «сораспятие» и «сораспинание» было основано, как подчеркивал еще Блок, на сопоставлении своей судьбы с судьбой родины, своих болей с ее болями, своих страданий с ее страданиями. И теперь совершенно очевидно, что этот пафос «сораспятия» и «сораспинания» наивысшее выражение у Твардовского получил в поэме «По праву памяти». Ведь судьба ее героев была predetermined не менее трагическими «изгибами бытия», чем финская кампания 1939—1940 гг.

В своей новой поэме Твардовский широко использовал различные образно-смысловые оппозиции, которые помогали выразить сложную атмосферу тех лет, конца двадцатых — начала тридцатых годов. Вот они — эти оппозиции: «память — и — беспамятность», «вина — и — невиновность», «неволя — и — верховная воля», «безгласность — и — гром рукоплесканий», «отец родной — и — отец всех народов» и т. д.

При всем том следует подчеркнуть, что поэт осмысливает события и судьбы людские как бы из некоторого временного отдаления. Он помнил об этой временной дистанции и о том, что его молодые читатели, к которым прежде всего и главным образом он обращался, могут и не знать всех драматических и трагических сторон великого «изгиба бытия»¹.

¹ Стоит напомнить еще раз, что в поэме «За далью — даль» поэт обращается к другу-читателю: «...При всех изгибах бытия // Я находил в тебе опору, // Мой друг и высший судия».

Вот почему лирический герой поэмы ни на одну минуту не забывает различия в мировосприятии да и просто в жизненном, житейском опыте этих новых поколений, и конкретно — хотя бы дочери-комсомолки, которой, как он замечает, попробуй «растолкуй, // Зачем эпоха // К статье забвенья отнесла // Издержки сталинского века, // Назвав издержками дела» (черновой вариант. — В. Д.). Тем ответственнее задача, тем желаннее цель: рассказать, каким «стыдом и мукой жгучей» была для него, такого же юного и исполненного дерзких мечтаний, та несмываемая отметка в документе и та публичная пытка по поводу «классовых корней», которые ему пришлось пережить и которые неизменно ввергали его в число отверженных и отчужденных.

В дальнейшем Твардовский с глубокой горечью и болью раскроет те приемы, те формы воздействия на общественное сознание, которые, с одной стороны, приводили к деформации основ нашего демократического мироустройства, а с другой — содействовали отчуждению великого множества людей, действительно оказавшихся виноватыми без вины.

Вот почему поэт вновь и вновь повторяет широко известную в те годы фразу, которую обронил на съезде тот, кого «народы величали на торжествах отцом родным». А обронил он всего пять слов — сын за отца не отвечает! И эта фраза должна была как будто бы восстановить поправленную справедливость... Но для лирического героя она лишь усиливала нравственные страдания и «в годы юности немилой», и позднее, в годы возмужания, поскольку влекла за собой новые трагические переживания — переживания за отца, за которого сын мог и хотел ответить.

Ответить — пусть не из науки,
Пусть не с того зайдя конца.
Но только, может, вспомнив руки,
Какие были у отца.

Здесь следует обратиться к отечественной литературно-художественной критике, чтобы раскрыть кровную связь Твардовского и со своей «малой родиной» и со своими предшественниками. Их глубокий социально-философский взгляд на «переломные» события середины XIX века был хорошо известен

поэту. Но для нас сейчас важен один, решающий момент в воззрениях революционных демократов. Этот момент у Н. Г. Чернышевского связан прежде всего с противопоставлением идеала светской красавицы идеалу русской крестьянки как физически и духовно полноправного существа. В свою очередь, Н. А. Добролюбов, как мы это хорошо помним, в качестве тривиальных и вместе с тем социально-выразительных примет красоты обратил внимание на маленькие ручки светской красавицы, а с другой стороны — на мускулистые, сильно развитые руки, которые пробуждают в нас, как писал великий критик, «мысли о труде».

В свете этих важнейших высказываний Чернышевского и Добролюбова, отчетливее выявляется и тот эстетический базис, на котором основан поэтический универсум А. Т. Твардовского.

Итак, чем же мог ответить сын за отца, который «в судьбе своей безгласной» за себя никак не мог ответить?.. У сына, часто именуемого здесь лирическим героем (что также вполне справедливо), имелся всего лишь один, но решающий аргумент в пользу невиновности отца или, говоря языком тех лет, в пользу его социально-классовой чистоты. И этим аргументом оказались *руки*.

В узлах из жил и сухожилий,
В мослах поскрюченных перстов —
 Те, что — со вздохом — как чужие,
Садясь к столу, он клал на стол.
И точно граблями, бывало,
Цепляя
 ложки черенок,
Такой увертливый и малый,
Он ухватить не сразу мог...

Поэт делает короткую паузу, чтобы внести в повествование ноту горечи и едкого сарказма, без которых его речь принимала бы робко оправдательный характер. А оправдываться было ни к чему — ни самому лирическому герою, ни его отцу.

Те руки, что своею волей —
Ни разогнуть, ни сжать в кулак:
Отдельных не было мозолей —
Сплошная.

 Подлинно — кулак!

Одно из определений лирической поэзии гласит, что содержанием лирики является некий неосознанный протест против привычного (или навязанного извне) порядка вещей и что этот протест свидетельствует о стремлении поэта вновь обрести свою цельность.

Нельзя сказать, что такое определение полностью относится к лирико-публицистической поэме А. Твардовского. Однако поэту, который был противником произведений, привычно сглаживающих острые углы, воссоздающих весьма однообразные лирические «портреты» передовиков сельского хозяйства или «бывалых» воинов, приходилось решительно отвергать все эти бледные копии теркинского характера или характера деда Данилы. Теперь-то совершенно ясно, что поэта волновали судьбы совсем иного плана и порядка. В первую очередь судьба отца, вернее — некоторые варианты этой судьбы. А поскольку образ отца был, конечно же, собирательный образ или образ, воплотивший в себе многие черты и бытовые подробности других людей, то и варианты его биографии, прослеженные в поэме, соответствовали народной правде жизни, соответствовали жизнестойкому характеру хутораина, который оказался со всем своим семейством за Уралом.

Коль нет путей обратных к дому,
Не пропадем в любом краю.

Заложенный в этих строчках «теркинский» оптимизм был, конечно, искренен, но, скажем так, несколько преждевремен. Поскольку не вся чаша обиды, горечи, тоски по дому, равно как и невыносимых физических страданий, была выпита этими людьми, которые разделяли судьбу отца, которые были равны с ним во всем, то есть были как бы подогнаны под одну с ним мерку. А ведь известно, что подобная нивелировка личности — тоже одна из форм отчуждения и утверждения в человеке беспамятности и безгласности.

Вот почему в поэме особым, «елейным голосом» и произносятся слова, в которых звучит призыв к собственному уничтожению, к верности некоему обязательному ранжиру, к смирению гордыни и забвению своего рода-племени.

Забудь, откуда вышел родом,
И осознай, не прекословь:
В ущерб любви к отцу народов —
Любая прочая любовь.

.
И душу чувствами людскими
Не отягчай, себя щадя.
И лжесвидетельствуй во имя,
И зверствуй именем вождя.

Таковы и были наиболее ярые последователи «культа», которые и проводили наступление на память как на нравственно-философскую основу личности. При утрате же памяти личностной и исторической создаются реальные возможности для того, чтобы манипулировать не только массами, но и внутренним миром каждого отдельного человека. Эта мысль также была заложена в поэме «По праву памяти». И об этом забывать никак нельзя.

...Всего несколькими строчками Твардовский наметил «крестный путь» одной такой безымянной и неизвестной человеческой жизни, которую в другом месте другие называли *лагерной пылью*. И не было тяжелее и страшнее участи, чем участь того, кому довелось

...До конца в живых изведав
Тот крестный путь, полуживым —
Из плена в плен — под гром победы
С клеймом проследовать двойным.

Ко времени завершения поэмы «По праву памяти» Твардовский, образно говоря, и сам проследовал этим «крестным путем», который потребовал от него и мужества, и решительности, и преодоления всех и всяческих сомнений и колебаний. А главное — потребовал нерушимой веры в то, что мучило его годами, что было его «бедой и болью потайной». Вот почему, обобщая, можно сказать, что этот «крестный путь» Твардовского оказался, в конце концов, его «*путем к себе*», то есть путем к внутреннему прозрению трагических характеров и ситуаций середины XX века, к тому духовному обновлению, которое он, поэт, так страстно жаждал познать и выразить в слове.

В настоящее время, когда поэма «По праву памяти» стала достоянием широкой читательской об-

щественности, феномен морального очищения и душевного просветления,—на них-то, судя по всему, и надеялся Александр Твардовский,— не может вызывать сомнений. «Правда суцая» Твардовского, как он писал в «Василии Теркине», может быть горькой правдой, тяжелой правдой, тяжелой для признания и для национального самолюбия. Но — в ней заложено то, без чего не может существовать ни отдельный человек, ни народ в целом. И стало быть, заслуга А. Т. Твардовского как личности не только крупномасштабной, но и подлинно народной перед своим временем, перед своими соотечественниками будет неизменно и неуклонно возрастать в нашем сознании.

Не раз Твардовский подчеркивал, что без усилий предшественников мы не смогли бы свершить того, что свершаем ныне, без их подвигов и страданий мы не могли бы обладать той силой, которой обладаем сейчас. Но ты, человек, должен знать и другое: «Ты по дороге не первый и не последний идешь». Бесконечная ценность жизни как раз и складывается из таких вроде бы малозаметных подвигов, трудов, усилий великого множества множеств, и суть твоего личного существования заключается в том, чтобы на свой лад и в меру своих сил и способностей и ты преумножал эту бесконечную ценность жизни.

Как мы теперь отчетливо понимаем, не только война принесла с собою потери, страдания, беды, не только она одна могла нравственно и духовно сломить человека. Вот почему наиглавнейшей творческой целью поэт признавал ту, которая при любых обстоятельствах помогала человеку ощутить себя человеком, личностью, индивидуумом, вселяла в него запас нравственной и духовной прочности, ибо именно этот запас в нашем веке особенно ему, человеку, необходим.

А для этого художник должен жить не только в своем личном времени, со своими современниками, но одновременно как бы и с другими поколениями в историческом прошлом и в трудно обозримом будущем, с теми, кто придет нам на смену. Закрепить в их памяти эту нашу сегодняшнюю жизнь — достойная задача художника, суть его творческого бытия.

Глава четвертая

ГРЯДУЩИМ ДНЕМ

1

Когда речь заходит о художественном течении, в котором существенную роль играет подчеркнутая условность и в котором со всей очевидностью выступает преобразующая, «перевоссоздающая» способность поэзии, сдвиг временных пластов, гиперболизация реалий, игровой момент, то, как уже говорилось ранее, именно правомерность существования этого течения в нашей литературе чаще всего берется под сомнение.

Вот почему, с одной стороны, мы акцентируем внимание и выявляем разнообразные формы условности в народно-поэтической, а также в собственно-реалистической, «сурово-реалистической» общностях. А с другой стороны, в общности, называемой сложно ассоциативной, «условно-экспрессивной» (А. Иезуитов). И в любом случае используем принцип сравнительно-типологического изучения, чтобы помочь, по словам Н. И. Конрада, «во-первых, лучшему пониманию реализма как творческого метода во всей его сложной природе; во-вторых, раскрытию *разновидностей реализма...*»¹ (подчеркнуто мною.—В. Д.). Долгое время это сложно ассоциативное течение или отрицалось совсем как «антиреализм» в искусстве и литературе или воспринималось в упрощенном, схематизированном виде.

Правда, постоянно цитировалась известная строка Маяковского, что нам необходимо иметь побольше поэтов хороших и разных... Но некоторые критики и литературоведы, как остроумно заметила О. Берггольц, мечтали, чтобы все-таки был «единственный поэт, и по возможности усопший»². Горькая ирония О. Берггольц станет понятной, если учесть, что в нашей поэзии до начала восьмидесятых годов, в так называемый период застоя, были необычайно сильны тенденции, которые хотели бы свести

¹ Конрад Н. И. Запад и Восток, с. 295.

² Второй Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет, с. 345.

многообразие поэзии к одному образно-стилистическому «знаменателю», чему, кстати сказать, немало способствовала и воцарившаяся тогда безликость и некий оптимистический схематизм. Еще на Втором съезде писателей в ряде выступлений выяснилось, что под жизнеподобными формами чаще всего понимались весьма средние в художественном отношении произведения и что требования «вытеснить» поэзию сложно-ассоциативных форм продиктованы нередко утилитарным подходом к литературе и искусству. Не конфронтация различных стилей и течений, а их постоянное обновление, взаимовлияние, взаимопроникновение — вот что должно было характеризовать общее положение дел в поэзии социалистического реализма.

Однако заметим, что на Втором съезде писателей в докладе Б. Рюрикова была выражена довольно скромная и неопределенная просьба к литературной общественности: «...Нельзя рассуждать об искусстве, забывая о художественном познании мира, обходя такую эстетическую категорию, как прекрасное»¹. Критические же суждения по поводу «нормативной эстетики» оказались и совсем туманными. А критика требовалась резкая и справедливая, ибо тогда, в середине пятидесятых годов, в печати получила распространение псевдонаучная концепция «реализм — антиреализм», на которую и опирались представители «нормативной» эстетики. А. Фадеев, например, справедливо увидел в этой концепции отголоски пролеткультовского и рапповского нигилизма по отношению к классическому наследию, по отношению к выдающимся писателям прошлого. В упрощенной постановке вопроса — только «чисто реалистическое» искусство должно наследовать искусство социалистического реализма, в то время как «антиреалистическое» искусство пусть принадлежит эксплуататорским классам, — в такой постановке вопроса А. Фадеев увидел ошибки, свойственные его молодости, когда им была написана статья «Долой Шиллера!». Эта концепция, ведущая к конфронтации различных течений, и позднее выдавалась за «ортодоксально-марксистскую», потому что, как

¹ Второй Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет, с. 308.

и многие положения идеологов Пролеткульта, имела вид и подобие марксизма: мол, и в истории литературы, и в истории философии важна и существенна история материалистических учений, а не идеалистических, которые в литературоведении можно уподобить «антиреализму». Вряд ли есть смысл ныне опровергать эту надуманную концепцию. «Для реализма типичны как правдоподобие изображаемых явлений, так и отступления от верности внешним формам действительности, разнообразие средств условности»¹.

К сожалению, «разнообразие средств условности» нередко считалось уступкой формализму, модернизму, антиреализму и т. д. Так, в обширном докладе А. Суркова на Втором съезде писателей и содокладе С. Вургунa, посвященном советской поэзии, даже не упоминались имена Л. Мартынова, Н. Заболоцкого, М. Светлова...

Социально-общественный прогресс позволил отказать от подобных нормативных требований, которые ограничивали возможности реализма в области литературы, и признать за сложно-ассоциативной поэзией высокие идейно-эстетические достоинства.

Таким образом, выяснилось, что сущность реализма нельзя связывать прямо и непосредственно с художественными средствами выражения реальности, как это делали сторонники концепции «реализм — антиреализм». Ибо реализм предполагает наличие «разновидностей» реализма (Н. Конрад), предполагает многообразие стилей и форм, раскрытие закономерностей общественной жизни и диалектики взаимодействия характеров и обстоятельств.

Отражательная и преобразующая функция искусства, как известно, существуют на равных правах: нельзя сказать, что одна функция или одно начало «правильное», а другое «неправильное». Оба начала могут активно проявляться в творчестве одного и того же художника. Но сейчас важно подчеркнуть и другое, а именно: лирическая поэзия, если взять ее

¹ З и с ь А. Искусство и эстетика. Традиционные категории и современные проблемы. М., Искусство, 1975, с. 381. О дискуссии «реализм — антиреализм» см. также в кн.: Н и к о л а е в П. А. Реализм как творческий метод (Историко-теоретические очерки). М., Изд-во МГУ, 1975, с. 219—220.

в значительных временных категориях, может быть реалистической и нереалистической. Для правильного решения этого вопроса следует учесть главную особенность лирики, которая заключается в том, что внутренний мир поэта, его лирическое «я» по большей части являются главным содержанием художественного произведения. Поэт как бы вбирает, «впитывает» реалии окружающего мира в себя, присваивает их для самовыражения. Правда, эта особенность не может быть раскрыта, если опираться только на форму и формотворческие способности художника. Здесь в первую очередь важно иное: соответствует ли образ как универсальная категория поэзии также и внутренней сущности предмета, его, так сказать, «первичности», содержит ли лирическое «я» социально-психологическую достоверность; выражена ли в характере поэта диалектика противоречивых чувств и настроений и т. д.

При положительном решении этих вопросов произведение выступает как реалистическое. Напротив, отрицательное решение говорит о нереалистической сущности произведения.

Б. Л. Сучков, например, проводил отчетливую демаркационную линию между поэтами, казалось бы имеющими немало общих формально-стилистических точек соприкосновения. И такой линией была для критика опять-таки истинная первооснова образа, то есть реальность. Если ассоциативная, гиперболизирующая человеческие чувства поэзия Эзры Паунда или Элиота системой сложных сравнений и метафор удаляет образ от его первоосновы, от реальности и реальных связей человека с миром, то, напротив, гиперболизирующая, сложно-ассоциативная поэзия Маяковского, Элюара или Пабло Неруды самым заострением образа как бы направлена «на выражение объективных связей человека с миром, другими людьми, обществом, его духовными и политическими устремлениями...»¹.

Таким образом, разграничение между реалистическими и нереалистическими тенденциями в лирике

¹ Сучков Б. Л. Исторические судьбы реализма. Размышления о творческом методе, изд. 3-е. М., Советский писатель, 1973, с. 424.

идет по линии лирико-философского осмысления бытия и внутреннего мира человека.

Покуда я живу — вселенная сияет,
Умру — со мной умрет бестрепетно она,—

писал еще К. Фофанов, предтеча русского символизма. В этих строках — проявление субъективно-идеалистических устремлений поэта. Подобным устремлениям противоположны, например, следующие стихи Л. Мартынова:

А если смертью все кончается,
То нечего и начинать!

Следует обратиться не только к этим строчкам Л. Мартынова, но и к его творчеству в целом, чтобы выявить детерминистическую связь между индивиду и социальной средой, которая имеет двусторонний характер и которая составляет свободу для самовыражения индивида.

Творческая эволюция Л. Мартынова — явление в современной поэзии сложное, далекое от неуклонного восхождения вверх: от формотворчества — к вершинам реализма. Но даже на первых этапах творческого развития для Л. Мартынова уникальным способом исследования человека и окружающей среды была поэзия. Самую непосредственную роль в этом познании, в этом поиске, по убеждению Мартынова, играют средства поэтического воображения, фантазия. Причем художественная фантазия или художественное прозрение — это отнюдь не беспочвенные мечтания, не праздные домыслы, это творческая интуиция, которая включает в себя обширные познания художника также и в области науки, техники, морали.

Что было мечтами когда-то —
Ныне зримо и въявь ощутимо,—

вот реальное подтверждение его поэтических видений и грез.

Поэзия как род духовно-практической деятельности человека обладает такими специфическими свойствами и особенностями, какими не обладает никакой другой род: поэзия выявляет в человеке самую универсальную, самую человеческую способность — способность творить, созидать, фантазировать. Эта

способность проявляется не сразу, ибо «требуется мощное усилие, чтоб материализовался дух», но она заложена в каждой личности, в каждом человеке. Поэзия формирует эту целеустремленность, это чувство меры, гармонии, красоты. Творческое самовыражение или, по Мартынову, способность «открывать душу перед другими» — отнюдь не самоценно, это человеческая способность, которая опять-таки направлена на благо других. Когда в повседневную нашу жизнь вмешивается чудо искусства, то «горизонты делаются шире от этого у каждого из нас...».

Таким образом, цели поэзии условно-метафорической, «перевоссоздающей» привычный облик бытия, в конечном счете те же самые, что и у поэзии «воссоздающей», запечатлевающей конкретный и обобщенный образ современности. Поэзия в свойственных каждому поэту формах должна непрерывно расширять «душевное самосознание» человека, и об этой ее главной цели никогда не забывал Л. Мартынов.

С первых шагов творческого развития Мартынов — убежденный сторонник искусства, «полного внутренней мощи», искусства сложно-метафорического, синтетического, обобщенного. И столь же последовательный противник фотографически точного «отображательства», создания бледных копий или мертвенных слепков «жизни живой». Л. Мартынов исходит из убеждения, что способность к «сотворчеству» со стороны читателей должна неуклонно возрастать, что поэзия должна настойчиво обращаться к читательскому воображению, будить в читателях «их дремлющие чувства», вести за собой, звать в завтрашний день, как тот приезжий человек, что позвал за собой в чудесную страну Лукоморию обитателей коммунальной квартиры («Замечали — по городу ходит прохожий?...»).

И хотя Леонид Мартынов не писал программных статей, не выступал в печати с творческими декларациями, не пытался создать школу или студию стиха, в критической литературе вряд ли есть более обстоятельный исследователь, проще сказать, толкователь сложно ассоциативной мартыновской лирики, чем сам поэт! Ибо его стихи — это его творческое само-

сознание. Правда, Л. Мартыновым написаны две книги автобиографических новелл «Воздушные фрегаты» и «Черты сходства». В этих книгах раскрывается творческая история многих стихотворений, законченных или существующих в набросках, характеризуется среда, в которой происходило его духовное и эстетическое формирование, воссоздаются характеры художников, близких поэту. Однако главное — это его лирика. Поэтическая держава, которую основал в современной поэзии Мартынов, имеет в его лице и строителя-практика и теоретика. Можно заметить, что исследовательский дар Мартынова присутствует в его стихах о стихах, в его поэзии, посвященной проблемам искусства и проблемам перевода.

Конечно, взгляды поэта на роль и назначение искусства в жизни общества, в жизни человека с годами развивались, эволюционировали, однако исходные положения эстетической концепции достаточно отчетливо «просвечивают» в его творчестве как едином целом.

К сожалению, и до сих пор принято иногда считать, что Л. Мартынов — «классический» поэт-затворник, как бы отрешенный от бурных событий нашей эпохи, от ее социальных сдвигов и революционных преобразований, участниками и свидетелями которых были хотя бы такие поэты старшего поколения, как Н. Тихонов, В. Сосюра, И. Сельвинский, М. Бажан, А. Прокофьев, А. Сурков, С. Щипачев, М. Светлов, В. Луговской. Факты жизненной биографии Л. Мартынова свидетельствуют совсем об ином. Его гимназические годы совпали с революцией и гражданской войной, его юность — с огромными социальными преобразованиями в Сибири и Казахстане, молодость — с социалистической индустриализацией всей страны. И всегда Л. Мартынов как молодой журналист был на переднем крае жизни. За короткий срок он исколесил огромные пространства: от лесостепных районов Прииртышья до солончаковых пустынь Средней Азии, от Тарских урманов до Риддерских горных разработок... А сверх того, Мартынов подолгу жил в Москве, бывал в Ленинграде, плавал по Черному морю, блуждал по Кавказу.

И все-таки, как бы его ни переполняли новые впечатления, Мартынов полагал, что лирический по-

эт должен решительно отказаться от иллюстрирования жизненных проблем, от «подражания» природе да и вообще от жизнеподобия как основного творческого метода изображения действительности. Поэзии ли соперничать в этом хотя бы с документальной прозой, газетной статьей, краткой информацией?.. Ведь поэзия как высший род искусства имеет свои законы и особенности: ее воздействие на читателей длительно, непрерывно, ее сила — в новизне, необычности, непосредственности лирического переживания. Поэзия — не в состоявшемся, а в том, что должно состояться. Она — не в бывшем, а в том, что должно быть, вернее — могло быть, могло состояться.

Вот этого «возможного», «вероятного», того, что «случиться должно, но еще не случилось», и не допускала специфика газетной работы, — так думалось Мартынову. А для лирической поэзии важна прежде всего достоверность чувств и внутренних психологических состояний — факт как таковой может быть переиначен, поставлен, попросту говоря, с ног на голову, — и поэзия от этого не только не проигрывает, но и выигрывает, ибо позволяет читателю увидеть мир в новом ракурсе, новом измерении, а чувства человека — в их изменчивости и «текучести».

Подобные умонастроения Леонид Мартынов выразил в стихотворении «Корреспондент» (1927), программном для конца 20-х годов.

Приятель, отдал молодость свою
Ты в дар редакционному безделью.

Парадоксальность этих строк заключается в том, что для лирического поэта, для художника гонка за злобой дня является тратой времени и сил: «ведь наших дней трескуч кинематограф», — возможно ли поспеть за стремительным мельканием кадров, возможно ли все описать, все отобразить, на все откликнуться?..

Необходимо было другое — проникнуться доверием именно к своему личному лирическому «я», обрести такую смелость, такую прозорливость, чтобы ощутить, почувствовать себя «корреспондентом будущих изданий», стать «вечности заложником у времени в плену» (Б. Пастернак). Необходима бы-

ла творческая позиция, которая позволяет видеть мир в «обратной» перспективе.

Он вверх Антарктикой на стержень
Надел редакционный глобус.

Отсюда, с этих строк, и начинается зрелый Мартынов, который научился видеть, понимать действительность не линейно, не плоскостно, не «нонпарельно», а в синтезе, в совокупности разных измерений:

О, здравый цензор! Беспокойны мы,
Подвержены навязчивым идеям,
Но нам доступно посмотреть с кормы
На берега, которыми владеем.

Это свойство мартыновского видения мира позднее отметил критик В. Ф. Огнев, который писал, что «странность поэзии Мартынова есть не более как выражение яркой индивидуальности художника». И далее: «Странность стихов Мартынова — это «странность» стереометрии для ума, привыкшего мыслить в одной плоскости»¹. Сам по себе метод такого стереометрического или, в других случаях, «перевернутого» изображения не был новостью для Мартынова, — он прибегал к нему едва ли не с первых стихотворных строк («Цирк», 1922). Важно другое, а именно: поэт не может быть таким, как все, если не хочет очутиться в хвосте событий, если не хочет быть, вспоминая известные стихи Маяковского, «реалистом на подножном корму».

Как художник Леонид Мартынов хотел наиболее полной и глубокой самореализации в своем творчестве, он хотел добиться «признания своих прав таким образом, чтобы действительно войти в советскую действительность»². Особенно мучительно Мартынова волновали проблемы самоопределения творческой личности в сообществе «других», волновало различие, если вспомнить здесь слова Маркса и Энгельса, *«между индивидом как личностью и случайным ин-*

¹ Огнев В. Горизонты поэзии. — Избр. работы в 2-х томах, т. 1. М., Художественная литература, 1982, с. 170—171.

² Луначарский А. В. Статьи о советской литературе. М., Учпедгиз, 1958, с. 115.

дивидом», различие, которое представляет собою «исторический факт»¹.

Искусство слова было для него свободно избранной сферой и, добавим, главной сферой духовно-практической деятельности. Искусство слова он ставил в совершенно особое положение. Ведь художник формирует новую этику и мораль, он служит катализатором улучшения общественных нравов, он активно внедряет новые формы поведения в человеческом общении, новые эстетические воззрения личности.

Есть на земле высокое искусство —
Будить в народе дремлющие чувства,—

так торжественно определил для себя молодой Мартынов нравственно-эстетические предпосылки любого художественного деяния. Служение своим «высоким искусством» современникам требовало от художника столь же высокой степени доверия к себе, которое могло принимать характер и «пророчеств», и «прозрений», и научно обоснованных предвосхищений фактов и событий грядущего дня.

Таким образом, творческая личность служит обществу тем, что раскрывает заложенные в ней интеллектуальные богатства, реализует запасы своей словесной энергии, будит «дремлющие чувства» других, чтобы другие тебя, художника, «в душе — не на руках! — носили». Здесь обнаруживается характерное для поэзии усложненно-метафорических форм преувеличение роли поэта; выделение этой роли как роли провидца и мессии смысловым курсивом. При всем том Л. Мартынову с первых публикаций было свойственно и «народообъемлющее чувство», стремление поставить себя на место читателя, рассчитывать на свою читательскую аудиторию. Насколько высоко поэт ценил роль искусства в современной ему общественной жизни, показывает хотя бы такое стихотворение, как «Голый странник» (1925).

Поэт сталкивает почти арктический холод мироздания с незащищенностью и одновременно невосприимчивостью к этому холоду искусства: оно извечно, оно живет вопреки «бездне снеговой». Как по друго-

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. т. 3, с. 71 (подчеркнуто мною.— В. Д.).

му поводу, но точно сказал А. В. Луначарский: он несколько топит объективный мир в своих субъективных впечатлениях.

В известном стихотворении «Что-то новое в мире. Человечеству хочется песен...» (1948—1954) социально-нравственное обновление в сфере искусства Мартынов выводит уже не из его саморазвития, а из благотворных перемен, происходящих в жизни: оздоровление общественной атмосферы неизбежно приведет к расцвету искусства — такова мысль Мартынова, заключенная в этих стихах.

На деревьях рождаются листья,
Из щетины рождаются кисти,
Холст растрескивается с хрустом,
И смывается всякая плесень...

Поэт переводит дыхание, заканчивает с торжеством:

Дело пахнет искусством,
Человечеству хочется песен.

Еще сильнее, еще непосредственнее Мартынов провозгласил примат действительности над художественным сознанием в 60-е годы: «Да будет так! Мое сознание есть отражение бытия!»

Однако, возвращаясь к лирике Мартынова 20—30-х годов, заметим, что его акцент на общих проблемах искусства будет понятен, если вспомнить, что нередко в те годы между искусством и действительностью ставился знак равенства и что искусство отождествлялось с внешним бытом, становилось как бы слепком с этого быта, его копией. Мы вспомним также, с какими трудностями шел к реализму Я. Смеляков, каким неожиданным и важным явилось для А. Твардовского открытие категории *условности*, которая, оказываясь, не только не противоречит реализму изображения, но и делает это изображение заостренней и правдивей.

Мы можем, наконец, вспомнить и высказывание О. Мандельштама, подтвержденное В. В. Виноградовым, о своеобразии мира *вещных символов*, который заливает поэзию Ахматовой и который «заключается в том, что он существует не сам по себе, как бытовая обстановка, а как эмоциональный фон, освеще-

щающий в переливах изменчивые скачки настроений героини»¹.

Инстинкт преобразования, видоизменения, трансформации действительности лежит в самой природе человека — в этом был всегда уверен Л. Мартынов, ибо считал, что «каждый человек умеет писать стихи, рисовать картины, сочинять музыку, короче говоря, — преобразовывать мир — только захотеть надо!»². В этом высказывании необходимо заострить внимание на словах «преобразовывать мир», ибо они являются ключевыми в эстетической программе не одного лишь поэта Мартынова.

...Поэт вырезал в лесу не хлыст, а «выдолбил дудку», и звук этой дудки передает в преображенном виде и музыку природы, и музыку человеческих страстей. По-своему мять, лепить глину бытия — неотъемлемое право художника: «Мое это право! Я строю свою державу, где заново все создаю!» Эта мысль будет повторяться Мартыновым на всех этапах творческого развития, будет варьироваться и в его лирике, и в его поэмах, потому что Мартынов творчески активен, даже больше — он и социально, и нравственно, и эстетически активен от первой до последней строки.

2

Художник приходит в мир, чтобы увидеть мир во всей неповторимости, чтобы поделиться увиденным с великим множеством людей разных судеб, настроений, пристрастий, — так определил Леонид Мартынов призвание художника в наши дни. И в этом определении он сам сказался полно и глубоко, как это вообще было свойственно его глубокой творческой натуре. Леонид Мартынов отчетливо сознавал, что литература XX века — под контролем времени и эпохи, что произведения, которые не смогут оказать заметного воздействия на читателей разных судеб, окажутся невостребованными и для будущих поколений, проще говоря, они будут для них мертвы.

¹ Виноградов В. В. Поэтика русской литературы. М., Наука, 1976, с. 400.

² Мартынов Л. Мой путь. — В кн.: Стихотворения. М., Гослитиздат, 1961, с. 10. Далее — по этому изданию.

Уже по одному этому жесткому и непримиримо-му требованию, которое Мартынов предъявлял прежде всего к самому себе, можно судить о том, насколько мощным и действенным было «силовое поле» его воображения, насколько глубоко он чувствовал свою связь со временем, насколько безграничными были его замыслы и планы. Далеко не все из них Мартынову довелось осуществить, но то, что им создано,—поражает страстным и непреходящим желанием «быть в пределах Грядущего».

Однако чтобы это вполне понятное человеческое желание не обернулось пустой мечтательностью, поэт не должен терять земли под ногами, утрачивать «теплоты патриотизма» (Л. Толстой); напротив, всю жизнь он должен стремиться как можно ближе быть к заботам и чаяниям своих сограждан.

Леониду Мартынову довелось воссоздать в поэзии облик нашего времени — второй половины XX века, выразить сложнейшую структуру этого времени, выразить свою мечту о «едином человечьем общежитии», о фантастическом рывке в Зазвездье. Вот почему о его сочинениях в стихах и прозе можно сказать его же словами:

Есть книги —
В иные из них загляни
И вздрогнешь:
Не нас ли
Читают
Они!

Леонид Николаевич Мартынов родился 9 (22) мая 1905 года в городе Омске. По семейному преданию, его прадед, Мартын Лоцилин, офеня-коробейник изпод Муромы, долгие годы провел в странствиях по Сибири, пока, наконец, не поселился в Семипалатинске и не обзавелся там большой семьей. Одному из его потомков, Николаю, удалось поступить в Омское техническое училище и получить редкую по тем временам специальность техника путей сообщения. Об этом важно сказать хотя бы потому, что образ отца как первооткрывателя подземных «кладов» и «морей», как дерзкого смутьяна, который не чтит древних степных законов, вошел во многие стихотворения поэта, в первую очередь в «Балладу про Великий путь». Мать, Мария Григорьевна, происхо-

дила из такой же разночинской семьи. В молодости она учительствовала в казачьей станице Бишкуль Барнаульского округа нынешнего Казахстана, а после замужества и возвращения в Омск, уже в наше, советское, время, работала в горздравотделе.

Раннее детство Мартынова прошло в служебном вагоне отца. Вагон подолгу стоял среди степей и полупустынь Зауралья, а детское воображение рисовало саванны и превращало степных псов в царей пустыни — львов, а отары овец — в стаи диких животных. Помимо этих фантазий, навеянных прочитанными книгами, мальчику на всю жизнь запомнились убогие жилища кочевников-скотоводов, трахоматозные старики, играющие в пыли и песке полуголые дети. Контрастность подобных впечатлений, в свою очередь, оказывала безусловное влияние на формирующееся восприятие Мартынова.

«Из книг я знал, — писал позднее Леонид Николаевич, — о златоглавой Москве и величественном Петрополе, но вокруг себя видел неблагоустроенные человеческие поселения, тонущие то в снегах, то в грязи. Из книг я знал о том, «как хороши, как свежи были розы», но вокруг меня в полынной степи... щетинились чертополохи, пропахшие паровозным дымом»¹.

Перед первой мировой войной отец Мартынова окончательно поселился в Омске и перешел на службу в Управление железных дорог Сибири. Следует заметить, что в современном Омске, в котором насчитывается более миллиона жителей, многое стало таким, каким оно представлялось лишь в грезах подростка: мириады электрических огней, широкие проспекты, высотные здания, аэропорт, выстроенный по последнему слову техники, иначе говоря, «город-колосс»... Однако улица Никольская, ныне — улица Красных зорь, осталась почти такой же, какой она была прежде: широкая и пыльная летом, заметенная сугробами зимой. Здесь, в бывшем доме ссыльного поселенца Адама Вальса прошли детские и отроческие годы Мартынова.

Пути заядлого книгочея привели его, еще до поступления в гимназию, в городские библиотеки, именно так — в библиотеки, поскольку он пользовался книгами одновременно нескольких библиотек,

¹ Мартынов Л. Мой путь, с. 6.

имеющихся в Омске. С такой подготовкой он и поступил в мужскую гимназию города Омска. Гимназисту Мартынову легко давались древние и новые языки, история, география, вообще гуманитарные науки. Однако на его духовное и нравственное формирование в еще большей степени оказывала влияние атмосфера городской жизни, родного дома, семьи. Необходимо добавить, что Никольская и близлежащие улицы, равно как и находившийся неподалеку Казачий базар, — все позволяло подростку остро почувствовать поразительную смесь языков, обычаев, нравов, одежд обитателей этих городских кварталов, заселенных ремесленниками, мелкими служащими, домохозяевами вроде Адама Вальса. Здесь звучал колокол крохотного костела и слышался звон трамвая, цокали подковы ломовых, и на базарной площади мелькали лисьи малахаи киргизов, бархатные шапочки казашек, виднелись казачьи папахи и картузы мастеровых из ссыльнопоселенцев.

Такая многоязычная среда и воспитывала в Мартынове, помимо книжного чтения, жадный интерес к языку и быту других народов, интерес, который в дальнейшем в немалой степени содействовал его обращению к переводам. Атилла Йожеф и Витезслав Незвал, Иржи Тауфер и Сальваторе Квазимодо, Десанка Максимович и Константы Галчинский, Антал Гидаш и Дюла Ийеш, Пабло Неруда и Юлиан Тувим — вот далеко не полный перечень выдающихся поэтов XX века, переводя которых Мартынов видел и горизонты современной поэзии и выверял художественно-эстетические основы своего творчества.

...Началась первая мировая война. Через Омск следовали эшелоны с военнопленными, дальше в Сибирь. И Мартынов, как многие его сверстники, бегал к этим эшелонам менять хлеб на иностранные монетки и почтовые марки. Позднее он скажет:

Там вдали, в глуши, в Сибири,
На народ смотрел народ —
В представлениях о мире
Назревал переворот...

Эти же бесконечные эшелоны, этот мрак первой мировой войны, эта щемящая тоска послужили поводом для необычайно острого восприятия ранних стихов Маяковского. «Мне показалось, — писал

Л. Н. Мартынов,— что Маяковский видит и чувствует то, что вижу и чувствую я, хотя я не вижу того, что видит Маяковский, и он не видит того, что вижу я. И мне захотелось написать стихи. И я, как умел, начал писать...»¹.

Таким образом, первые стихотворные опыты были созданы Мартыновым еще на гимназической скамье, когда он вместе со своим приятелем Борисом Жезловым, таким же одержимым поэзией подростком, доставал, где только мог, выпуски современных поэтических изданий: например, «Чтец-декламатор», в котором были представлены имена И. Анненского, В. Брюсова, А. Белого, А. Блока, М. Кузмина, Ю. Балтрушайтиса, И. Северянина, а также первые сборники футуристов вроде «Весеннего контрагентства муз» или «Гилеи». Близость грядущей революции уже чувствовалась буквально во всем. Об этом предчувствии можно было вычитать и из раннего Маяковского: «В терновом венце революций грядет шестнадцатый год...»

Великий Октябрь гимназист Мартынов встретил восторженно. Эти незабываемые дни ярко воплотились в целом ряде стихотворений, написанных в двадцатые годы, а также спустя многие десятилетия. Особенно выразительно в этом смысле стихотворение «Октябрь» (1960), в котором есть слова о том, что лишь под ветром Октября «проветрились чертоги муз» и что под сенью революционных знамен «свободой упивалась всласть новаторская кисть».

Период гражданской войны в Сибири и период колчаковщины, напротив, нашел большее выражение в автобиографической прозе поэта, в которой он воссоздал напряженную обстановку того времени, выразительные портреты и сложные человеческие судьбы вроде судьбы бывшего студента-пушкиниста Г. Маслова или «короля писательского» Антона Сорокина.

Квартира А. Сорокина вскоре после освобождения Омска от колчаковцев стала своеобразным клубом для литераторов и художников левого толка. Под его руководством устраивались выставки, проводились поэтические вечера, а также популярные

¹ Мартынов Л. Мой путь, с. 7.

по тому времени литературные «суды» над писателями-классиками. Вообще молодые озорники под руководством Антона Сорокина, писал Емельян Ярославский, гораздо талантливее иных маститых, пишущих невообразимо тускло и вяло. Действительно, к 1922 году относятся первые поэтические выступления Леонида Мартынова в печати, сперва в ведомственных газетках «Сибирский водник» и «Сибирский гудок», а затем — в газете «Рабочий путь»: «Мы — футуристы невольные...», «Поздней ночью город пустынный», «Между домами старыми...», «Воздушные фрегаты». Впоследствии они стали открывать двухтомное (1965) и трехтомное (1976) собрания сочинений поэта, знаменуя начало самостоятельного творческого пути Мартынова. Нет, не ошиблась в своей характеристике газета «Рабочий путь», когда в 1922 году писала, что наиболее интересным из левой молодежи является Леонид Мартынов, поэт еще очень юный и шаткий, находящийся под сильным влиянием Маяковского и имажинистов, но несомненного дарования.

Если определять главное в творческой биографии Л. Н. Мартынова, то придется прибегнуть к мысли, высказанной ранее, но от этого не менее важной. Вот она: творческая судьба талантливого художника — не в усовершенствовании, она — в углублении. И поэтическое искусство интересно прежде всего этим углубленным проникновением в реальность, счастливо обретенными образами-символами, сюжетными ситуациями, новыми тематическими решениями. Сказанное отнюдь не означает какой-то ограниченности диапазона Мартынова, а означает лишь одно: причинную обусловленность и внутреннее единство его художественного мира.

А вот как определил Мартынов себя, молодого журналиста, в одном из очерков 20-х годов: «Я, сотрудник печати, «корреспондент», человек, который должен в сто двадцать строчек газетной заметки уложить восьмисоттысячное строительство со всеми его достоинствами и недостатками»¹.

Действительно, в то время Мартынов был оперативным корреспондентом-журналистом, очеркистом,

¹ Мартынов Л. Грубый корм. Очерки. Сибирь — Казахстан. М., Федерация, 1930, с. 34.

наконец, автором горьковского журнала «Наши достижения». В этом качестве он и исколесил огромные пространства Сибири. То на лошадях, то пешком пересек степи по трассе будущего Турксиба, был на торжественной церемонии стыковки рельсов Южного и Северного отрядов пути, на всю жизнь запомнил великое множество всадников, которые подняли облако пыли, застилавшее багряные облака, как будто перед грозой или перед затмением солнца. Мартынов совершил также агитполет над Барабинской степью на самолете под управлением известного летчика Н. М. Иеске. «Это был отчаянный пилот», — скажет Мартынов о нем позднее. Кроме того, он посылал в редакции критические материалы со строительства Балхашского медеплавильного комбината, изучал быт бергалов, как в старину называли горнорабочих на Риддерских рудниках, в районе современного Лениногорска. И писал в репортерском блокноте вот такие стихи: «О захолустье, чтоб тусклослучинное рушить обличье твое, шубу, бушуя, ношу я овчинную, так распахну хоть ее...»

В этом лирическом речитативе характерно стремление молодого литератора развеять дремотный быт бергалов, внести в этот быт нечто современное, прекрасное. Характерно, что Л. Мартынова и в дальние и в ближайшие поездки нередко увлекали желания и замыслы странные. Например, подобно своему прадеду-книгоноше, он однажды пустился с фанерным чемоданчиком, набитым книгами, в район Семиречья. В другой раз собирал лечебные травы на Алтае, в третий — искал мамонтовы кости по берегам сибирских рек. Но где бы он ни бывал, чувствовал одно и то же: «Прошлое поделено, будущее предрешено!» Будущее Западной Сибири, да и всей нашей страны, Л. Мартынов зримо различал в том, что на берегах Иртыша вместо старинных казацких крепостей выстраивались линии зернофабрик и элеваторов — этих новых крепостей пролетариата. Но, пожалуй, самый важный вывод из юношеских журналистских скитаний сделал Мартынов в новелле «Лукоморье»: именно в эти годы своей беспокойной и скитальческой жизни, писал он, в его сознании, пусть еще смутно и неясно, стал формироваться лирический образ — образ прохожего, на других непохожего, поющего песню о Лукоморье... Этот углуб-

ленный взгляд в прошлое, когда уже не просто «корреспондент», а лирический герой как бы объединяет все жанры, которые использовал Мартынов, свидетельствует о том художественно-эстетическом «ядре», которое и делает творчество Мартынова внутренне совершенным образованием.

Вместе с тем творческий облик молодого Мартынова нельзя представить лишенным некоторых противоречий. Теперь их, конечно же, можно объяснить и временем, и эпохой, но вряд ли имеет смысл обходить молчанием. Так, например, поэтический идеал молодого поэта в двадцатых — тридцатых годах определялся своеобразным «коэффициентом деформации» реальной жизни, действительности, что и было ощутимо в таких его стихотворениях, как «Голый странник», «Зеваки», «Река Тишина». Умственную пищу ему давали те замыслы и сюжеты, которые были прямо противоположны вялой описательности, иллюстративности, банальности, которые все изображали в «прямой перспективе», описывали, как «в море корабли боролись с бурей», как «на земле цветы цвели...». Нет, поэзия — это высший род искусства, она имеет свои законы и принципы. Ее сила в новизне и необычности видения мира, а стало быть, и лирического переживания, ее особенность в том, что могло быть, могло случиться. Вот почему с такой жадностью поэт улавливал в частностях «черты будущего, желаемого, еще небывалого въявь». Вот почему и у Пушкина он находил соответствия своему умонастроению и мировосприятию и подчеркивал в пушкинских строчках аллегоричность и очевидные противоречия так называемому здравому смыслу.

Обратная перспектива и факт, условно говоря поставленный с ног на голову, — вот еще один принцип поэзии сложно ассоциативной, новаторской по своему существу.

Однажды на Сретенке, рассказывал Мартынов, он взглянул на Сухареву башню так, что явственно почувствовал: нет, не трамвай бежит к Сухаревке, а некий фокусник, скрытый за циферблатом башни, «рельсы тянет из пасти трамвая». Более яркую метафору с такой вот «обратной» перспективой трудно было найти. Молодой в ту пору поэт как будто въявь почувствовал эту обратную перспективу Сретенской

улицы и вновь ощутил всю грандиозность облика и все новаторство поэзии Владимира Маяковского. Вот так обреталась, может быть с известной долей экстравагантности, творческая позиция, которая и позволяла Мартынову сказать о себе: «Весь мир творю я заново...» Эта творческая позиция свойственна многим поэтам сложно ассоциативного мышления, — и здесь можно назвать не только В. Маяковского, но и В. Хлебникова, Н. Асеева, А. Ахматову, Б. Пастернака, Н. Заболоцкого... Л. Мартынов, как и его сотоварищи-поэты, стремился к самому главному: он хотел, чтобы искусство поэтического слова доставляло ему величайшую человеческую радость — быть в искусстве самим собой.

Позднее, в период создания цикла исторических поэм и цикла «Лукоморье», главную сферу приложения творческих сил Мартынов определил несколько иначе: как область, где действительность смешалась с вымыслом. В этом была своя закономерность: в эстетических воззрениях Мартынова проявилось новое качество — историзм художественного мышления. И этому принципу, равно как и принципу детерминизма, он был уже верен до конца дней своих.

Возвращаясь к мартыновской лирике 30-х годов, надо заметить, что его своеобразное истолкование общих проблем искусства будет более понятным, если вспомнить, как нередко в те годы между искусством и жизнью ставился знак равенства, как искусство отождествлялось с фотографически точным изображением быта, где не оставлялось места для «отлета фантазии». В этом смысле весьма характерно признание А. Т. Твардовского, для которого в период создания «Страны Муравии» наличие условности в поэзии, закономерное ее существование было открытием первостепенной важности.

Итак, для Мартынова как стихотворца, как художника важным было осознать до конца, что стихотворный образ может порождать многие и непохожие друг на друга ассоциации. В двуединой формуле «действительность — искусство» все внимание Мартынов акцентировал скорее на слове «вымысел», чем «действительность». А в таких случаях, как весьма точно отметил А. В. Луначарский, художник несколько топит объективный мир в своих субъективных впечатлениях. Что это именно так, можно убе-

даться, прочитав прежде всего мартыновскую «Реку Тишину».

— Ты хотел бы вернуться на реку Тишину?

— Я хотел бы. В ночь ледостава.

— Но отыщешь ли лодку хотя бы одну

И возможна ли переправа

Через темную Тишину? —

так и начинается это стихотворение, одно из наиболее признанных в лирике Мартынова. Некоторые критики делают попытки установить точные координаты этой фантастически прекрасной реки Тишины. Однако кроме упоминания предместья Волчий Хвост, реально существовавшего под Омском, ничто не говорит о том, что действие стихотворения происходит не где-нибудь, а на берегу реки Омки, впадающей в Иртыш.

Ибо насколько документально точным был любой очерк Мартынова, напечатанный в газетах и журналах, настолько поэтически условна, даже фантастична обстановка, в которой пребывает лирический герой «Реки Тишины». Чувство тревожной напряженности, близкой утраты чего-то призрачно-прекрасного — вот что составляет эмоциональную сердцевину этого стихотворения. Наше духовное обогащение идет путем сопереживания, путем познания особого рода, то есть познания субъективного, чувственно-поэтического, интуитивного. Вот почему к Леониду Мартынову может быть применено определение реализма, которое в свое время дал Ф. М. Достоевский, считавший, что подлинным реалистом является тот художник, тот писатель, который изображает все глубины души человеческой.

Мартынов верил в предчувствия — творческие, общежитейские, душевные. Во всяком случае, именно о них, о своих предчувствиях, он много раз говорил в новелле «Явление птицы Ундервуд», посвященной жене и близкому другу Нине Анатольевне Мартыновой-Поповой. Правда, не только и не столько предчувствия их встречи, сколько сложные жизненные обстоятельства привели его в древний северный город Вологду, где и начался новый этап его жизни и творчества.

Как рассказал автору этой книги Л. Н. Мартынов 6 октября 1973 года, в начале 30-х годов в Москве группой молодых писателей и журналистов, по рождению — сибиряков, была создана литературно-творческая группа «Сибирь». В эту группу, в частности, входили П. Васильев и С. Марков; заочно в ее состав был включен и Л. Н. Мартынов. В начале 1932 года было сфабриковано уголовное дело по поводу «организации Сибирь», члены которой обвинялись в «сепаратистских настроениях», а именно: в стремлении объявить Сибирь автономной территорией и отделить ее от европейской части РСФСР. Вероятно, надуманность этого обвинения была очевидна самим обвинителям, ибо по приговору суда Л. Н. Мартынову было объявлено три года административной ссылки на выбор — в Вологду или Вятку. Л. Н. Мартынов выбрал — Вологду. С. Н. Марков, в свою очередь, был сослан на три года в Мезень.

Как уже говорилось, этот вологодский период и начался со встречи со своей Дорогой, так называл Мартынов Н. А. Попову, работавшую в то время секретарем-машинисткой в редакции местной газеты «Красный Север». И — с былинного зачина стихотворения «Вологда»:

На заре розовела от холода
Крутобокая белая Вологда.
Гулом колокола веселого
Уверяла белая Вологда:
Сладок запах ржанных краях!

...Словно в дни туманной юности, Мартынов вновь стал печатать — теперь уже в «Красном Севере», — небольшие заметки и информации, которые были подписаны «Мартын Леонидов», «Леонидов», «М. Л.», «Л.». И как в дни юности, его энергия оказалась неистощимой, работоспособность — удивительной, быстрота отклика — мгновенной. Высокий, голенастый, медноволосый, одетый в свитер и галифе, похожий то ли на отставного военного, то ли на авиатора из Осоавиахима, он появлялся в разных концах города, чтобы исчезнуть и снова возникнуть то в пригородном совхозе, то в цехах завода «Северный коммунар».

Не случайно поэт скажет, что именно в этот период он глубоко погрузился в стихию современности.

Однако благодаря знакомству с историческим обликом русского Севера, с его архитектурой и его народными промыслами, вроде знаменитых вологодских кружев, с его природой и его людьми, хранившими в своем характере и своем обличье что-то от новгородских ушкуйников, Мартынов как бы воочью увидел «предысторию» своей родины — страны Холодырь. И поэт не преминул это отметить в одной из газетных рецензий. Поэт спрашивал: не предки ли этих вологжан и архангелогородцев направляли свои кочи «встречь солнца» или проходили великий Пермский камень — Урал «чрескаменным путем». И не они ли открыли ледяные ворота Лукоморья, основали вольный город Мангазею, а затем устремились дальше, в Сибирь — к устьям великих сибирских рек, к самому Океану. После них тем же путем прошли летописцы и ученые-«географусы», в сочинениях которых стерлись границы реальности и вымысла. Так заново родилось сказочное Лукоморье, а карта Сибири обрела большую историческую глубину и большую масштабность. Открытая поэтом «связь земель» позволила ему открыть и соответствующую «связь времен». Вот почему в автобиографических заметках «Мой путь» Леонид Мартынов отметил, что, очутившись на русском Севере, в частности в Вологде, он как-то особенно остро ощутил эту взаимосвязь прошлого с настоящим и настоящего с будущим. Чрезвычайно важное для Л. Н. Мартынова признание! В горниле душевных и нравственных потрясений, в горниле поисков и открытий, разочарований и надежд выкристаллизовывалась мысль о всеобщей взаимосвязи и взаимозависимости в природе, в общественной жизни, в судьбе отдельного человека. И не случайно Антал Гидаш, ближайший друг поэта, определил его девиз в следующих словах: «Все влияет на нас, но и мы на все влияем». И добавил, что этот девиз можно смело начертать на челе нового искусства.

Заряд небывалой творческой силы Л. Мартынову всегда придавало сознание, что ни в чем «не следует обкрадывать себя», а следовательно, «и всех других». Во имя этих «других» поэт должен все осмыслить, уяснить, добраться до корня, дойти до сути, закрепить в слове мимолетное и неповторимое «переходное мгновение», превращающееся на наших

глазах в миг истории. Правда, в литературной критике долгое время не учитывалась внутренняя полемичность Мартынова, его ирония и сарказм, ироническая направленность его ума, когда он, сталкиваясь с теми или иными ремесленными поделками пера и кисти, повышал голос в защиту «жизни живой», в защиту ее эстетического многообразия, новых средств ее художественного выражения.

Стихотворение «Подсолнух», написанное в 1932 году в Вологде, безусловно одно из лучших в творчестве Мартынова, никогда не оставлявшего «вечную» тему — тему вдохновенного служения искусству, служения красоте.

Конфликт между живописцем-ремесленником и лирическим героем стихотворения, «судьбой дарованным гостем», перерастает в конфликт между искусством описательным, обветшалым, омертвевшим и искусством нетрадиционным, искусством, способным своим «заманчивым дыханьем» заморозить людей, вырвать их из теней обыденной жизни и обыденного сознания.

Измена такому искусству есть измена человеческому в человеке. И напротив, служение ему есть вочеловечивание человека. Любовь — вот чувство, которое вызывает к жизни необыкновенный творческий порыв. Следует заметить, что в стихотворении определенно сказался личный опыт Мартынова, который одно время увлекался живописью и даже получил направление для поступления во ВХУТЕМАС. К сожалению, болезнь помешала ему осуществить эту мечту. Так вот в «Подсолнухе» необычайно выразительно изображены и маковое масло в бутылки, и краски, и кисти, и главное — тот момент душевного подъема, даже некоторой экзальтации, которым был охвачен «судьбой дарованный гость».

Тебя я рисовал.
Но вместо тела
Изобразил я полнокровный стебель,
А вместо плеч нарисовал я листья,
Подобные опущенным крылам.

Для чего же поэт вывел в стихотворении этот необычайный, даже странный образ женщины-подсолнуха? А для того, чтобы подобный феномен

искусства полнее и глубже передал сущность той, что всем своим обликом и своим характером мгновенно поразила «судьбой дарованного гостя»:

Я закричал:

— Я видел вас когда-то,
Хотя я вас и никогда не видел,
Но тем не менее видел вас сегодня,
Хотя сегодня я не видел вас!

И поскольку лирический герой «Подсолнуха» — личность, «выломившаяся» из типических обстоятельств, противостоящая домостроевскому укладу городка, то естественно, что и образ женщины, поразившей воображение, должен был быть столь же необыкновенным, неожиданным, неповторимым. И Мартынов нашел такой обобщенный образ-символ: образ подсолнуха, который, как известно, всегда поворачивается к солнцу. Позднее в одной из своих новелл Мартынов написал: «Так явилась мне моя судьба в образе моего солнечного Подсолнуха».

Необычайный духовный подъем, пережитый лирическим героем в момент создания картины, не прошел для него бесследно. Ведь, по словам Ле Корбюзье, художник рождается в те минуты, когда он чувствует себя больше чем человек. И для его возлюбленной, для этого «прекрасного, но пленного растенья, ушедшего корнями в огород», также не прошла бесследно встреча с «судьбой дарованным гостем». Их встреча на перекрестке дорог, ведущих в «будущие годы», в такой же самой степени была случайной, как и предопределенной их жизнью, их судьбой.

Социально-нравственный, социально-эстетический момент чаще всего у Мартынова и выступает в скрытой форме — внутренней борьбы внутри человека. И не так уж далеко от истины впечатление, что от богатства этой внутренней жизни личности, разнообразия ее внутренних состояний и зависит обновление искусства. Резко подчеркнутые восклицательными знаками строки: «Мое это право! Я строю державу, где заново все создаю!» — лишь вновь подтверждают это впечатление. Со временем взаимозависимость, как отчетливо детерминистическая идея, получила новое выражение

у Мартынова. Это видно из следующего высказывания поэта: «...Авторы создают стихи, а стихи — судьбу авторов!»

Собственной судьбой Леонид Мартынов подтвердил значительность этого афоризма. Однако с такой же исторический или, проще сказать, временной обусловленностью, закономерностью в его взглядах происходила и перестановка акцентов. Так, например, в стихотворении «Что-то новое в мире. Человечеству хочется песен...» (1948—1954) обновление в сфере искусства Мартынов выводит уже не из личного саморазвития, но из благотворных перемен, происходящих в жизни общества. Причем оздоровление общественной атмосферы неизбежно ведет к расцвету искусства — такова главная мысль Мартынова, заключенная в этих стихах:

На деревьях рождаются листья,
Из щетины рождаются кисти,
Холст растрескивается с хрустом,
И смывается всякая плесень...

Поэт переводит дыхание, заканчивает с торжеством:

...Дело пахнет искусством,
Человечеству хочется песен.

Еще сильнее, еще непосредственнее Мартынов провозгласил примат действительности над художественным сознанием в 60-е годы: «Да будет так! Мое сознание есть отражение бытия!»

И движущей силой в этом процессе было все более глубокое понимание социально-общественной роли искусства, верность пушкинской традиции — традиции подлинно передовых идей, которые должны в человеке и человечестве побуждать «чувства добрые» и вызывать «прекрасные порывы».

3

Под стихотворением «Замечали — по городу ходит прохожий?..» стоят даты: 1935—1945 гг. Период чрезвычайно важный и в жизни и в творчестве Мартынова, период, который, безусловно, прошел под знаком Лукоморья — этой реальной и легендар-

ной земли, расположенной на Обском Севере. Лукоморье было находкой для поэта; он жаждал найти такой вот эпический и одновременно лирический образ, даже — образ-символ, позволяющий ему выразить все многообразие интеллектуально-художественных переживаний. Ведь в понятие Лукоморья Мартынов включал не только лукоморские легенды о «златокипящей» Мангазее, в которой свободно живет разному люду, бежавшему от тяжелой государственной десницы, о Златой де-ве, охранявшей Лукоморье, о бабе-яге, кудеснице, одетой в меховую одежду, о превеликом Эрцинском лесе, воспетом ученым монахом Николой Спафарием... В понятие Лукоморья Мартынов включал и момент встречи этого прошлого с будущим. Вот почему в критике Мартынова нередко называют певцом Лукоморья, и не только потому, что так была названа его первая столичная книга лирики. Нет, это было справедливо и в той самой степени, в какой образом Лукоморья выражалось все наиболее существенное в нем как в художнике и мыслителе. Это был образ страны, где все необычно, где все будничное превращается в фантастически-прекрасное, где «шары янтаря» тяжелеют у моря и далекие предгорья алеют в лучах заходящего солнца. Именно это Лукоморье и помогло Мартынову обрести подлинно эпический взгляд на события и явления современного мира, обрести чувство внутренней свободы, раскрепощенности, раскованности, которые столь необходимы для творческого процесса.

Немало тому способствовали и некоторые факты личной биографии поэта: в конце 1935 года он вместе с женой Ниной Анатольевной вернулся в Омск, где ему было предложено место редактора в только что созданном там областном книгоиздательстве. Это возвращение не могло в нем не взметнуть, говоря старинным слогом, рой воспоминаний. Но особенно поразило его, что северное Лукоморье и места исторических битв и встреч народов — все это было рядом, поблизости от его родного города Омска. И еще один важный момент был отмечен поэтом в своем новом творческом состоянии: «Я ощущал прошлое на вкус, цвет, запах, я чувствовал, что надо выразить все эти ощущения, осознать их творчески и в конце

концов таким образом освободиться от них, чтобы вернуться к современности... Я решительно взялся за поэмы»¹.

В закутке, как назвал комнатку Мартынов, где умещались кровать да стол для работы, освещенный и днем электрической лампой, была написана «Правдивая история об Увенькае».

Возникла поэма из острого желания написать о людях, которые были современниками Пушкина и которые по-разному восприняли смерть великого поэта на дуэли. Но еще в большей степени Мартынов этой первой крупной исторической вещью хотел показать Пушкина, уходящего в Грядущее. Именно так он и определил свой замысел: Пушкин, уходящий в Грядущее!..

Подобное художественно-метафорическое претворение исторического прошлого в будущее и стало для него ключом к новому жанру — жанру исторических поэм. «Дело сразу же пошло на лад. Я был в восторге», — замечает Мартынов в позднейших воспоминаниях.

Да, яркий жизненный порыв позволил поэту в течение нескольких месяцев написать, правда начерно, «Тобольского летописца», «Пленного шведа», «Рассказ о Василии Тюменце», «Искателя рая», иначе говоря, создать основу книги исторических поэм, которая позднее и вышла вначале в Омске, а затем в Москве в издательстве «Художественная литература».

Это был мощный взрыв творческой энергии: «Я уходил с головой в творчество. Я работал день и ночь...»

Действительно, за короткий срок им были созданы крупномасштабные вещи, которые, во всяком случае в предвоенные годы, как бы на время заслонили Мартынова-лирика, вызвали широкий отклик в центральной и периферийной печати. Такие поэмы, как «Правдивая история об Увенькае», «Тобольский летописец», «Домотканая Венера», «Искатель рая», «Поэзия как волшебство», ни в коей степени не потеряли своего художественного значения и в наши дни; они входят в золотой фонд поэтической истории Родины, они действительно делают

¹ Мартынов Л. Мой путь, с. 10.

историю «достоянием общим», о чем мечтал и писал сам Мартынов.

Следует подчеркнуть, что сложно-ассоциативное восприятие мира, которому был верен Мартынов всю жизнь, по своему запечатлено и в его поэмах. Его большие исторические произведения нельзя рассматривать, нельзя правильно воспринимать с точки зрения житейского правдоподобия; эта мера истинности и правдивости к его произведениям никак не подходит. Истинность мартыновского эпоса в другом — в реализме внутренних состояний его героев, в реализме всей обстановки, окружающей их. Не случайно Мартынов жестко подчеркивал, что как бы ни была «калейдоскопична» его картина или необычайна ситуация, в которой действуют герои, он о них и о себе всегда писал чистую правду.

Чтобы подтвердить глубокий психологизм мартыновских героев, необходимо вспомнить образ воспитанника омской школы толмачей Увенькая. Решающей в его подневольной судьбе оказывается сцена, когда он вдруг узнает, что его Пушкин убит на дуэли. Все художественные средства теперь направлены на то, чтобы показать, насколько велико отчаяние Увенькая, и — одновременно — насколько велико его желание все переменить в своей судьбе. Увенькай бежит в степь. Но счастлив ли он там? «Увы! Не побороть тоски, не залечить сердечной раны». Ведь его Пушкин убит. И лишь мысль о том, что он, Увенькай, может перевести пушкинскую «гордую речь» на восточные наречья, спасает Увенькаю от губельной тоски.

Подобных психологически острых, психологически правдивых моментов можно найти немало в поэмах Мартынова. И еще одна особенность мартыновского эпического дара: диалектическая взаимосвязь прошлого, настоящего и будущего. С. П. Залыгин, который с довоенных лет находился в дружеских отношениях с Мартыновым, писал, что в его поэмах «мы улавливаем смысл событий не только как таковых, но и в общей цепи их развития, в общей их связи»¹.

¹ З а л ы г и н С. Интервью у самого себя. Статьи. М., Советский писатель, 1970, с. 140.

О дальнейшем развитии детерминистических идей как основополагающих во всем творчестве поэта у нас будет повод еще сказать особо. Сейчас хотелось бы отметить, что довольно долгое время, во всяком случае едва ли не до 1955 года, то есть до выхода его книги стихотворений в «Молодой гвардии», всесоюзному читателю он был известен как автор крупных и по-своему интересных исторических произведений, но не как большой и самобытный лирический поэт. Вот почему даже в связи с выходом «Лукоморья» часть критиков по-прежнему советовала ему «искать себя» в эпическом жанре.

...Через два дня после начала войны, 24 июня 1941 года, Леонид Мартынов в «Омской правде» публикует стихотворение «Мы встали за Отечество», а через несколько дней — стихотворение «За Родину», в котором рефреном звучало: «Пора! Настал тревожный час!» В первые и самые напряженные месяцы войны Мартынов писал много, писал вдохновенно, писал с твердой уверенностью в нашей окончательной победе над врагом. Его стихотворения были собраны в две небольшие книжицы «За Родину!» (1941) и «Мы придем» (1942). Однако не эти сборники, а яркий и страстный публицистический очерк «Лукоморье» стал принципиальной удачей Мартынова. Он был опубликован в газете «Красная звезда» 16 сентября 1942 года. К тому времени сибирские дивизии и корпуса, прославившие себя в боях под Москвой, вели затяжные бои на многих участках тысячекилометрового фронта от Мурманска до Моздока. «Сибирь пришла, чтобы победить. Она победит!» — так четко определил значение очерка в своем письме-отклике поэт Георгий Суворов, погибший в 1944 году на Ленинградском фронте. И действительно, вся масштабность мышления и чувствования, вся сила убеждения, все доскональное знание истории родной страны были использованы Л. Мартыновым для того, чтобы донести до массового читателя это «победительное» чувство. Одновременно Мартынов и в жанре поэтического сказания варьировал эти образы, искал и находил соотношение между реальностью и вымыслом,

в чем-то ошибался, в чем-то срывался в своеобразный эстетизм. Но в конце концов пришел к своему первому московскому сборнику «Лукоморье», который и был издан под редакцией П. Антокольского в 1945 году.

К сожалению, и «Лукоморье» и, в еще большей степени, «Эрцинский лес» — сборник, который вышел в Омске в 1946 году, — были подвергнуты острой журнально-газетной проработке, как об этом с немалой долей горечи писал позднее поэт.

Чтобы как-то прийти в себя после этой «проработки», Мартынов на целое десятилетие с головой уходит в переводы. Этому немало способствовали два обстоятельства. Во-первых, он становится жителем Москвы. Вместе с Ниной Анатольевной он поселяется в районе старых Сокольников в ветхом, еще конца прошлого века, деревянном доме. Но о том, что значило для него само по себе это событие, можно судить хотя бы по такому вот лирическому признанию: «В Москву я устремился в первый раз еще пятнадцатилетним подростком, чтоб тосковать, ее покидая, и ликовать, возвращаясь в нее».

И во-вторых, необычайно важно было для него посещение Анталом Гидашем и Агнесой Кун его крохотной комнатки, где все было заставлено стопками, пачками и полками книг... Новые венгерские друзья предложили Мартынову принять участие в переводе однотомника Петефи, а затем и «Антологии венгерской поэзии». Мартынов принял это предложение с воодушевлением. Ибо сама атмосфера тех послевоенных лет была такова, что интерес к литературам народов нашей страны, к литературам стран народной демократии, к прогрессивной литературе всего мира возрастал с каждым днем и становился повсеместным. Когда Гидаш посмотрел первый перевод из Петефи своего нового друга, то сказал уверенно: «Дело пойдет!» И Мартынов действительно уверовал в свои силы как переводчик: только из одного Петефи он перевел более десяти тысяч строк.

Вместе с тем следует подчеркнуть, что и в этот — не самый лучший — период творческой биографии Мартынов не переставал писать стихи. Так, например, он замыслил создать большое лиро-эпическое произведение, которое условно называл «Времена

года». И это произведение должно было выразить его новое осмысление одной из «вечных» тем — темы природы. Правда, следует сделать важное уточнение, не природы вообще, а природы города-«миллионника». В этом городском «безбрежье» на равных были видны и булыжная мостовая, и глухие переулки старых Сокольников, и недра метро, из которых «как будто из вулканов, людских дыханий вырывались клочья», и своды картинных галерей, где все — «в холодных извивающихся струях зеркальных кувыркальных фонарей». От общего замысла сохранились лишь отдельные фрагменты: «Июнь», «Июль», «Август», «Сентябрь», «Октябрь», «Ноябрь», «Декабрь». Творческое воодушевление, которое испытывал Мартынов, создавая свой цикл, было таким же, как и тогда, когда он, молодой поэт, проходил по улицам старого Омска и когда в лицо ему мел снег пополам с песком; вот тогда-то едва ли не каждая пылинка и снежинка дышали для него поэзией и едва ли не на каждом перекрестке можно было обнаружить таких же влюбленных, каким был и он сам.

«Кто вы, ночные странники, по тротуарам шатались?
Шапки на лоб надвинуты, руки в карманы спрятаны...»
Сада ограда черная тянется, тянется, тянется.
Вдоль я иду, и следует
Рядом
Ночная странница.

Правда, здесь, в Москве, Мартынова в неизмеримо большей, чем в молодости, степени стали занимать общие мировоззренческие вопросы. Для него городской «космос», который открывался с Ленинских гор, был единым диалектически сложным целым:

Я семь громоздящихся к небу холмов,
Я семьдесят семь городских теремов,
Где скрыто бывшее от взоров нескромных...
Я — семь миллионов блестящих и темных,
Стремящихся к некоей цели умов.

Облик вот такого гигантского города привлекал Мартынова и своим космизмом, и своим особым — убыстренным — ходом времени, и своими превращениями и особыми чудесами: здесь, на магистралях,

люди «стремятся разлететься кто куда, как будто им Вселенная тесна...». И повсеместно «зреет на земле очередное чудо». Следует добавить, что наряду с этим очередным «чудом» поэт различал и его противоположность — «неподвижности громаду», которая, в свою очередь, была подчинена все тем же законам хода времени и которая могла мгновенно рассыпаться, не тронув даже «колос молодого урожая».

Дело в том, что нечто реально существующее в городской жизни не было для Мартынова лишь «сырьем» чувственных впечатлений. Нет, нечто реально существующее обрело в его стихах характер стенографического «кода», который свидетельствовал о «знаковой» системе городской жизни, ее убыстренном ритме, требовал немедленной расшифровки. Только после этого можно было осознать всю глубину и масштабность этого городского «космоса». Примечательны в этом смысле стихотворения, написанные в пятидесятых годах: «Ночь становилась холодна...», «Что-то новое в мире...», «Вот корабли прошли под парусами...», «Закрывались магазины», «Событие свершилось, но разум...», «Я помню: целый день...». Особенно характерно для мировосприятия Мартынова последнее из названных стихотворений. Дата написания: 1953 год. Оно содержит резко контрастные состояния, которые поэт находит в себе, в своей душе и в самой городской природе. Они как бы спроецированы на экран бегущего времени, ибо время мчалось так, «как будто целый век прошел за этот день...». Отсюда — ощущение близких, желаемых и неизбежных перемен как в мире городской природы, так и в человеческом общежитии. Эти перемены, как говорится, не заставили себя ждать.

Ибо момент, переживаемый Мартыновым, был моментом всеобщим и повсеместным. И не потому ли его только что изданный сборник «Стихи» (1955) сразу же получил огромный общественный резонанс. Читателей больше не смущали ни «странность» лирического героя Мартынова, ни сложность стихотворных строк, ни многозначность его метафорического языка.

Удивительно мощное эхо!
Очевидно, такая эпоха,—

размышлял по этому поводу сам поэт. С той поры по центральному и республиканским журналам начинает широко печататься Леонид Мартынов, как бы заново обретая всесоюзную известность.

Леонид Мартынов по всем параметрам многообразного и многосложного творчества был отличен от поэтов, которые в той или иной степени противопоставляют техническую оснащенность современного мира — чистоте первозданной природы. И, как следствие этого положения, Мартынов не считал, что техника XX века пагубно влияет на искусство поэтического слова. Нет, современная техника не может погубить поэзию, если общество не направлено против человека, если оно не преследует узкокорыстные классовые интересы и не ставит их превыше всего. Наконец, последнее, Мартынов полагал, что художник не выразит хода времени, если он не ощутит, не переживет, не прочувствует этот убыстренный ход времени внутри себя. Ведь его предтеча — Александр Блок — выявил «текучесть» и двойственность лирического переживания для того, чтобы еще глубже и острее передать диалектическую переменчивость бытия. И вот это «внутри себя», вот это «через себя» и есть повышенно-личностное отношение поэта к окружающему миру, что позволяло Мартынову видеть реальность в новом ракурсе, то есть не так, как все, не так, как ее воспринимает обыденное сознание.

Дерзайте, чтоб на ваши грезы
Стремилось небо быть похоже,—

вот какие желания должны соответствовать самосознанию современного человека. Но почему же именно так ставил этот вопрос Мартынов? Да потому, что универсальным средством эстетического освоения мира для него был «домысел», то есть элемент желаемого, ожидаемого, фантастического и в мире, и в каждодневном существовании человека. Об этом Мартынов, в частности, упоминает в новелле «Как мы пишем», когда речь заходит о его отношении к реальности, суровой, грубой, обыденной, но меняющейся прямо на глазах. Причем, сказав о некоем «элементе фантастического», который

он произвольно вносил в свои описания, Мартынов считал необходимым подчеркнуть, что далеко не всегда его ожидали здесь подлинные удачи, ибо путь этот был неизведанным и тернистым.

Да, Мартынов шел трудным путем — путем внутреннего борения с самим собой, путем поисков того чудесного «звена», которое бы позволило объединить жизненное наблюдение и фантазию в одну конкретную поэтическую данность. Ибо, как уже говорилось, для Мартынова поэзия — это средство формирования собственной личности, а не только средство образного преобразования реалий. Здесь иногда шли полосой неудачи и риторические срывы. Но в конце концов его грандиозное городское «безбрежье» обрело черты Лукоморья, где вымысел смешался с действительностью и где посреди повседневных людских забот всегда зреет «очередное чудо».

Создать это «чудо», чтобы оно было по-настоящему новым и прекрасным, помогала такая поразительная способность Мартынова, как *фантазия языка*, то есть необычайно активное, действенное, властное отношение к Слову. Мартынов мог к одному словесному корню присоединить самые неожиданные флексии — и тогда возникало чудо стиха:

Жухни, Черт Багряныч,
И одно пророчь:
Будет луночь, саночь,
Все иное прочь!

А вот другой, и не менее выразительный, пример мартыновской *фантазии языка*: в «Прохожем» сказочное Лукоморье постепенно перевоплощается в «рукомойню», «мукомольню» и даже в некое «Мухоморье», которое вполне соответствовало обыденному сознанию обитателей коммунальных квартир.

Как здесь вновь не вспомнишь ставшее классическим четверостишие Мартынова:

И своевольничает речь,
Ломается порядок в гамме,
И ходят ноты вверх ногами,
Чтоб голос яви подстеречь.

Дело, конечно, не в своеволии родной речи, а в ее воистину фантастических возможностях для самовыражения поэта, в тончайших оттенках смысла

и значения, которые всегда так обостренно чувствовал Мартынов. Ведь он был убежден, что более глубокое представление о вещи, о явлении, о душе человеческой может вызвать именно эта самая, как уже говорилось, фантазия языка или «магия слова», к которой он столь охотно прибегал на всех этапах творческого пути.

4

Когда обращаешься к таким сложным художественно-эстетическим явлениям, как творчество Л. Н. Мартынова, то невольно вновь вспоминаешь ленинское выражение об открытии «богатства особенного»¹. Действительно, «особенное», неповторимое и вместе с тем характерное для современной эпохи позволяет глубже уяснить взаимоотношения человека с научно-техническим прогрессом, с его благотворными, а подчас и резко отрицательными последствиями для мира живой природы. И это важно сделать, ибо таким человеком является сам поэт, художник, фантаст, который приходит в этот мир, чтобы заново открывать его во всей неповторимости и красоте.

Какими же средствами пользуется Мартынов, чтобы увиденное в мире стало духовным достоянием других? Ведь не случайно, с оттенком внутренней озабоченности, поэт сказал, что ему хотелось бы «столкнуться с целым человечеством и остаться все ж самим собой». И вот здесь-то оказывается, что молва, слух, предание — средства, которые как будто бы относятся к совершенно иной системе — системе мифопоэтического сознания, с успехом служат и творческим установкам поэта. Он берет вроде бы совершенно привычные для нас явления: когда сверхзвуковой самолет преодолевает звуковой барьер, то словно удар грома разносится над крышами домов

Вы видели,
Вы слышали,
Почувствовали вы?
Так следом за событиями
Несется гул молвы.

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 134.

Теперь не полагается
О них предупреждать,—
Событья надвигаются
Быстрой, чем можно ждать!

Самое замечательное и действительно особенное в мартиновской лирике заключается в том, что современная техника ни в коем случае не является для него идолом, нет, она важна лишь как повод для глубоких социально-общественных обобщений, она важна для раскрытия психологии и самочувствия современного человека. И вот здесь-то действительно поэта ждут многие удивительные открытия. Известное стихотворение «Будьте любезны, будьте железны!» содержит в себе поразительные строчки о том, что в наши дни, в наше время стало уже мукой неподвижности — «мчаться куда-то со скоростью звука», ибо мы знаем, что есть где-то некто, «летающий со скоростью света!». Эти строчки характеризует быстрое «привыкание» человека к фантастическим созданиям научно-технической мысли и конструкторской дерзости, они раскрывают горизонты все новых и новых достижений человека XX века в обживании Вселенной.

Однако внутреннее сочувствие поэта ко всему тому, что нынче «делается в механике, и в химии, и в биологии», ни в коей степени нельзя назвать благодушным. Социальное сознание Мартинова становится еще более обостренным, поскольку он понимает, что результаты научно-технической революции могут быть использованы во вред человечеству, что угроза термоядерной катастрофы — реальная угроза. Он помнил про тот «электронно-напалмовый холм, где подземные взрывы, как эхо шаманского бубна звучат». Он помнил и про тот огненный поток лавы на склонах Везувия, который когда-то заживо сжигал людей или засыпал их пеплом. И вот поэт, побывав на раскопках Помпеи во время своей поездки в Италию, прежде всего и главным образом видит здесь во всем напоминание о беде: «А какова причина катастрофы?» Этот вопрос звучит как предупреждение человечеству: не надо пустых слов и пустых деклараций, необходимо вовремя остановить современных факельщиков термоядерной войны, необходима воля миллионов.

Таким образом, исследуя вместе с поэтом взаимобусловленность различных — «далековатых» — явлений нашей современной жизни, нельзя оставить без внимания вполне закономерный вопрос: а не означает ли все сказанное, что поэт отказался от лукоморской темы?.. Ведь Мартынов всегда обращался к образу легендарного Лукоморья. И воображал его то как журналист — и тогда Лукоморье летописей и преданий сливалось в его воображении с рассказами геологов о красоте скалистых обрывов кристаллически мерцающего Приуралья. То как писатель-публицист — и тогда Лукоморье было обобщением всего прекрасного и величественного, что необходимо было защищать от германского нашествия. То как прохожий, на других непохожий, — и тогда Лукоморье неудержимо влекло к себе из тесноты и многолюдия коммунальных квартир. Именно в этой последовательности, в этом разном подходе к одному и тому же образу-символу и заключается идейно-художественная целеустремленность Мартынова. Но вот в шестидесятых — семидесятых годах поэт предпринимает новые поиски лукоморской темы. И находит ее в тех областях современной науки, в которых особенно большую роль играет творческое предвидение, пространственное воображение и умение предвосхитить то, чего «еще никогда не бывало». Речь здесь идет о космогонии и физике элементарных частиц, то есть о тех областях современной науки, в которых действительность неизбежно переплетается с домыслом и в которых конкретное соединяется с общемировым.

Стремление не упрощать концептуальной структуры своей поэзии — вот обстоятельство, обратившее внутренний взор Мартынова именно к лирико-философскому осмыслению и самых малых, и самых больших величин нашего мироздания. Кроме того, не приходится сомневаться, что поиски лукоморской темы в новых достижениях и открытиях метанауки были во всех смыслах благотворными для Мартынова.

Ведь концептуальность его мышления сказывалась даже на некоторых личных привычках Леонида Николаевича. В кругу литераторов была широко известна любовь Мартынова к собиранию камней странной конфигурации и формы. Ибо поэту каза-

лось, что под грубой оболочкой естества в камнях кроется что-то изначальное, — предчеловеческое, мощное, что-то такое, что жаждет вырваться из их глубины. Кстати сказать, и в изделиях древних мастеров из камня, кости и дерева его интересовали приметы все того же «прасознания», которое крылось где-то в глубине, но которое художник сумел освободить и явить миру как образ самого мира.

Сознание есть во всей вселенной:
Есть смысл и в стуже, и в огне,
В небесной молнии, и в пенной,
О скалы бьющейся волне.
Осмысленность есть даже в птицах —

так начинается одно из самых значительных философских стихотворений поэта, в котором он утверждал не только прямую — «человек — природа», но и обратную — «природа — человек» взаимосвязь.

Да, концептуальность мышления Мартынова основывалась на всепроникающем детерминизме. Причем он сознавал, что если есть взаимозависимость явлений и предметов бытия, то она должна быть и в его противоположности — «родимом хаосе», как когда-то обозначил другое мировое начало Ф. Тютчев. Антиномия космос — хаос ярко проявилась в стихотворениях, которые позднее и составили основу книг «Узел бурь» (1979) и «Золотой запас» (1981). Следует добавить, что вообще в этих книгах приметно возросли мифологические, исторические ассоциации и сюжеты, а также возрос драматизм некоего внутреннего «разлада», который имел аналогию все с тем же «родимым хаосом». Усилилась и зависимость личности от космических связей, что так характерно было, например, для лирики Александра Блока. Явственнее стал проявляться и принцип «разное как единое», который особенно широко А. А. Ахматова применяла в своих «зеркальных» и «зазеркальных» ассоциациях и образно смысловых рядах. А поскольку даже в период журнально-критических проработок Мартынова за «Лукоморье» и «Эрцинский лес» он обретал запас новых сил и нового творческого воодушевления именно в своей концепции разумного мироустройства и разумных, то есть взаимообусловленных, связей и соотношений,

то в последний период жизни влияние этой лирико-философской концепции на его художественный мир еще больше усилилось.

И вот, словно бы разрешая давний спор с самим собой: что важнее для истинного художника — «признание мира» или «отказ от него», — Мартынов в сборнике «Узел бурь» заметил, что самые лучшие стихи те, которые написаны «несмотря ни на что!».

Это «несмотря ни на что» и было теперь его пафосом и его душевной опорой, ибо жизненные невзгоды обрушились на него: не стало жены и верного друга Н. А. Мартыновой-Поповой, и болезнь и одиночество, казалось бы, совсем одолели поэта. Правда, самые близкие друзья помогали Мартынову всем, чем могли, но несравненно большую помощь он оказывал сам себе, когда писал «несмотря ни на что!». Его жизнь была жизнью подвижника, а его вера была верой огнепоклонника, если понимать под огнем — вечный огонь поэзии.

Конечно, тот ход времени, который для Мартынова всегда являлся мировоззренческой доминантой творчества, теперь, в семидесятых годах, обретал большую личностную окраску. Поэт чувствовал ускорение времени, как говорится, всеми фибрами души, он готов был сравнить его с песочными часами, чья струйка неумолимо, неостановимо стекает вниз. Но есть у Мартынова и другие решения этой темы. Вот стихотворение, начинающееся именно со строчки «Когда блистательный художник Время...». Мартынов пишет, что художник Время должен нести ответственность за все бытие земное — будь это упадок нравов в Древнем Риме или современное обожествление «персоны в золоченой раме». Это бремя личной ответственности и есть одно из проявлений свободы, которую можно определить как познannую необходимость. А поскольку «отказ от мира» — это есть, по существу, отказ от свободы, от творческого самовыражения, то художник Время никогда не пойдет на добровольную творческую смерть. Да, он может смягчить краски, может приглушить тона, но он не может и не хочет исказить облик своего века.

В познании этого хронотопа Мартынов также шел путем осмысления личных переживаний, которые теперь обретали новую глубину и новую масштаб-

ность. Это время — пространство уже целиком подчинялось власти поэта; конкретная хронология его занимала мало, ибо лирическое переживание образовывало единый поток, в котором странно сочетались цветные осколки «звезд», мерцающие игрой разнообразных значений. А жизненный порыв художника не ослабевал до последней строки, и сказанное о мире внешнем и мире внутреннем подтверждалось хотя бы вот такой строфой:

Внешний мир изменился
Не настолько еще за полвека,
Чтобы в нем поместился
Весь внутренний мир человека.

Да, обращая внутренний взор то во времена Кирилла и Мефодия, то во времена Колумба, то еще в какие-либо иные исторические эпохи, Мартынов никогда не терял чувства современности и ответственности за бытие земное. Его понимание творческой свободы и здесь вполне совпадает с классической формулировкой: свобода — это познанная необходимость. И его социально-нравственная позиция столь же классична. Лишь «силовое поле» воображения позволяло ему включать в стихотворение различные исторические и неисторические «фрагменты» и аранжировать все той же «фантазией языка» или «магией языка», о которой шла речь и которая, пожалуй, является наиболее зримой приметой творческой индивидуальности Мартынова. Но именно здесь хотелось бы вспомнить Гёте: в одном из разговоров с И.-П. Эккерманом он заметил, что если бы фантазия не могла создавать вещи, которые навсегда останутся загадкой для рассудка, то фантазия вообще немного бы стоила.

Да, не все можно раскрыть умозрительным путем в поэзии Мартынова, и об этом свидетельствуют как его ранние вещи, так и целый ряд стихотворений в сборниках последних лет жизни.

«Я грежу древними преданьями» — заметил Мартынов в книге «Гиперболы» (1972). И это была правда, если вспомнить его лукоморский цикл или его исторические поэмы, созданные в Омске и Москве. К древним преданиям, конечно же, относятся

и мифы, и библейские сказания, и летописные своды, и апокрифы, короче говоря, — это историческая память человечества. Но если для некоторых современных прозаиков и поэтов, особенно в семидесятых годах, увлечение мифопоэтической стихией было в какой-то степени скоропреходящей модой, то в творчестве Мартынова миф нашел философски глубокое и личностное выражение. И дело не только в его классическом образовании — в той самой первой мужской омской гимназии, которую он, как известно, не закончил. Дело в том, что миф, легенда, предание, сказ — формы сложно ассоциативного мышления, но они были и его, Мартынова, основными формами творческого существования. Мартынов безусловно верил, что миф — вечная загадка для вдохновения, что миф невозможно реконструировать или повторить, но зато из него можно высечь огонь прометеева озарения. Мартынов всегда был влюблен в «необыденность земную», а стало быть, и в необыденность поэтическую. Его искусству, «полному внутренней мощи», невозможно было обойтись без главных художественно-эстетических предпосылок. И такие предпосылки давал поэту опять-таки миф. Вот почему Мартынов так широко использовал «вечные» образы греческой мифологии, равно как и сказания и апокрифы средних веков, образы героев эпохи Возрождения, новейшего времени. Энциклопедизм его познаний в различных областях искусства и литературы — факт общеизвестный. Да, он знал из личного опыта, «как через мрак средневековья с его античными обломками до мраморного Возрождения добраться было нелегко». Но коль скоро он этот путь прошел, то уже в своем творчестве, в своей родной стихии он свободно перемещался из эпохи в эпоху и по-своему, по-мартыновски организовывал художественное время и пространство. Следует подчеркнуть, что именно эти мировоззренческие категории для Мартынова были основой его безудержных и непредсказуемых рассудком «отлетов фантазии». Казалось бы, противоречие налицо, но налицо был и тот городской «космос», который являлся живым воплощением мартыновских фантазий. «Шаги истории самой» не удаляли от нас те или иные события, наоборот, они все время как бы приближали их к нам. Ибо, писал Мартынов, идут «эпохи за эпо-

хами, и все моложе древность кажется». Да, здесь едва ли не самое главное «зерно» в мироощущении Мартынова, и это «зерно» с «наоборотным» ходом времени позволяет к нему, Мартынову, отнести слова о том, что человек способен делать предметом осмысления и себя, и весь очеловеченный мир¹.

Таким образом, ход временных и исторических эпох, в их все более возрастающей приближенности к нам, вновь и вновь предполагает достаточно широкое использование мифов и легенд древнего мира в творчестве Мартынова. Особенно притягательна для него своеобразная универсальность мифа, его человеческая всеобщность. Обращаясь к атлантам Труда и титанам Созидания, поэт так говорил:

Закутанные
В дымы избяные
И копоть фабрик с ног до головы,
В пыли космической шары земные
Упорно перекатывали вы.

Хронос, сын Урана, Аполлон, Афродита, Геракл, Дедал, Харон, перевозчик мертвых душ через Стикс, а также исторические личности, ставшие легендарными, такие, как Геродот, Демокрит, Эмпедокл, Овидий, Кирилл и Мефодий и множество других — вот герои лирико-философских стихотворений Мартынова, но это герои опять-таки по-мартыновски приближенные к нам, как бы прорастающие, благодаря своему исполинскому росту, в наше время.

Взять наиболее известное среди других стихотворение «Дедал» (1955). Древнегреческий миф о Дедале и Икаре получает иную, чем прежде, смысловую акцентировку еще и потому, что сюжет этого мифа разворачивается в современном городе, в современных «кулисах», в свете современных «юпитеров». Идея его, выраженная в восклицании Дедала: «Оберегайте сыновей!» — вечна, но и глубоко современна. Ибо в этом ночном городском людском потоке речь может идти о том, чтобы оберегать юношество от праздности, развязности, безобразности, от всего того, что, в конце концов, ломает неокрепшие крылья их мечтаний и высоких надежд.

¹ См.: Маркс К., Энгельс Ф. Из ранних произведений. М., 1956, с. 565.

Один этот пример показывает, что классический миф для Леонида Мартынова всегда таил в себе сумму неожиданных значений. Или несколько по-иному: миф становился точкой отсчета для решения новых современных проблем. Интересно подчеркнуть, что поэт смело использовал и те возможности, которые заключаются в понятии мифа, в его классической древности. Вот стихотворение «Мифология». Уже само это слово вызывало в Мартынове жизненный порыв, который был для него синонимом вдохновения и который освобождал его от правил так называемого «хорошего» поэтического тона. Мартынов охотно пользовался этой свободой — «открытость» мифа для современного прочтения позволяла ему создавать своих современных «мифорогих» и «мифоруких» Исполинов, которые, встав во весь свой рост, «уплывали в свете звезд до своих прекрасных гнезд...».

Да, конечно же классический миф в творчестве Мартынова был кладезем неисчерпаемого обновления «вечных» сюжетов. Он был истоком и для «фантазий языка», и для непредугаданного словотворчества, то есть для «словесной магии», и для нового осмысления своих внутренних состояний. Ибо в городском «космосе», который открывался поэту в ночные и дневные часы, тоже было что-то непредсказуемое, как и в Исполинах мифологии. Причем обыденное, повседневное у Мартынова не просто соседствует с вот такими звездными Исполинами, но и является неотъемлемой их частью:

Сто тысяч окон...

Впрочем, нет, не сто —

Мильоны окон светятся во мгле,—

так начинается одно из лучших стихотворений Мартынова, в котором городской «космос» нашел характерное выражение. В другом стихотворении нельзя не удивиться точности образа, схваченного воображением поэта: «В городе — не забывай! — даже гром и тот ночами громыхает, как трамвай...» В третьем — поэт отмечает про себя, что люди «тычутся» в подземных переходах, что никак не может рассеяться вечерняя мгла даже тогда, когда электрический свет заливают городские кварталы. И вдруг — внезапно, словно по мановению руки,— все преоб-

разуется: ведь с этими переходами, крышами домов, башнями домен граничит «звездная бездна сама»! И такое преобразование обычного во вселенское, между прочим, естественно для нашего мировосприятия, ибо житель этих новых микрорайонов в какой-то степени сам является миллионным «микрокосмосом»; и в нем все странно преобразуется в течение дня: радость сменяется безотчетной тревогой, душевный покой — внезапным стрессом.

...И немыслимо

Вдруг позабыть все волнения и все опасенья
Потому, что — подумай, представь себе это сама —
Так свершаются, может быть, землетрясения:
Вдруг толчок —
И молчок!
И крошечная мгла!

Очевидно, что идеи причинной взаимозависимости сущего получали в творчестве Мартынова все более универсальное и сложное выражение. Как уже говорилось, эти идеи всегда помогали поэту в каких-то временных и весьма болезненных «перепадах» в его творческой биографии. Причем причина этих явлений всегда была одна — в непонимании своеобразного мира, созданного поэтом, в непонимании самих основ его художественного бытия. Но в конце концов именно монизм мышления Мартынова позволил ему обретать заново и вновь тот «беспощадный оптимизм», которым он, по словам А. Гидаша, безусловно обладал. Этот же монизм мышления способствовал тому, что его главная мысль, его главная идея никогда не терялась в частности, в отступлениях. Мартынов в своей стихотворной практике сознательно шел на нарушения внешнего правдоподобия или фактографизма. И мир видимостей, мир «кажимости» был для него не менее значительным и важным, чем повседневность, данная в конкретном факте. Например, городской закат, явление в общем-то обычное для горожанина, вызывает в нем странные, апокалиптические видения. Ему, охваченному неясной тревогой, кажется, что солнце, которое каждый раз садится за Каменный мост, тараща свой скошенный глаз, возвещает о неминуемом конце мира. Но, заключает поэт, это древнебиблейское светопреставление, «как и в прошлый раз, отодвигается»:

И косится Солнце, и за Каменным
Беспрепятственно садится мостом.

Стихотворение, написанное в духе художественных видений Гойи, разрешается этой деловой, а стало быть, и слегка иронической концовкой.

Вот почему те или иные мистификации Мартынова всегда как бы опровергаются, как бы возвращают нас на нашу землю. И мы, его читатели, вновь слышим гудки заводов, шум пролетающих самолетов, видим другой вечерний закат, который «сквозь ясное окно проемы лестниц озаряет...». И это обратное превращение фантазии в реальность неизбежно, ибо, как говорит поэт:

А жизнь идет, а жизнь идет,
Дела по-своему решая!

В новелле «Исповедь читателя», как это вообще характерно для Мартынова, рядовое сопрягается с исключительным, обычное с необыкновенным, земное со вселенским. Но только здесь самым обычным и вроде бы рядовым читателем предстает перед нами лирический герой новеллы... Впрочем, нет смысла пересказывать ее содержание, тем более что, вспоминая выражение В. Б. Шкловского, автор по кругам анализа ведет нас не к себе, а ко всем, и что эти круги захватывают такие глобальные мировоззренческие проблемы, как проблема происхождения жизни на Земле. Но вот что сказано на самых последних страницах мартыновской прозы. Вся соль, по мнению лирического героя, заключается в том, что жизнь на Земле — это не случайность, занесенная из космоса с метеоритной пылью, а наша земная, собственная закономерность! Это, так сказать, с одной стороны. А с другой, этот сложный, длительный, высокодраматический процесс формирования жизни, развивающейся на Земле, должен, по мысли лирического героя, обязательно должен привести к победе порядка над беспорядком, свежего воздуха над угарным газом, гармонии над хаосом, разума над безумием. И это должно осуществиться, добавляет Мартынов, пусть не сразу, но мало-помалу, везде, всюду, в конце концов — в глобальных масштабах!

В поэме «Рассказ про мастерство», которая после публикации оказалась забытой, у Л. Мартынова имеются строки, раскрывающие еще один творческий принцип:

В храм истины домысел смело стучится,
Чего не случилось, могло бы случиться.
И, может быть, в чем-то я здесь увлекаюсь,
От истины точной слегка отвлекаюсь,
Но в главном я прав. Я ручаюсь!

Эта декларация о поэзии, в которой решающую роль играют домысел и прозрение, перестала быть декларацией, а стала живым ощущением живого бытия, едва открылись новые дали, неожиданные для иных стихотворцев, не уловивших стремительного наступления «завтра». Диалектика общественного развития была для них абстракцией, их образ мышления характеризовался не диалектическим, а наоборот, догматическим, однозначным пониманием времени и решением задач, выдвигаемых этим временем.

С другой стороны, вот как убежденно пишет В. В. Новиков: «...противники социалистического реализма считают, что невозможно создать реальные образы, которые воплощали бы в себе действительность и возможное в их жизненной правде, выявляли бы тенденцию общественного развития с проекцией на будущее. Они разрывают понятие «сущее» и «должное», противопоставляют их. На этой основе они объявляют произведения социалистического реализма неправдоподобными: они-де, мол, показывают «должное», а не «сущее»...»¹.

Но лирика Мартынова, как видим, воплощая в себе «должное» и «возможное», имела совершенно определенный реалистический потенциал. Конечно, «лицом к лицу — лица не увидать», и у поэта была своя временная дистанция, свое расстояние до «большого», но это была дистанция не прошлого, а будущего. Вспомним, как он призывал своих современников жить «грядущим днем».

¹ Новиков В. В. Художественная правда и диалектика творчества, изд. 2-е. М., Советский писатель, 1974, с. 434.

Для более глубокого понимания именно этой особенности мировосприятия Мартынова обратимся к определению, которое дал искусству А. Г. Выготский. Выдающийся ученый-психолог назвал искусство «установкой вперед», иначе говоря, установкой нашего поведения, нашего образа жизни и нашего мирозерцания на будущее. Вот эта «установка вперед» свойственна всем этапам творческого развития Л. Н. Мартынова и не только в его индивидуальном стремлении, но и в воссоздании своей исторической эпохи, в которой он жил и для которой так характерна — в едином целом своем — эта же «установка вперед».

Именно этой временной категорией — категорией будущего — у Мартынова обусловлена еще одна категория — категория свободы лирического самовыражения. Своеобразное решение этой творческой проблемы заключается в том, что прошлое для Мартынова — это субстанция, где победу одержало бывшее и единственное. Наоборот, будущее — это субстанция возможных решений, субстанция выбора цели и свободы. Между ними — настоящее, которое Мартынов воспринимает как «переходное мгновение» и которое вместе с тем является «жизнью живой». Как известно, еще Лейбниц сказал, что настоящее обременено прошлым и чревато будущим. Так вот настоящее, чреватое будущим, и было предметом долгих раздумий Мартынова. В будущее была его «поэзия влюблена», из будущего, из нового «завтра» он видел и оценивал то небывалое, что приносил с собою наступающий день. Словно при магнитофонной вспышке, этот день получал резкий отпечаток в его сознании. Наблюдаемое в жизни событие переплавлялось в тигле лирических переживаний и приобретало характер документа, который позволяет теперь восстановить в памяти как само событие, так и разнообразные отклики на него. Мы, читатели этих стихов, вольны по-своему аранжировать их, выделить те моменты, которые важнее, существеннее для нас, которые больше соответствуют нашему жизненному и эстетическому опыту. Но одно несомненно: при совпадении с лирическим «я» поэта мы можем «смоделировать» реальность, познать ее взором духовным, чувственным. Ведь он, поэт, говоря словами Маяковского, тащил за собою «понятое время», а по-

этому закреплял в слове и внешний облик времени, и психологический рентгеноснимок своей души.

«Человеческая сущность природы» проявляется, по словам Маркса, только для общественного человека, именно эта сущность вновь и вновь обнаруживается в стихах Леонида Мартынова. Для ее выражения он берет отвлеченные, условные категории нашего бытия: «событие», «неподвижность», «пережитки», «годовщины» и т. д. Но все свои художественные средства он сосредоточивает на том, чтобы эти отвлеченные понятия стали не только поэтическим явлением, но и явлением нашего духовного мира, чтобы мы «спроецировали» стихи и на природу, и на общественную среду и осознали чувства, переживаемые поэтом. Мартынов настойчиво добивается контрастности во всем — и в метафорах, и в ритмическом рисунке стиха: вот «неподвижность» громоздилась, точно «туча грозовая», вот «в буревые барабаны барабанщики забили»: «И понесся, и понесся вихрь, движение рождая, на скрипучие колеса неподвижность взгромождая».

Неподвижность в конце концов оказалась фантомом, призраком, и победу одерживает молодой, идущий в рост колос, который не смогла согнуть, склонить, смять «неподвижности громада».

Впервые многие новые стихи Мартынова были опубликованы в сборнике «День поэзии» 1956 года. Надо сказать, что этот сборник явился приметной вехой в развитии современной лирики. В дальнейшем он вызвал бесчисленные подражания и вариации по всей стране. В кратком предисловии от имени редколлегии, в свою очередь, как и в стихотворении Мартынова, подводились итоги минувшему периоду в социально-общественном и литературно-творческом отношениях.

«Были и такие дни в нашей поэзии,— говорилось в этом предисловии,— когда литературные догматики хотели искусственно ограничить ее и поместить в догматические рамки, поссорить гражданскую тему с лирической. Но разве гражданское горение отменяет жар личных чувств?.. Наша поэзия имеет все права заявить: «Все человеческое мне близко»¹.

¹ День поэзии. М., Московский рабочий, 1956, с. 3.

Вот так в московском поэтическом альманахе от-
метались догматические рамки, распахивались шлю-
зы перед лирическим половодьем чувств и, что осо-
бенно важно подчеркнуть, уравнивались права слож-
но ассоциативной поэзии, пребывающей до этого как
бы не у дел, с другими поэтическими системами.

Большинство стихотворений, о которых пойдет
речь в дальнейшем, было включено в собрание сочи-
нений их авторов и знаменовало общий творческий
подъем, «вторую молодость» этих поэтов старшего
поколения. Итак, в первом «Дне поэзии» А. А. Ах-
матова опубликовала «Есть три эпохи у воспомина-
ний». В черновике это стихотворение было написано
с эпиграфом: «Последний ключ — холодный ключ
забвенья. Он слаще всех жар сердца утолит. Пуш-
кин»¹. Подобными комментариями можно было бы
сопровождать каждую публикацию, но есть смысл
просто перечислить авторов и их стихотворения:
Н. Асеев — «Соловей», «Еще за деньги люди дер-
жатся»; П. Антокольский — «Мальчишки» с посвя-
щением А. Межирову; Н. Заболоцкий — «Прощание
с друзьями»; С. Кирсанов — «Высокий раек»; Борис
Пастернак — два стихотворения: «Рассвет», «Зим-
няя ночь» («Свеча горела на столе...»); Илья Сель-
винский — «Анри Руссо». Наконец, в этом же альма-
нахе был впервые опубликован большой цикл Мари-
ны Цветаевой «Стихи к Чехии», которые произвели
сильное впечатление на читательскую обществен-
ность страны.

Само собой разумеется, что можно было бы на-
звать и других поэтов, представленных в этом «Дне
поэзии» своими «вершинными» произведениями,
как, например, А. Яшина с его стихами «Орел»
и «В лесу не нашел я покоя»; Я. Смелякова со сти-
хотворением «Памятник» и Б. Слуцкого с таким
выразительным стихотворением, как «Я говорил от
имени России». Однако и приведенных примеров
достаточно, чтобы сказать, что первый «День по-
эзии» 1956 года стал воистину уникальным явлением
в нашей литературе.

И вот в ряду этих выдающихся поэтических про-
изведений цикл Мартынова обрел свое достойное

¹ Ахматова А. Стихотворения и поэмы. Л., Советский
писатель, 1976, с. 331—332.

место, стал одним из лучших, а его «Итоги дня» следует признать наиболее выразительным стихотворением во всем цикле.

Начинаются эти стихи спокойной, взвешенной фразой: «В час ночи все мы на день старше...» И далее — сотни раз встречавшаяся, но все-таки заново открытая подробность: «С небес не вальсы и не марши, а лишь рапсодии звучат...»

Наплывом в стихотворении возникает панорама ночного города: площади, улицы, туманные дали, полные машин, и странно, неожиданно, фантастично, как фата-моргана, «всплывают морды лошадей». Огромнейший обоз тянется на центральный склад утиля, он тянется «у всей вселенной на виду». Поэтическая гипербола рождает новые ассоциативные завязи; в огромных фурах на «каучуковом ходу»...

Везут, как трухлые поленья,
Как барахло, как ржавый лом,
Ошибочные представления
И кучи мнимых аксиом.

В голосе поэта прорывается скрытое ликование, поскольку он видит, как «жизнь живая» очищается от всего того, что «за день, только за день отжить успело, устареть».

Момент, переживаемый Мартыновым, был моментом всеобщим, повсеместным, был моментом высокого эмоционального подъема, и поэт, сливаясь с ним, не только не утрачивал собственной индивидуальности, но, наоборот, широко и свободно раскрывал богатства своего «я», обретал новые модуляции в голосе, новые краски на палитре, он, говоря его же словами, сумел столкнуться со своим временем, оставаясь самим собой.

Именно в эти годы стихи Мартынова приобрели огромный общественный резонанс. «Вдруг все «замечают» Л. Мартынова. И оказывается, что он вовсе не «странный», и «не от мира сего», а рассовременнейший поэт!»¹ — пишет В. Огнев. С каким-то чистосердечным изумлением поэт вслушивается в эхо своих речей, он не перестает удивляться тому, что слова, сказанные наедине, сказанные близкому человеку, повторяются «повсюду среди живущих».

¹ См.: Единство. М., Художественная литература, 1972, с. 430.

Теперь Мартынов мог торжествовать победу — его ликующий голос перекрывал, как пронзительная свирель, голоса многих и доходил до слуха тех, кто был прежде равнодушен к его лире, к его стихам, кто не задумывался над смыслом обращенных к ним слов. Поэт же платил удесятеренной платой за признание, за этот отклик. Он восклицал: «Что ни день, то и больше люблю я людей, и люблю их, конечно, не зря!» Его любовь всегда носила действительно-гуманистический характер, — любить значит помогать другому, вмешиваться в чужую судьбу, делать просто, по-человечески счастливее этого другого. Но теперь что ни день, то все очевиднее и осознаннее Мартынов в работе за письменным столом ощущал своего читателя, он обращался к нему с недоуменными вопросами, на которые не всегда мог дать ответ, он спорил с ним, убеждал, доказывал, шутил, иронизировал, выносил на гласный суд сомнения, радости, огорчения, — короче говоря, он ощущал дыхание людских множеств, чувствовал на себе внимательный, заинтересованный взгляд. И слышал постоянный призыв: «Мы с тобой, если с нами и ты!» Вместо внутреннего диалога, вместо полемики «ты» и «не — ты» в его лирике основное место теперь занимает эта сокровенная беседа со своими современниками. Причем поэт выступает их доверенным лицом, он вместе с ними принимает на себя ответственность «за бытие земное». Особенно важно сейчас отметить, что та высота и обостренность эстетических воззрений Л. Мартынова, которой он наделял своего будущего читателя-оппонента, заставляла и его самого быть неизменно требовательным к своему творчеству.

«В самом деле, что такое художественное творчество, поэзия? — писал Л. Мартынов. — Не есть ли это стремление открыть то, что скрыто в тебе и в других, скрыто во времени часто не чем иным, как самим Временем? Не есть ли это стремление заглянуть в себя, чтобы увидеть окружающих... Не есть ли это стремление заглянуть в прошлое, чтобы понять, что надо делать в настоящем?»¹

Комментируя важнейшую эстетическую пробле-

¹ Мартынов Л. Поэзия Ильи Эренбурга. — Литературная Россия, 1966, 3 февраля, с. 18.

му — проблему самовыражения в искусстве, поэт в 1974 году высказал автору данной работы ряд интересных мыслей. По убеждению Л. Мартынова, в самовыражении есть момент творческой одержимости, момент вдохновения, даже экстаза. Во всяком случае, Л. Н. Мартынов считал, что процесс самовыражения можно уподобить «волшебным» шарикам факира, которые на глазах у зрителей распускаются в какие-то диковинные цветы. А еще точнее — этот процесс можно сравнить с произрастанием зерна, которое — при убыстренном показе отснятых кинокадров — множит корни, тянет вверх стебель, цветет, плодоносит, осыпает зерна на почву... И поэт вновь повторил излюбленное положение о том, что творческое начало свойственно каждому человеку, и каждый человек может испытать миг самоуглубления, как и вообще то особое состояние духа, которое мы называем самовыражением. Однако выразить это особое состояние может только художник. Причем глубина и значительность лирического самовыражения находится в прямой зависимости от значительности творческой личности, от художественной силы творца. Чем крупнее личность, тем весомее плоды ее размышлений. Только для мелких личностей в самовыражении кроется что-то опасное, только слабые натуры впадают в откровенный субъективизм. Хотя, по замечанию Л. Мартынова, и не следует слово «субъективность» употреблять лишь со знаком минус. Что же касается самого поэта, то, по собственному признанию, он никогда не отделял себя ни от общества, ни от своих читателей, ни от окружающего мира. Влияет ли на него общество? Общественное сознание? Несомненно!..

В такой постановке проблемы лирического самовыражения, когда поэт может сказать о себе словами Маяковского: «Это было с бойцами, или страной, или в сердце было моем», — ощущается типологическая близость Мартынова к поэзии Маяковского. И действительно, творческое развитие традиций Маяковского, о которых речь пойдет в одном из следующих разделов, здесь не подлежит сомнению. Волевые, призывные, властные интонации, повелительные наклонения форм глаголов определяют звучание многих лирических стихов Леонида Мартынова.

Принцип типологического сравнения и сопоставления различных творческих индивидуальностей, а также типологических течений — основной принцип настоящего исследования. Ибо в таком сравнении возможно выявить новый тип художественного сознания, своеобразие национальных традиций и эстетических отношений к действительности. Правда, чрезвычайно важное уточнение сделал Д. Ф. Марков, отметив, что в сравнительно-типологических исследованиях суть вопроса заключается именно в установлении того, «что общо» и того, «что отличает», в понимании диалектической связи этих двух сторон как единого целого¹. Принимая это уточнение, скажем, что принцип типологизации демонстрирует широчайшие возможности, открывающиеся в литературе для проявления различных талантов, для формирования различных художественно-творческих течений в лоне единой социалистической культуры.

Само собой разумеется, что этот взгляд на литературный процесс должен быть взглядом исторически обусловленным, детерминированным; вот почему историзм в такой же степени является основополагающим принципом работы, как и сравнительно-аналитический принцип.

«Сравнение не уничтожает специфического качества изучаемого явления,— отмечал В. М. Жирмунский.—...Напротив, с помощью сравнения можно установить, в чем заключается это качество». И далее В. М. Жирмунский намечает путь, по которому должен идти исследователь: «От простого сопоставления, констатирующего сходство и различие, к их историческому объяснению»².

...В 1955 году Л. И. Тимофеев издал книгу «Проблемы теории литературы», в которой выступил с идеей, обосновывающей два основных стилистических течения: реалистическое и романтическое... Эти два течения, как подчеркнул автор книги, проходят через всю историю литературы, художест-

¹ Марков Д. Ф. Проблемы теории социалистического реализма. М., Художественная литература, 1975, с. 196.

² Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение, с. 137.

венных методов¹. Идея, казалось бы, не столь уж и новая для литературоведческих работ того времени. Однако на деле все было значительно сложнее.

Дело в том, что оппозиция «реализм — романтизм» заменяла в литературе прежнюю оппозицию «реализм — антиреализм». Только и всего!.. Однако именно эта замена и давала теоретическое обоснование для включения в систему социалистического реализма явлений «не строго», «не выверенно» реалистических, не только «в формах самой жизни». Способствовало подобной замене и обращение к наследию революционных демократов, в частности, новое прочтение статьи «О русской повести и повестях г. Гоголя» (1835) В. Г. Белинского. Именно у Белинского впервые в русской литературно-художественной критике были намечены два основных типа — или, по терминологии великого критика, два основных «отдела» художественно-творческого мышления. Первый, который «воспроизводит», «воссоздает» явления жизни и который был назван реальным. И второй, который «пересоздает жизнь по собственному идеалу, зависящему от образа его (художника.—В. Д.) воззрения на вещи, от его отношения к миру, к веку и народу», и который был назван идеальным².

В дальнейшем для Л. И. Тимофеева, разрабатывавшего свою концепцию, был характерен перевод этого «отдела» литературоведческих структур в высший «отдел» структур типологических. «Наряду с понятием метода,— читаем в «Основах теории литературы» (1976),— следует выдвинуть понятие реалистического и романтического типов творчества»³. Однако эта «двухполюсная» типология Л. И. Тимофеева была подвергнута основательной критике. Так, М. Б. Храпченко недостаток ее видел в том, что исследователь не учитывал различные уровни типологических исследований: типологии литературных направлений, типологии различных об-

¹ В кн.: Тимофеев Л. И. Проблемы теории литературы. М., Учпедгиз, 1955, с. 165.

² Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 13-ти томах, т. I. М., Изд-во АН СССР, 1953, с. 262.

³ Тимофеев Л. И. Основы теории литературы, с. 103.

разований (общностей, течений) внутри данного направления, типологии жанров, интенсивно развивающихся стилей и т. д.¹ Вот почему исследователь из-за «вечного» — в разные эпохи и в разных методах, — применения этой теории обрекал весь литературный процесс как бы на движение по замкнутому кругу. Не менее серьезные возражения выдвинул и А. П. Эльяшевич: автор «двухполюсной» типологии Л. И. Тимофеев исключил из «реалистического типа» всякую условность и лиризм и отдал их целиком и полностью творчеству романтического.

И все-таки это было новое слово, сказанное веско и главное — вовремя!

Пытаясь найти историческое объяснение этому феномену, следует предположить, что серьезные недостатки типологии Л. И. Тимофеева искупались уже тем, что его типология — прежде всего для того времени, для 50—60-х гг. — содержала определенный эстетический потенциал и способствовала выходу теоретической мысли из тупика. Уж таков был контекст той эпохи, в котором первый — реалистический — тип творчества, был важен как *воссоздающий* жизнь, а второй — прежде всего как *перевоссоздающий* жизнь, как более субъективный, личностный, сложно-метафорический... В этом же контексте времени второй тип творчества позволял обращаться — уже «на законном основании» — не только к творчеству наших отечественных, временно «забытых» писателей, но и к творчеству прогрессивных писателей Запада, которые встали в строй «строителей света» — Элюара, Брехта, Бехера, Хикмета...

В 1960 году вышла другая и столь же примечательная во многих отношениях книга — «Творческий метод». Точнее: наиболее важными и прогнозирующими литературный процесс в ней оказались статьи Л. И. Тимофеева и В. Р. Щербины. И если Л. И. Тимофеев вновь подтвердил свою прежнюю мысль о том, что типология художественного метода включает в себя две тенденции — воспроизводящую и пересоздающую, то В. Р. Щербина в статье «Соци-

¹ См.: Храпченко М. Б. Собр. соч. в 4-х томах, т. 3. М., Художественная литература, 1981, с. 264.

алистический реализм как творческий метод» особо выделил несколько иное положение, а именно положение о том, что в настоящее время социалистический реализм активно приобретает «новое качество и включает в себя различные изобразительные и стилевые потоки или ветви»¹. Напрашивается вопрос: какие?... Автор статьи отвечает: реалистический поток (А. Толстой, Шолохов, Фадеев, Упит, Яновский); романтический поток (Я. Райнис, С. Вургун, О. Гончар). И что особенно важно в этой уже привычной типологии стилистических течений, так это выявление новой «ветви» или даже всего лишь нового «ответвления». Вот как В. Р. Щербина обосновывал подобное новшество: «Принцип правдивости искусства совсем не игнорирует символистически-гиперболических, сложно ассоциативных и всякого рода других условных форм»². Стало быть, это «ответвление» имеет законное основание для существования и развития в ряду других потоков или течений. Безусловно, что автор статьи учитывал общую ситуацию, которая характеризовалась интенсивным формированием содружества социалистических стран, всевозрастающей ролью прогрессивных художников разных континентов в борьбе за мир и разоружение... Однако в данном конкретном случае особенно важен сам факт возникновения идеи «триединства» образно-типологических потоков (общностей) и их ответвлений в литературе, а также факт существования и развития каждого в едином русле современной литературы. Вся дальнейшая типология строилась примерно по тому же «трехполюсному» принципу, о чем и свидетельствуют следующие примеры и образцы.

В 60—70-х годах в разработке системно-типологической структуры социалистического реализма приняли участие ведущие теоретики литературы: Б. Сучков, Д. Марков, Г. Ломидзе, И. Неупокоева, Т. Мотылева, В. Озеров, В. Кулешов, П. Николаев, Н. Гей, Ю. Боров и другие. Ими и была в общих чертах принята именно эта «трехполюсная» или, точнее, «трехфазная» типология развития современной

¹ См.: «Творческий метод». М., Искусство, 1960, с. 264 (подчеркнуто мною. — В. Д.).

² Там же.

русской литературы и литературы содружества социалистических стран. Опять-таки повторим, что в основном — «трехфазная», поскольку были и другие варианты (А. П. Эльяшевич, А. Т. Васильковский, С. Г. Асадуллаев, Л. П. Егорова).

Известно, что принадлежность к литературно-стилистической общности предполагает раскрытие тех начал, которые связаны не только с индивидуальным образно-стилистическим своеобразием художника, но которые позволяют выявить генетический «код» данного явления. Однако в то время этот «код» еще не учитывался и интерес к эстетической структуре в «трехфазной» типологии еще не возник. Сейчас же очевидно, что именно в этом направлении и шла исследовательская мысль. Вот отдельно взятые примеры системно-типологического изучения советской литературы в трех конкретно обозначенных течениях или общностях.

И. В. Щербина: «Реальная», «романтическая», «сложно ассоциативная»¹. П. Б. Сучков: «воспроизводящая жизнь», «лирико-патетическая», «условно-метафорическая»². III. А. Иезуитов: «собственно-реалистическая», «революционно-романтическая»; «условно-экспрессивная»³.

Приводя эту своеобразную (да простится такой термин) «таблицу» типологии современной советской литературы, следует со всей определенностью отметить и подчеркнуть одно немаловажное обстоятельство: различия по трем родовым сферам — прозы, поэзии, драматургии — в этих научно-теоретических разработках не проводилось. В качестве примера можно было бы сослаться на типологию Б. Сучкова: в типологическом течении, определенном этим литературоведом как «суровый реализм», наряду с Шолоховым, Фадеевым, Леоновым, Прокуриным назван и Александр Твардовский, который в историю советской литературы вошел все-таки в качестве выдающегося поэта, хотя, как известно, у него есть художественно-очерковая проза. Конечно, это частность, но частность многозначительная.

¹ В кн.: Творческий метод, с. 273—277.

² Сучков Б. А. Исторические судьбы реализма. М., Художественная литература, 1973, с. 416—426.

³ Иезуитов А. Н. Социалистический реализм в теоретическом освещении. Л., Наука, 1975, с. 88—99.

Вот почему дальнейшая детализация системно-типологической «карты» современной литературы должна была пойти в направлении дифференцированного — по родовым признакам — изучения литературы. В свою очередь, автор данной монографии склонен признать именно «трехфазную» (выдвинутый им и наиболее точный, по его мнению, термин) типологию современной русской советской поэзии. Такими типологическими «фазами» в общей структуре поэзии будут — «народно-поэтическая», «собственно-реалистическая» и «сложно-ассоциативная». Что же касается романтического начала, то в определенных обстоятельствах и в определенное время оно является пронизывающим, всепроникающим началом во всех «фазах» системной структуры.

Итак, обобщая, можно сказать, что фундаментом всех трех типологических общностей: «народно-поэтической», «собственно-реалистической» и «сложно-ассоциативной» — будет реализм в его классическом определении, которое мы находим у Энгельса, то есть как правдивое изображение типичных характеров в типичных, социально-развивающихся обстоятельствах.

Вот почему мы высказываемся весьма определенно за «трехфазную» типологию, ибо она учитывает, в числе других компонентов, и особенности эстетического мировоспитания художника, его эстетический идеал, его стилистическую и метафорическую раскрепощенность. Эта типология четка по своим классификационным параметрам, она может помочь остановить процесс не столько «разукрупнения», сколько «раздробления» общего стиливого потока на мельчайшие стиливые частицы, подобные нейтрину.

Правда, следует оговориться, что учение о типологии подвергается и довольно резкой критике. Так, например, А. Бучис считает, что типологические изыскания вообще схематизируют литературный процесс, что среди некоторых исследователей возобладает желание «соорудить своеобразную типологическую сеть» и набросить ее на литературу¹.

А. Бучис не принимает в расчет одну простейшую истину, а именно, что упростили и вульгаризаторы

¹ Б у ч и с А. Стилевые искания — излишества или неизбежность? — Дружба народов, 1978, № 10, с. 242.

от науки никогда не были способны содействовать подлинно научному изучению литературы и литературного процесса в целом. В нашем литературоведении уже отмечалось существенное отличие современного учения о типологии от традиционной компаративистики, в которой главной проблемой была проблема влияний и заимствований. Главной же проблемой системного и сравнительного анализа на современном этапе следует считать проблему определения типологических общностей, которые свидетельствуют об известных художественно-эстетических тенденциях в нашей многонациональной литературе, позволяют осознать роль творческой индивидуальности в литературном процессе. Вспомним, что И. Г. Неупокоева к типу художественных систем относила и творческую индивидуальность художника, реализованную в его произведениях. Вот эту существеннейшую новацию современного учения о типологии и не учитывает А. Бучис, поскольку считает, что типология подменяет конкретный анализ конкретного творчества писателя изысканиями «чистых типологических структур», которые действительно в «чистом виде» встречаются нечасто.

Необходимость обобщить обширнейший историко-литературный материал, выявить ведущие начала, характерные для братских литератур, и одновременно отразить их специфически-национальные особенности — эта необходимость вообще определяется новым этапом в развитии нашего общества. И этот этап характеризуется в первую очередь духовностью (и потребностью в духовности), которая как бы самовозрастает в нашей жизни в первую очередь за счет тех художественно-эстетических богатств, которые какое-то время были преданы забвению или пребывали в закрытых фондах, в различных запасниках и которые в настоящее время стали доступны массовому читателю или массовому зрителю в любом регионе страны.

Неизменно возрастает в настоящее время внимание и к генезису того или иного художника, а стало быть, и течения, которое этот художник представляет. О сугубой важности именно этого генезиса или этого генетического «кода» в определении межнациональных связей пишет В. И. Кулешов.

«Неверно мнение,— утверждает этот исследователь литературы,— будто сравнительное изучение должно заключаться в сопоставлении однородных или сходных литературных фактов и явлений независимо от их генетического родства или влияний, заимствований, взаимосвязей и взаимодействий, возникающих в результате культурно-исторического общения различных народов. Ведь именно генетическое родство и делает явления «однородными», «сходными». И наоборот, явления, возникающие независимо друг от друга, затем «притягиваются» друг к другу по «сродству душ», между ними устанавливаются контакты, и взаимодействие подымается на новую ступень»¹.

Это важное положение в дальнейшем будет подтверждено конкретно-историческим анализом той литературной среды, из которой произрастало родословное древо Л. Мартынова, Н. Заболоцкого, А. Ахматовой, А. Вознесенского и ряда других поэтов, образующих сложно ассоциативную общность. Причем взаимосвязи, характерные для отношений между поэтами разных поколений и разных национальностей, но принадлежащих к одному типологическому сообществу, касаются прежде всего способов эстетического освоения мира, поэтики ключевых образов, выражающих пространство и время, ритмики, рифмы, структуры строки, всего речевого строя, а также «разрыва» с классическими традициями и утверждения новых традиций — традиций поэзии XX века. В этом процессе фигура Маяковского — заглавная, все остальное — определяющая и типизирующая фигура.

7

«Человек без уха» в ранней трагедии Маяковского замечает: «Многие вещи сшиты наоборот». Смысл этого странного изречения состоит в том, что власть денег и вещей над человеком извратила истинную сущность предметного мира и самого человека. Не

¹ Кулешов В. И. Литературные связи России и Западной Европы в XIX в. (первая половина), изд. 2-е. М., Изд-во МГУ, 1977, с. 7—8.

вещи принадлежат человеку, а человек — вещам, не он владеет ими, а они — им. А раз так, то изображение этого мира должно быть «перевернутым», оно должно соответствовать не традиции, а буквальному ощущению человека современного города. Этот человек — в трагедии поэт Маяковский — не верит, что у вещей есть другая, более человеческая душа:

Я искал
ее,
невиданную душу,
чтобы в губы-раны
положить ее целящие цветы.

Но истинной человечности нет ни в вещах, ни в принадлежащих этим вещам людях. И только «криворотый мятеж» свергнет господство вещей над личностью, заставит их бежать, как коронованных властителей и владык, бежать, «раздирая голос, скидывая лохмотья изношенных имен».

Таким «перевернутым» виденьем реалий часто пользовался Маяковский в своих ранних стихах и поэмах.

В городе-призраке все происходит и делается наоборот: не женщина из автомашины-ландо (свидетельство роскоши в начале века), а этот «автомобиль подкрасил губы у блеклой женщины»; не улица ночной чернотой окружает газовые фонари, а «лысый фонарь сладострастно снимает с улицы черный чулок». Если, например, Э. Багрицкий дает прямой, «воссоздающий» образ быстрого движения: «и рельсы бросаются под колеса», то у Маяковского этот образ «наоборотный», он перевернут: «фокусник рельсы тянет из пасти трамвая». В дальнейшем Маяковский еще свободнее стал применять «метафоры-перевертыши», распространяя их на композицию стихотворения в целом.

Сам поэт переживал эти фантастические метаморфозы: в порыве тоски, одиночества, злобы он ищет хотя бы какую-нибудь живую душу, которая наградила бы его дружелюбным вниманием. Но такой души нет, нет даже извечного друга человека — собаки; образ поэта двоится: «тронул губу, а у меня из-под губы — клык». Это превращение поэта в странное существо вызывает приступ суеверного

ужаса уличной толпы: «толпа навалилась, огромная, злая, я стал на четвереньки и залаял: Гав! гав! гав!»

Отчужденность поэта от других людей, от праздных зевак и ротозеев выступает в стихотворении «Вот так я сделался собакой» с необычайной художественной силой.

Напомним, что стихотворение Маяковского «Я и Наполеон», напечатанное в альманахе «Весеннее контрагентство муз» в 1915 году, поразило гимназиста Мартынова своей непохожестью на все, что ему доводилось читать прежде. Мировая война предстала в нем бесконечной, тягостной, кровавой суккой; война убила поэта с Большой Пресни, дерзнувшего сохранить среди всеобщего безумия «бесстрашную душу».

Следует отметить, что в XX веке вообще стало очевидно усиление философского начала в искусстве, стремление к интеллектуальной глубине образа, к притчеобразному сюжету, параболе, «отчуждению» лирического героя, который нетождествен автору, который может играть роль социальной маски, служить персонажем для автора, сотворяющего себя через сотворение вот таких персонажей. Достаточно вспомнить — помимо лирического героя раннего Маяковского, — «инока бледного», «странника» («Осенняя воля») и поэта-воина (из цикла «На поле Куликовом») в лирических произведениях А. Блока и убедиться в том, что такой образ лирического героя, как бы цементирующий в единое целое лирику поэта, крайне важен и необходим для его целостной творческой концепции. В этом смысле интересно суждение Б. М. Эйхенбаума, что обрастание лирической эмоции сюжетом — отличительная черта поэзии Ахматовой.

«Можно сказать, что в ее стихах приютились элементы романа, оставшиеся без употребления в эпоху расцвета символической лирики...» «Вот почему, — добавляет исследователь, — лирический герой Ахматовой — это отнюдь не сам автор «во плоти», а особое артистическое проявление личности поэта»¹.

¹ Эйхенбаум Б. О поэзии. Л., Советский писатель, 1969, с. 145.

В дальнейшем, когда мы будем рассматривать «Поэму без героя» А. А. Ахматовой, будем иметь возможность убедиться в творческой интуиции исследователя, который высказал свои положения еще в 1923 году.

В связи с подобными сложными и отнюдь не закончившимися процессами, захватившими современную поэзию, следует отметить все возрастающую роль условности в искусстве, о которой здесь не однажды говорилось. Ведь принципы эстетического освоения действительности, предположим А. Твардовским, Я. Смеляковым, опираются на иные, как бы на смежные сферы или области человеческого и природного бытия, и диалектика взаимодействия субъективного и объективного начал в их творчестве иная, чем в творчестве Л. Мартынова, или Н. Заболоцкого, или А. Ахматовой. Видимость и сущность в их поэзии не расходятся столь разительно, и природа реалистической образности характеризует не только внутренний мир лирического героя, его психологические состояния, «ландшафт души», но и воссоздает объективные факторы бытия, разнообразные конкретные приметы времени. Напротив, поэтика Л. Мартынова, которая сформировалась под мощным воздействием Маяковского, Каменского, Блока, Сологуба, Балтрушайтиса, А. Белого, В. Хлебникова, а также — Бодлера, Малларме, Рембо, Верлена, имеет множество «родимых пятен» именно такой вот сложно ассоциативной стихии.

Вот почему, обращаясь к проблеме творческих традиций Маяковского в поэзии Мартынова, хотелось бы остановиться в первую очередь на категории открытой условности в произведениях обоих поэтов, в частности, на «перевертывании» основного образа-понятия, о котором здесь шла речь. Это отнюдь не означает, что вся проблема условности сводится только к подобным элементам и присуща только этим художникам. В предыдущих главах уже рассматривались своеобразные формы условности в творчестве А. Прокофьева, А. Твардовского и Я. Смелякова. В их лирических стихах и поэмах условность играла большую роль, была характернейшей особенностью их поэтики, она позволяла в известной степени выявить их типологическую общность, их генетический «код».

Однако самое первое стихотворение Л. Н. Мартынова, опубликованное в печати, — «Цирк», уже ясно говорило об иных средствах выражения мысли и чувства, об ином генетическом «коде» молодого поэта ¹.

В этом стихотворении 1-й голос дает «реальный» план какого-то праздничного сборища, в данном случае — выставочных балаганов, где могут быть циркшапито, передвижной зверинец, выступления магов и факиров, воспринятые с детской непосредственностью и чистотой. 2-й голос отрицает эту детскую непосредственность, он «переворачивает» первоначальную реальность. Нет, говорит 2-й голос, люди сами себя заточили в конторки, каморки, клетки. А раз так, то во имя торжества и раскованности человеческой личности, во имя ее свободы «разрушим стены балаганные, сожжем скелеты деревянные!» ². Этот анархический максимализм юношеского поэта дает о себе знать и в целом ряде других стихотворений двадцатых годов, в частности в «Циклоне» ³.

Подобные голоса, которые нередко слышались лирическому герою Л. Мартынова, его поступки, действия, речи посторонним людям кажутся неправдоподобными, нелепыми, странными, а его облик представляется некой маской, неким обликом «рыжего», шута, скомороха. Однако молодой поэт носил с гордостью не только эту маску, но и свои «примитивные доспехи кубизма», как он сам с иронией скажет в книге автобиографических новелл «Воздушные фрегаты» (1974).

Итак, Мартынов вслед за Маяковским убежден, что истинным виденьем мира обладает художник, который способен отвлечься от привычного быта, от «нормального» порядка вещей и взглянуть «за горы времени». Стихи «Столовка» имеют многозначительную автохарактеристику: «Я и сам волшебник и про-

¹ Мартынов Л. Цирк. — Рабочий путь (Омск), 1922, 18 июля.

² Для умонастроений того времени чрезвычайно характерны «динамо-стихи» Ильи Садофьева: «Мы, восставшие, разбившие рабства оковы, призваны разрушить и старые догмы, и формулы...» — В кн.: Садофьев И. Динамо-стихи. Пг., Пролеткульт, 1919, с. 15.

³ См.: Рабочий путь, 1922, 6 июля.

рок!» Этим строчкам, брошенным с вызовом, с веселым раздражением, Леонид Мартынов оставался верен всю жизнь. Он всегда считал, что поэту доступно творить «чудеса», что «чудесное» существует в самой жизни, что «перевернутое» изображение позволяет предугадать ход и развитие событий.

Опираясь на опыт Маяковского, он неизменно «переворачивает» основной образ-понятие. Вместо того чтобы сказать, например, что осенняя метель гонит чаек вдоль побережья, он пишет: «Чайки метель отшибают крылом». Вместо привычного сравнения соленой крови с росой у него можно прочесть: «Как кровь, солонина и багряна роса...»

«Стиховые достижения Маяковского,— как справедливо отмечает Ф. Пицкель,— органически вошли в богатство ритмических форм всей советской поэзии»¹.

Если вновь обратиться к творчеству Л. Мартынова, то можно привести еще немало примеров по-маяковски богатой метафоричности и сложной структуры стиха. Поэт, заняв место паромщика, становится перевозчиком мертвых душ Хароном, а случайный приезжий достает волшебную флейту и своей игрой увлекает жителей коммунальных квартир в легендарную страну Лукоморию. Мартынов торопится рассказать другим, как богата жизнь чудесами, как всесильно искусство поэзии. Однако оно всесильно лишь в том случае, если, смещая привычные понятия, через подобные смещения, метаморфозы, деформации реалий передает голос современности.

И своевольничает речь,
Ломается порядок в гамме,
И ходят ноты вверх ногами,
Чтобы голос яви подстеречь.

...Известно, что Маяковский творения рук человеческих, особенно поезда, пароходы, машины наделял «живой душой», очеловечивал, одухотворял. Эта любовь к технике XX века в высшей степени присуща Леониду Мартынову. Он не разъединяет живую при-

¹ Пицкель Ф. Н. Маяковский. Художественное постижение мира. Эпос. Лирика. Творческое своеобразие. Эволюция метода и стиля. М., Наука, 1979, с. 363.

роду и «вторую природу», созданную человеческим гением, не противопоставляет человека сельского мира — человеку города, а объединяет их. Напрасно мечутся полевые ромашки, видя, как на них наступают жилые кварталы города.

Он и их прижмет к своей груди,
Потому что светным и лучистым,
Несмотря на ветры и дожди,
Возникает город в поле чистом.

Таким образом, к какой бы теме зрелый Мартынов не обратился, неизбежно в его философской лирике проступают черты современной жизни, возникает лирический характер, обладающий чуткостью ко всему новому, передовому, глубоко демократичному по своему существу. Весенняя радостная необыкновенность бытия, стремительность технического прогресса, благотворность социальных преобразований — ничто не ускользает от пристального взгляда лирического героя Мартынова. А ведь именно это предвидел Маяковский, когда на всю страну раздался его голос: «Славьте, молот и стих, землю молодости».

Итак, значение традиций, их ценность и необходимость заключаются в следующем: они могут, они должны открыть простор для творческого деяния художника, подтолкнуть мысль к самостоятельным решениям. Этот толчок может быть чрезвычайно кратким во времени, но он может быть и столь длительным, что, по существу, определит всю творческую биографию поэта. Этот «толчок» не обязательно может исходить из близкой художественной сферы, но художник, чутко отреагировав на этот «толчок», придаст такому влиянию свой акцент, преобразует его в сознании, переплавит в горниле творческого воображения и таким образом сделает его личным достоянием, а в дальнейшем и достоянием всеобщим.

Так происходит взаимообогащение литератур разных народов, так возникают типологически сходные, образно-стилевые общности или течения. Ключ к таким общностям следует искать опять-таки в конкретной обстановке, в конкретном «моменте» жизни общества, но образное, интонационное, ритмическое проявление их может быть более независимым от

господствующих литературных вкусов и пристрастий, быть более непривычным и для национальных традиций, и для эстетического опыта современников.

Сравнительное литературоведение и позволяет выявить эти сложные по внутренней структуре факторы, эти различные по уровню типологические общности, а также изучить творческие личности, которые одновременно (или через какие-то промежутки времени) возникают в отдельно взятой литературе вроде бы «неожиданно», которые благодаря своей универсальности способствуют распространению данной тенденции — при условии еще и сходной социокультурной среды — за пределами своего географического и лингвистического региона. В поэзии XX века с точки зрения типологического сходства внутренних структур и «пронизанности» всего творчества, от первой до последней строки, социально осознанной перспективой можно назвать такие «вершинные» явления, как Маяковский, Хикмет, Элюар, Тувим, Незвал, Атилла, Бертольт Брехт, И.-Р. Бехер, Пабло Неруда. Все они стремились к «восстановлению» человека, боролись за познание и изменение окружающего мира. Но здесь выведена ведущая роль Маяковского, ибо именно Маяковский сопутствовал Мартынову в его развитии и становлении. Да и не только Мартынову, но и многим другим поэтам — представителям братских литератур. Среди этих поэтов можно назвать С. Чиковани, С. Вургуна, М. Бажана, М. Турсун-заде, Е. Букова, Д. Гулия, М. Танка. Помимо социально-нравственного расширения лирического «я», необычайного, по-маяковски пристрастного отношения к проблемам, имеющим решающее общественное значение, в названных поэтах, составляющих единый с Мартыновым типологический «поток», следует также подчеркнуть их веру в будущее человечества, всего рода людского. С позиций художника, общественный темперамент которого сказывался в любом начинании, Маяковский мечтал о будущем как «едином человечьем общежитии». Этот идеал великого поэта революции оказался чрезвычайно близким поэтам, ставшим родоначальниками новых национальных типологических течений и страстно проповедующим в своем творчестве интернационалистические взгляды и убеждения.

Именно Леонид Мартынов, чувствуя личную ответственность «за чужие судьбы», желая столковаться «с целым человечеством» и остаться «все ж самим собой», мечтал открыть людям просторы новой жизни. Действительно, мечта о «будущем своей земли» — это мечта о прекрасном, о возвышенном, она требует скорейшего воплощения в реальность. Подобное нетерпеливое желание встречается во многих стихах Л. Мартынова, ибо «нет сильнее этого желанья, мечта какая — сколько красоты в ней!». Вот здесь-то и уместно подчеркнуть, что если у А. Прокофьева категория прекрасного проявляется чаще всего в «цветомузыке» революции и могуществе родной природы, у Я. Смелякова — в общем труде, в социальности, у А. Твардовского — в красоте народного характера, в солдатском подвиге во имя свободы, то у Л. Мартынова категория прекрасного проявляется в мечте о грядущем дне, в его «седьмом чувстве».

Осуществление этой мечты, этого пророческого видения у Л. Мартынова связано теснейшим образом с очеловечиванием человека, с гуманистическими принципами бытия, с развитием научно-технического потенциала. Кстати сказать, органическое сочетание этического с эстетическим, прекрасного с человеческим можно найти как у А. Твардовского, о чем уже шла речь, так и у Л. Мартынова или у Н. Заболоцкого. Критик И. Ростовцева едва ли не первая заговорила об эстетическом идеале этого поэта. Она справедливо подчеркнула строчки Н. Заболоцкого: «И понял ты живую прелесть мира и отделил добро его от зла». И заключила: «...красота — это не только доброта, или, по Заболоцкому, «грация младенческой души», но и источник героического начала, соучастия в судьбе других»¹.

Таким образом, проблема традиций — проблема постоянного переосмысления литературного наследия — может быть решена только с учетом всей общественно-творческой атмосферы, влияющей на истолкование этих традиций, придающей им новую акцентировку, переводящей их в новый регистр.

¹ Ростовцева И. Николай Заболоцкий. М., Советская Россия, 1976, с. 109.

Типология личности в сложно ассоциативной общности, из которой автор этой монографии исходил, тесно связана с современным курсом на гласность, на открытость, ибо в них-то и проявляется общее поступательное движение социализма и, что особенно важно, более полное, чем прежде, гуманистическое самоосуществление личности. Это повышение личного, человеческого фактора в общественной жизни представляет собой закономерность развивающегося социалистического общества, а тем самым и предопределяет актуализацию проблем творческого самоосуществления личности или её самовыражения, как это не раз называлось. Вот почему, если социальная типология личности является действенным средством изучения характера и особенностей нашего современного образа жизни, то художественно-эстетическая типология творческой личности, конечно же, может и должна послужить основой при изучении специфических особенностей современной литературы. Да, следует подчеркнуть еще раз, что творческая личность есть основополагающая категория сравнительно-типологического анализа и «по горизонтали» и «по вертикали» в тех процессах, которые протекают в нашей литературной жизни.

Диалектический закон взаимозависимости общего, особенного и единичного, характерный для развития «просто» личности, «просто» человека, оказывается действенным и в деле формирования личности творческой. Может быть, приобретает даже большую наглядность, поскольку проявляется в «триединстве» личностей в художнике, о котором здесь уже неоднократно шла речь.

Таким образом, диалектический сплав общего — Леонид Мартынов как человек вообще, особенного — Леонид Мартынов как творческая личность; единичного — Леонид Мартынов как поэт и переводчик с языков народов СССР и многих западноевропейских языков — явление воистину уникальное, которое относится и к области художественной литературы, и к области перевода, и к области теории литературы. В этом сложном явлении поэзии XX века, называемом «Леонид Мартынов», — в соответствии с высказыванием И.-Р. Бехера, следует опять-таки

достаточно конкретно и определенно выявить три грани, составляющие это «триединство», которое реально проявляется только в самом творческом процессе и в его «продукте» — художественном произведении. Но поскольку этот творческий процесс продолжается фактически всю сознательную жизнь, как это и было у Л. Н. Мартынова, который первые стихи написал в пятнадцатилетнем возрасте, а последнее — незадолго до своей кончины в июне 1980 года, то естественно, что творческий процесс здесь отождествляется с самой творческой личностью.

А теперь необходимо еще раз вспомнить выразительную метафору И.-Р. Бехера, гласящую, что все три личности обращены друг к другу, как три зеркала, причем каждое из них отображает вид обоих других зеркал. Метафора И.-Р. Бехера обладает удивительной зрительностью, и поэтому она трудноопровержима. Однако творческая практика того же Леонида Мартынова показывает, что процесс «расслоения» творческой личности поэта и выявления отдельных ипостасей, о которых идет речь, на этом не может быть закончен. Нет, оказывается, что это всего лишь начало, что в такой же степени, как процесс превращения «просто» человека в человеческую личность, — диалектичен и внутренне противоречив, в такой же самой степени диалектичен и противоречив процесс превращения человеческой личности — в творческую личность поэта. И «расслоение» и «расщепление» отдельных слагаемых может быть произведено опять-таки во имя более глубокого понимания и общих мировоззренческих процессов, и психофизических законов, которые проявляются именно в момент создания поэтического произведения, этой своеобразной «высшей точки» всей духовной, нравственно-эстетической деятельности поэта. Итак, поэт един в трех ипостасях: а) как реальная личность; б) как личность лирического героя; в) как личность читателя. И вот, чтобы показать, насколько сложна структура этого «триединства», в данном конкретном случае необходимо начать с последней грани — с грани творческой личности поэта «как личности читателя».

Почему? Да потому что книга в жизни Мартынова сыграла ни с чем не сравнимую роль. Мало того, что с самых ранних лет он был неутомимым книго-

чаем, что в гимназические годы он был посетителем всех городских библиотек, что в годы активной журналистской деятельности в Омске он буквально спасал книжные богатства города, всех близко знавших его людей Леонид Мартынов поражал энциклопедическими познаниями в различных областях искусства и литературы, поражал своей памятью и т. д. Сотни стихотворных строк знал наизусть, особенно русских и зарубежных поэтов начала века. В сборниках автобиографических новелл «Воздушные фрегаты» (1974), «Черты сходства» (1982) о книгах как о явлениях духовной культуры и о книгах как о своеобразных творческих импульсах поэтом написано немало ярких, по-своему захватывающих страниц.

Однако в процессе «расслоения», о котором говорилось раньше, оказалось необходимым расслоить именно эту третью грань — «поэт как читатель». Изучение творческого наследия Мартынова (его поэтических произведений, его автобиографической прозы, его черновиков и писем) показывает, что Мартынов в понятии «читатель» различал, как и другие, две ипостаси: «читатель внутренний» и «читатель внешний». Читатель внутренний — это поэт как субъект познающий, оценивающий, целеполагающий, но не действующий. Читатель внешний — это его, поэта, читатель, точнее — это его, поэта, «вероятный читатель», это читатель действительный и как объект прежде всего действующий.

Вероятно, «расслоение» понятия читатель и в творческом самосознании художника и в объективном, реальном существовании читателя как «другого», как представителя рода человеческого можно было бы продолжить. Однако то, что характеризует своеобразие творческой личности Л. Мартынова в ее частном проявлении, то есть в проявлении мартыновского художественного дара, мартыновского таланта, уже выявлено, на наш взгляд, с достаточной полнотой. И вот здесь-то необходимо сказать о том явном несовпадении в истолковании образа лирического героя, который возникал перед внутренним взором самого Мартынова и который виделся иным читателям его стихов, читателям «вероятным», читателям «внешним».

Так, например, на основании лишь нескольких

стихотворений молодого Мартынова с «джек-лондонским эхом» в газете «Красное знамя» была помещена заметка, автор которой ухитрился найти родство между поэтами — певцами «кондовой», «кержацкой» Сибири и молодым Мартыновым. «Стихи т. Мартынова,— писал убежденно рецензент,— опущены упорным, настойчивым желанием озвереть в лесной глуши»¹.

В действительности же в лучших стихотворениях Мартынова уже тогда ясно обозначились черты лирического героя как первопроходца, как первооткрывателя новых горизонтов, как человека, который прокладывает новые пути в таежную глухомань:

Я человек — и никакой тайге
Вовек не сделать из меня шишигу.

Примечательно это по-горьковски гордое: «Я человек...», оно сказано в противоположность всему тому отсталому, нищенски-убогому и темному, что доводилось видеть и встречать самому Л. Мартынову, корреспонденту сибирских изданий.

В дальнейшем этот лирический герой Мартынова становится все более многогранной личностью, а его конкретные «роли» бывают самыми разнообразными: это и «прохожий», который оказывается владельцем волшебной флейты, и «судьбой дарованный гость», и гидролог, открывающий в пустынях подземные моря, и житель окраины в огромном современном городе... Все эти «роли» и облики постоянно пополнялись в его стихах.

Однако в читательском восприятии, а конкретно — в восприятии ряда влиятельных критиков (особенно в первый послевоенный период) — лирический герой Мартынова был по-прежнему совершенно иным: в лучшем случае — «странным странником», «фантазером», «человеком не от мира сего», в худшем — «гордецом, возомнившим себя каким-то великаном», «поэтом-сверхчеловеком»²; или уж совсем недоброй личностью, набросившей на себя «плащ бунтаря-одиночки»³. Это была не критика, а самый откровенный, скажем так, разнос.

¹ Красное знамя, 1927, № 13, с. 2 (подчеркнуто мною.—В. Д.).

² Омская правда, 1946, 28 сентября.

³ Литературная газета, 1946, 7 декабря.

Теперь закономерен вопрос: почему же возникали подобные «ножницы» между осмыслением образа лирического героя самим поэтом, с одной стороны, а с другой — его критиками, которые, конечно же, претендовали на выражение читательских чувств и мнений. Ответ на этот вопрос можно найти опять-таки в дискуссии о лирическом герое, которая развернулась в периодической печати чуть позднее. Все, что не укладывалось в прокрустово ложе жизнеподобия, все, что было создано «с отлетом» творческой фантазии художника, — все это вызывало недоверие, раздражение и стремление создать собственную «версию» творческой личности поэта, чуждого каких-либо, как тогда говорили, идеалистических и формалистических изысков... Для нашего поэта, писал В. Назаренко, жизнь является неисчерпаемым источником творческих замыслов. Он не прибегает к «перевоплощениям» в лирике ¹.

В. Назаренко, автор книги «Язык искусства» и участник дискуссии о лирическом герое в 1963 году, этим своим пассажем попытался полностью устранить из лирической поэзии какую бы то ни было условность... Между прочим, факт, характерный для умонастроений многих критиков того времени. Дальнейшие рассуждения В. Назаренко заключались в том, что, конечно, обстоятельства могут быть вымышленными, но поэт только и делает, что помещает («ставит») в эти вымышленные обстоятельства «себя целиком, со всем своим характером, со всей своей личностью» ². Надо полагать, что в духе теории отражения жизни «в формах самой жизни» критик здесь понимает и предполагает, так сказать, прямое, фотографически точное отражение творческой личности поэта в поэзии. Причем безо всяких там «перевоплощений», свойственных поэтам «неподлинным». И в качестве примера именно такого механического помещения личности поэта в некие вымышленные обстоятельства приводится — ни более, ни менее, — как знаменитый «Узник» А. С. Пушкина.

«Теория лирического «я» требует своего раздвоения личности поэта на, так сказать, личное, житей-

¹ Назаренко В. Язык искусства. Л., Советский писатель, 1961, с. 171. (Подчеркнуто мною. — В. Д.)

² Там же.

ское «я» и «я» лирическое», — писал далее с явным неодобрением В. Назаренко в своей книге. Но почему, собственно говоря, этого требует некая злонамеренная теория?.. Не вернее ли было предположить, что теория осмысливает то, что реально существует в поэзии, что закреплено в реальных обстоятельствах и в реально существующих творческих биографиях?.. «Я раздвоился», — такова самая первая дневниковая запись, сделанная А. Блоком 27 декабря 1901 года. И в тот же день им написано стихотворение:

Мне ни тебя, ни дел твоих не надо.
Ты мне смешон, ты жалок мне, старик!..

Вспомним еще раз мысль Ю. Н. Тынянова, что темой «второго, двойника» Блок усложнил свою лирику и тем самым он развивал ее «вне зависимости от того или иного сдвига образов, как лирический сюжет»¹.

Всего лишь один этот пример показывает: структура личности художника оказывалась более сложной, чем это предполагалось ранее, более сложной даже в каждой из частей или элементов, ее составляющих. Вот почему в «зеркале», в котором, по мнению Бехера, отражается образ поэта, мог одновременно отражаться и его двойник. Как уже говорилось, это сложное — и психологически и образно — воплощение темы «двойничества» лирического героя можно найти и в блоковском стихотворении «Двойник» (октябрь, 1909).

Между прочим, подобное лирическое «расщепление» личности поэта и позволило Александру Блоку глубже выразить не только идущую со времен Лютера традицию сложных соотношений «внутреннего человека» и «человека внешнего», но и прийти к «духовной целостности человеческого существа», утвердить эту цельность всем своим творчеством, всей подлинно диалектической сущностью своего лирического героя. Что же касается «перевоплощений», то Блок прибегал к ним, к этим перевоплощениям, на всех этапах творческого пути, тем более что для него

¹ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино, с. 119.

именно жизнь, а не умозрительная схема являлась «неисчерпаемым источником творческих замыслов». Стоит вспомнить «поэта-воина» из цикла «На поле Куликовом», «смирненного инокa» из цикла «Фаина», «старееющего юношу» из цикла «Страшный мир», Германа из «Песни судьбы», наконец, поэта-провозвестника грядущих катаклизмов, — и все это был он, лирический герой Блока. Именно о нем, об этом лирическом герое, в 1922 году и написал Юрий Тынянов как о будущем поэзии. И — не ошибся. Вслед за Блоком многочисленные «перевоплощения» лирического героя и столь же поразительные «раздвоения» или «расщепления» реальной личности поэта на сложные, диалектически взаимосвязанные между собою «обличия», можно встретить и у Сергея Есенина. В есенинской дореволюционной лирике есть образы и «смирненного отрока», и «бродяги», который, «позабыв людское горе», спит «на вырублях сучья»; в годы революции — поэта, именовавшего себя — «пророк Есенин Сергей»; в годы нэпа — «отчаянного скандалиста», «черного человека» и т. д.

Но во всех этих двоившихся и троившихся «обличиях» и «ликах» Есенина единство его лирического характера угадывается с первого взгляда, если, конечно, видеть этот характер оком духовным, а не сквозь тусклые очки человека, который все в поэзии понимает начетнически, буквалистски, обо всем мыслит «жизнеподобно».

Психологически тонкое истолкование «расщепления» или своеобразного «раздвоения» Есенина, который в конце жизни воскликнул: «Себе, любимому, чужой я человек», можно найти в воспоминаниях Вс. Иванова. Автор знаменитых «Партизанских повестей» был дружен с Есениным. Об этом сохранилось множество свидетельств. И вот, размышляя о неумной натуре своего друга, о его ночных скитаниях и странствиях по городу, Всеволод Иванов приходит к выводу, что не так уж бесшабашен был Сергей Есенин, как это казалось многим. Нет, временами Вс. Иванову думалось совсем иное, а именно, что Есенин словно бы нарочно разжигал в себе «черного человека», чтобы потом его же победить в себе; и в этом постоянном противоборстве с дихотомизацией творческого «я» он обретал ощущение, столь необходимое ему для нового поэтического порыва.

ва¹. Вот такое глубоко проникновенное, как у Вс. Иванова, рассмотрение существа обсуждаемого здесь вопроса позволяет вскрыть и конкретно показать принципиально новые грани «триединства личностей в художнике». А заодно и увидеть весьма догматическое истолкование этого сложнейшего вопроса в недавнем прошлом.

Обедненность «языка искусства» и «языка поэзии» в рассуждениях В. Назаренко сейчас, в восьмидесятых годах, особенно заметна. Как и жесткая механистичность доводов, направленных против диалектически сложных, внутренне противоречивых связей, существующих в «триединстве личностей». И это, на наш взгляд, не требует дополнительных пояснений. Однако в то время, когда писалась книга «Язык искусства», догматизм мышления был все еще характерен, увы, далеко не для одного В. Назаренко.

Вот здесь-то и кроется ответ на вопрос, почему целый ряд критиков внутренне не принимал и, к сожалению, даже не понимал тех метаморфоз, которые претерпевал лирический герой Леонида Мартынова, Анны Ахматовой, Николая Заболоцкого и других выдающихся русских поэтов. Вероятно, слишком непривычным был этот персонаж в их лирической драме, вероятно, слишком сложным путем шло их самосуществование в искусстве.

К сожалению, почти до конца своих дней Мартынов вызывал не просто споры, но порождал самые немыслимые — с точки зрения реального положения дел, — домыслы и суждения. В частности, поэт Юрий Кузнецов ухитрился «вычислить» из стихов Л. Мартынова человека, который хотя и «делает попытку вырваться из быта», но выйти «за грани быта» все-таки не может². И это говорилось о лирическом герое Мартынова, которого, казалось бы, совсем недавно упрекали в прямо противоположном, в том, что он некий «сверхчеловек», не желающий реально видеть нашу действительность, спуститься на землю

¹ Подробнее см.: Иванов А. Вс. Иванов. М., Советская Россия, 1982, с. 64.

² Подробнее см.: Четвертый съезд писателей РСФСР. 15—18 октября 1975 г. Стенографический отчет. М., Современник, 1977, с. 140—141.

и т. д. У Юрия же Кузнецова получилось, как говорится, все наоборот и все задом наперед. И все-таки подлинный лирический герой Мартынова, тот самый, который всю жизнь искал и обретал сказочное Лукоморье, который мечтал столкнуться с целым человечеством и остаться все же самим собой, который, наконец, решительно заявлял всем и каждому: «Не по описи, не по прописи знаю я, что живу на Руси...» — этот лирический герой наконец-то получил признание многочисленной читательской аудитории, стал ей бесконечно дорог и необходим.

Конечно, это всего лишь один пример. Хотя и весьма характерный пример возрастания духовных потребностей нашего современника, его читательской культуры, ибо он, этот современник, оказывается способным по-настоящему оценить многочисленные художественно-эстетические явления и при этом учитывать все факторы современного социально-общественного бытия.

«Всеобщая потребность в искусстве,— писал еще Гегель,— проистекает из разумного стремления человека духовно осознать внутренний и внешний мир, представив его как предмет, в котором он узнает свое собственное «я»¹.

Так вот, самый главный вывод, который можно сделать из противоречивых, подчас взаимоисключающих толкований образа лирического героя Мартынова в самосознании его читателей, этот вывод заключается в вышеприведенных словах Гегеля: действительно, этот образ, в конце концов, предстает перед «внешним читателем», как образ, в котором он, читатель, узнает самого себя.

...Ты не свидетель! Ты, как говорится,
Виновник этих самых перемен,—

сказано Мартыновым о современнике, который, конечно, мог быть и читателем его поэтических книг.

¹ Гегель. Эстетика. В 4-х томах, т. I. М., 1968, с. 38.

Глава пятая

«Я ТОЛЬКО СЕЮ...»

Я только сею. Собрать
Придут другие.

Анна Ахматова

1

Выявить художественно-эстетическое начало в лучших произведениях отечественной и мировой литературы, многообразно использовать широкий простор для действительно свободного исследовательского осмысления этих произведений — вот задача, которая в настоящее время признана особенно актуальной не только в выступлениях литературной печати, но и в важнейших партийных документах. Ибо именно в наши дни становится очевидным, что нравственно-психологический климат общества может быть улучшен благодаря вводу в духовный обиход современников новых произведений поэзии, прозы и драматургии и благодаря возвращению в строй, как когда-то говорили, поэм, повестей и романов, которые в свое время, по соображениям политической конъюнктуры, не были опубликованы, поставлены на сцене или выпущены на широкий экран. Само собой разумеется, что чем выше художественные достоинства таких произведений, тем неотложнее они нуждаются в новом прочтении и в новом истолковании, то есть в таких факторах их реального общественного бытия, которые, в общем-то, неизбежны, как неизбежна эта новая интерпретация или новый взгляд на вещи, получившие широкую известность.

И когда в предыдущих главах мы подробно рассматривали творческую историю ряда стихотворений Я. Смелякова или поэмы «По праву памяти» А. Твардовского, именно тогда мы заново осознавали значение «перепадов» в их жизненных судьбах и, главным образом, в их произведениях, ставших литературным фактом при жизни авторов или даже после окончания их жизненного пути, как это произошло с поэмой «По праву памяти» А. Твардовского, а так-

же с поэмой «Реквием» А. Ахматовой. Самое примечательное заключается в том, что эти безусловно выдающиеся произведения не «отменяют» своим появлением в печати других произведений этих художников слова, но, напротив, углубляют наше представление об их реальном, художественно-эстетическом потенциале, об их творческих возможностях, к сожалению, не использованных до конца.

Столь же необходим этот выход на современный «виток» нашего творческого развития и для исследователя литературы, ибо такой выход, безусловно, позволяет видеть, как говорили в старину, во все стороны света.

А сейчас вновь стоит обратиться к художественно-эстетической концепции Л. Мартынова, в творчестве которого уже с первых публикаций проявилось жгучее желание «быть в пределах Грядущего», жить и существовать «грядущим днем». Если сравнить эту концепцию, предположим, с творческой концепцией Анны Ахматовой, то первая мысль, вероятно, будет о полной мировоззренческой и эстетической несовместимости этих двух художников слова. Наивным и, вероятно, бесполезным оказалось бы также стремление свести эти системы к одному «знаменателю». Однако не учитывать сложно-ассоциативный характер их мышления значит не видеть характерной типологической особенности, о которой сейчас идет речь. Ведь история современной поэзии, в первую очередь нашей отечественной поэзии, говорит о том, что термин «русский символизм» в своей первоначальной стадии формирования в самостоятельное художественное течение объединял поэтов, казалось бы, творчески несовместимых друг с другом. Впрочем, этот вопрос достаточно подробно освещен в исследованиях «блоковского» цикла, и нам теперь нет нужды останавливаться на нем подробно.

Другое дело сопоставление двух конкретных имен — Леонида Мартынова и Анны Ахматовой. На наш взгляд, такое сопоставление не только возможно, но и необходимо, поскольку категория времени и для одного и для другого поэта — всеобъемлющая категория. А взять нравственно-философские основы их творчества. Весьма прозорливое суждение Лидии Гинзбург, которая еще в 1927 году отметила, что Ахматова «явно берет на себя ответственность за

эпоху, за память умерших и славу живущих»¹, также позволяет выявить еще один момент, явственно сближающий их.

В дальнейшем у нас будет повод вернуться к этой мысли Л. Я. Гинзбург. Однако сейчас следует напомнить, что именно чувство ответственности за «все бытие земное», за свою эпоху, за самочувствие своих сограждан явилось важнейшим творческим импульсом и в поэзии Леонида Мартынова. А категория времени как важнейшая, скажем сильнее — всеобъемлющая категория в художественном мире того или другого поэта, — разве она не заслуживает пристального внимания и изучения?! И разве при выявлении генезиса этой категории и своеобразия ее воплощения в поэзии не окажется уместным совет, который давал исследователям литературы В. М. Жирмунский: от простого сопоставления, констатирующего сходство и различие, продвигайтесь к их историческому объяснению, а стало быть, и к их пониманию с современных позиций?

Так, например, Мартынов, в какой-то степени признавая в своем творчестве «контроль времени», в неизмеримо большей степени полагал, что и время должно «считаться» с поэтом. Ведь поэтическое слово «громоподобно», а время — резонатор этого слова. И строчка «удивительно мощное эхо» как раз подтверждает мысль о том, что категория будущего была отнюдь не безразлична в его творчестве, поскольку именно эта категория была «судьбоносной».

На первый взгляд у Ахматовой категория времени выступает в несколько иной ипостаси:

Что войны, что чума? — конец им виден скорый,
Их приговор почти произнесен.
Но кто нас защитит от ужаса, который
Был бегом времени когда-то наречен?

К этой программной строфе, давшей название одному из лучших сборников А. А. Ахматовой, мы еще будем возвращаться. Впрочем, и теперь можно с уверенностью сказать, что самое примечательное в осмыслении этой категории у Ахматовой заключа-

¹ Г и н з б у р г Л. Литература в поисках реальности. Статьи, эссе, заметки. Л., Советский писатель, 1987, с. 178.

ется в том, что будущее как философская, как общежитейская проблема неизменно наличествует во всех стихах и поэмах.

Как в прошедшем грядущее зреет,
Так в грядущем прошлое тлеет,—

вот художественный «ключ» к ахматовской «Поэме без героя». Таким образом, обращаясь к поэзии А. Ахматовой как единому целому, нельзя не почувствовать, что и для нее художественная категория времени и пространства обладает особо действенной силой, способной внушить и привычную в таких случаях элегическую грусть, и печаль, и ужас. При всем том следует видеть коренное отличие истолкования категории времени у той же Анны Ахматовой и, предположим, у такого ярко выраженного поэта-символиста, как Андрей Белый. Идея вечного возвращения была излюбленной идеей этого поэта; вспомним: «Река, что время, летит, кружится...» Совсем иное лирико-философское осмысление этой категории времени мы находим у Ахматовой. В ее поэтической практике «бег времени» (или «полет времени» — у Л. Мартынова), в конце концов, образует некую гигантскую спираль, а именно — спираль «времени восходящего», что и является прямой оппозицией категории «времени нисходящего».

А вот момент, отмеченный нисходящей временной тенденцией, получил весьма своеобразное выражение в таком известном стихотворении Осипа Мандельштама, как «Ламарк» (1932). Несколько позднее сам поэт отметил, что величие можно ощутить и в *нисходящем*, «обратном» движении вместе с Ламарком по лестнице живых существ. Ибо Ламарк живо чувствовал определенные провалы между классами («здесь провал сильнее наших сил»), и паузы, и синкопы именно вот в такой нисходящей эволюции.

...Если все живое лишь помарка
За короткий выморочный день,
На подвижной лестнице Ламарка
Я займу последнюю ступень.

К кольчатым спущусь и усоногим,
Прошуршав средь ящериц и змей,
По упругим сходням, по излогам
Сокращусь, исчезну, как Протей.

Роговую мантию надену,
От горячей крови откажусь,
Обрасту присосками и в пену
Океана завитком вопьюсь.

...Безусловным авторитетом для молодых поэтов, «преодолевших» символизм¹, был Михаил Кузмин. Своей статьей «О прекрасной ясности» (1910) он отвергал господствовавшие в символистской поэзии вкусы и пристрастия, а с другой стороны, стремился утвердить ту прекрасную ясность, которую он называл «кларизмом».

В 1923 году Кузмин издает книгу коротких театральных рецензий и искусствоведческих эссе, которую не без внутренней полемики называл — «Условности». Нам известно, что с этой книгой был хорошо знаком совсем еще юный Леонид Мартынов... Тем важнее, тем интереснее выявить ряд положений, обобщающих опыт художников первой четверти XX века, которые не без помощи М. Кузмина «преодолели» символизм.

Программный характер носят уже первые страницы этой книги. «Едва ли кто в настоящее время, — писал М. Кузмин, — открыто согласится с определением «искусство — подражатель природы» или вежливым «искусство — зеркало природы...» Почему? ...Да потому, отвечал далее М. Кузмин, что «искусство всегда было, есть и будет и должно быть *впереди истории и жизни*. В этом его прирожденная революционность и его смысл»². М. Кузмин, не только широко известный в ту пору поэт и прозаик, но и театральный критик, конечно же, обобщал в своих полемических высказываниях («никакого отражения жизни», «никакого образа» и «момента») творческий опыт поэтов «серебряного века» русской литературы и русского искусства. И конечно, утверждал он именно те положения, в которых искусство в целом, а стало быть, и искусство поэтического слова должно

¹ Так называлась статья В. М. Жирмунского, опубликованная в журнале «Русская мысль» (1916, № 12), в которой молодой в ту пору литературовед, опираясь на раннее творчество Ахматовой, подчеркнул, что время потребовало выражения иных, чем у символистов, лирических переживаний.

² Кузмин М. Условности. Статьи об искусстве. Пг., Полярная звезда, 1923, с. 23.

было быть и было, как он писал, «ясновидением», причем «ясновидением» бунтарским, думающим всегда о будущем, честно ведущим жизнь за собою и, уж конечно, иронически добавляет автор книги, «постоянно смотрящим вперед, а не по сторонам»¹. В дальнейшем у М. Кузмина можно найти немало формулировок, подобных только что приведенным: «всегда предшественники, очень редко — современники»; или: «если художник изображает себя, даже — творит себя, потому что он — не отражатель, не изобретатель, не описатель, — он, несомненно, будет находиться в известном времени».

В эссе, посвященном Маяковскому и Ахматовой, мысль о духовном прозрении художника главенствует над всеми другими. Ибо ни «привычки», ни «приемы» — ничто не спасает художника от повторений — только вера в свое ясновиденье, вера в себя... «Художник должен ударить в самую глубь своего духа и вызвать новый родник — или навсегда умолкнуть» — так писал М. Кузмин в разделе, посвященном А. Ахматовой.

Опираясь на эти высказывания М. Кузмина, четкие в своем эстетическом значении, мы должны сказать, что сближение двух имен — Леонида Мартынова и Анны Ахматовой, равно как и Владимира Маяковского и Анны Ахматовой, — может иметь и имеет под собою реальный, эстетический базис. Ведь определяя будущее время, Ахматова полагала: будущее отчетливее всего может быть рассмотрено из давно прошедшего, откуда, кстати сказать, многое видится гораздо отчетливее и прозревается сильнее. Добавим, что книга прозы О. Мандельштама, вышедшая в 1925 году, называлась «Шум времени» и что у Ахматовой имеется и «шум времени», и «шаг времени», и «гул времени», и, наконец, «бег времени», о котором только что шла речь.

Насколько личностно-значительной была категория времени для Леонида Мартынова, мы уже не раз говорили. Об этом свидетельствует одно лирическое стихотворение, написанное им в последние годы жизни. В нем запечатлен «бег времени», но этот «бег времени», неостановимый и неумолимый, заставляет поэта видеть свое «я» как бы в не-

¹ Кузмин М. Условности, с. 152.

коем отвлечении или даже отчуждении... Во имя? Во имя других.

Приходит время уверять,
Что нету равных мне по силе.
Приходит время умерять
Свои могучие усилья.

Приходит время убирать
Сеть паутины в доме отчем.
Приходит время умирать,
Но и оно проходит, впрочем!

Как видим, сквозь глубоко личностное, даже интимное поэт видит общечеловеческое. Подобная позиция была характерна и для Анны Ахматовой, которая, конечно же, решала все эти проблемы по-своему, но исходные позиции которой были близки, если не сказать — родственны позициям автора «Лукоморья».

Один из первых критиков, который обратился к творчеству А. А. Ахматовой как единому и внутренне законченному целому, был Николай Владимирович Недоброво. Его статья «Анна Ахматова», опубликованная в 1915 году, читается как будто она была написана в наше время. Не случайно впоследствии Ахматова в разговоре с В. Я. Вилениным 22 июня 1961 года говорила об этой статье как о лучшей, что было о ней когда-либо написано¹.

«Недоброво понял мой путь, мое будущее, угадал и предсказал его, потому что хорошо знал меня», — говорила Анна Андреевна другому своему современнику В. М. Жирмунскому. Следует также добавить, что Николаю Владимировичу Недоброву поэтессой посвящено несколько стихотворений и «царско-сельское» лирическое отступление в «Поэме без героя».

Итак, что же особенно важного и главного, выдержавшего проверку временем, было в статье Н. В. Недоброво?..

Во-первых, молодой критик заметил, что в творчестве молодой поэтессы, издавшей после «Четок» свою новую книгу «Белая стая», воистину новатор-

¹ См.: Виленин В. В сто первом зеркале. М., Советский писатель, 1987, с. 41.

скую роль играет осознание того самого «жизненного мгновения» (или того самого «бега времени»), о котором только что шла речь. Именно это «жизненное мгновение», как считал критик, и является источником сильных и глубоких переживаний поэтессы. Они, эти мгновения, всегда неповторимы, всегда как будто бы схвачены «на лету», схвачены воображением и запечатлены в выразительной детали, в жесте лирической героини.

Я люблю только радости мига
И цветы голубых хризантем,—

так сказано в черновом варианте стихотворения «Подражание Ин. Анненскому».

Из этих мгновений складывались годы и годы, складывалась, по существу, вся жизнь поэтессы. И Недоброво угадал роль мгновений в ее творческой судьбе. Кроме того, в той же статье Недоброво мы находим и определение перводвижущей творческой силы Ахматовой. В чем же видел критик эту ее творческую силу?.. Может быть, в простоте разговорной речи?.. Да, и в этом. В сочетании «предметного слова» с его сложным смысловым контекстом?.. В умении видеть жест как символ невысказанного слова? Конечно, конечно... Но перводвижущая сила поэзии Ахматовой, душевная незащитность которой неизменно оборачивалась женским очарованием и красотой стиха, была все-таки в чем-то другом. В чем? В значительной лирической личности, а стало быть, и в принципиально новом, необычном, современном и одновременно как бы традиционном искусстве выражать эту личность. Н. В. Недоброво делает паузу и выделяет следующие слова курсивом: «...в новом умении видеть и любить человека»¹.

Вот так было сказано главное, что определяло постоянный и с годами и с десятилетиями все более возрастающий успех новых сборников Ахматовой, составленных из сильных и — опять-таки воспользуемся эпитетом Недоброво,— *властных* ахматовских стихотворений. Забегая несколько вперед, скажем, что именно в ее отношении к человеку, который достоин того, чтобы его видели в новом

¹ Недоброво Н. В. Анна Ахматова.— Русская мысль, 1915, № 7, с. 50.

свете, чтобы его любили по-новому, то есть страстно, сдержанно, немногословно, и заключалось ясновидение этой лирической личности, нашедшее выражение в «Четках» и «Белой стае».

Да, Ахматова умела ценить каждый миг человеческой жизни, каждое мгновение, которое, как говорится, с годами все возрастало в своей цене. И отсюда — «бег времени», который с годами обретал все более стремительный и неудержимый характер, в этой своей неудержимости, конечно же, мог внушить крайние степени отчаяния и безнадежности.

Да, «бег времени» стал inferнальной силой, неподвластной ни заклинаниям, ни доводам рассудка. И все же ради справедливости следует добавить, что отнюдь не на такой ноте безысходности и глубочайшего пессимизма заканчивала свои размышления поэтесса.

Драматическая действенность ее стиха, по словам Недоброво, как и ее глубоко личностного, даже интимного способа видения мира, должна была развернуться в будущие годы. Уже один тот факт, что люди, которые, по словам Недоброво, более всего другого томились трудностью невысказанной речи о своей внутренней, душевной жизни, что они обрели речь именно через ахматовскую лирику, один этот факт говорил о победе поэтессы над временем и над судьбой. А чего стоила эта ее победа, сказано в одном из первых сборников: «И умерла бы, когда б не писала стихов».

2

Осенью 1940 года, как свидетельствует А. А. Ахматова, у нее написан небольшой стихотворный отрывок «Ты в Россию пришла ниоткуда...», в котором, как в гороскопе, было предсказано и предвосхищено все самое главное — и трагичное, и фарсовое, — что случится с ее героиней, петербургской актрисой, «Коломбиной десятих годов».

Эта Коломбина, как и другие персонажи произведения, еще только начинавшегося, имела реальный прообраз. Таким прообразом была актриса О. А. Глебова-Судейкина, которая особую известность обрела в художественных кругах Петербурга

после исполнения ролей Путаницы и Психеи (Псиши) в двух драмах Ю. Беляева, поставленных в 1913 году.

Однако в музыкально-символическом плане эти первые строфы произведения возникали все из того же «грозного гула», который, казалось, неотступно доносился до поэтессы в том последнем, предвоенном 1940 году. Следует заметить, что не только «Коломбина десятых годов» имела реальный прообраз и своих двойников хотя бы в лице исполняемых ею ролей Путаницы и Псиши. Таких двойников имели почти все персонажи будущего поэтического действия. Однако она, Коломбина, оказалась виновницей драмы, разыгравшейся в том же самом тринадцатом году и закончившейся самоубийством молодого поэта.

И вот здесь безусловно прав В. М. Жирмунский, который отметил определенную «эластичность» рамок, обозначавших будущий сюжет (или сценарий) этой драмы; ведь эти рамки как бы внезапно раздвигались и расширяли романтическую любовную повесть до масштабов исторической картины века и представлявших этот век людей.

И все-таки поэмы еще не было, а было всего-навсего несколько строф... Как следует из небольшого прозаического отрывка, названного Ахматовой «Вместо предисловия», поэма, которая в будущем получит название «Поэма без героя», началась позднее: 27 декабря 1940 года. «Я не звала ее,— скажет Ахматова.— Я даже не ждала ее в тот холодный и темный день моей последней ленинградской зимы».

Следует сразу же добавить, что «Поэма без героя» Ахматовой, словно парусник, отправляющийся в океанские просторы, получала и сложнейшую оснастку.

Речь здесь должна идти о посвящениях, эпиграфах, ссылках на великие, а то и совсем неизвестные имена, речь здесь должна идти о внутренних стихотворных цитатах или о «примечаниях редактора», о «примечаниях автора», которые представляли собою, как писала Ахматова, ироническую игру с иллюзией реальности сюжета этой поэмы; наконец, речь должна идти о строфах, не вошедших в окончательный текст поэмы, например, о строфе, «блужда-

ющей в списках 1955 года», но имеющих определенный смысл и определенное значение для композиции всей «Поэмы без героя».

К этой системе «вспомогательных средств» для правильного прочтения и понимания поэмы не всегда были внимательны и чутки ее первые читатели. Так К. И. Чуковский привел одну свою дневниковую запись, в которой рассказывалось следующее. В июне месяце 1955 года А. А. Ахматова приехала к нему на дачу в Переделкино. Состояние ее было достаточно сложное и трудное. Очевидно, как заметил хозяин дачи, в ее трагически мучительной жизни поэма (имеется в виду «Поэма без героя») была единственным просветом, единственной иллюзией счастья. Поэму Анна Андреевна читала вслух, она надеялась, что содержание поэмы не ускользнет от слушателей и что поэма им покажется совершенно понятной. Но, увы, некоторым слушателям и слушательницам из числа гостей Чуковского поэма показалась тарабарщиной, о чем он и написал в своем дневнике¹.

Конечно, «Поэма без героя» — произведение сложное и по архитектонике и по образно-метафорической структуре. Конечно, это произведение требует повышенного читательского внимания и, если можно так сказать, активного читательского сотворчества. Мало того, что поэма состоит из множества «фрагментов», связь между которыми ускользает от невнимательного взора, а связь эту улавливать крайне необходимо; следует учесть также, что многие реалии в поэме деформированы или изменены, как деформирован или изменен карнавальными одеяниями и карнавальными масками облик ряда ее персонажей. И здесь нам хотелось бы сослаться на Вс. Мейерхольда, поскольку его творческий опыт был широко использован в «Поэме без героя». Стремление вскрыть чисто внешнюю и обыденную оболочку событий, показать их сердцевину — естественное стремление любого серьезно работающего в искусстве художника. Но для этого, по глубокому убеждению Вс. Мейерхольда, созданный мир должен быть прежде всего деформирован, а потом —

¹ См.: Чуковский об Ахматовой. — Новый мир, 1987, № 3, с. 237.

восстановлен, но восстановлен уже в творчески-переработанном виде ¹.

Обратившись к «серебряному веку» русской поэзии и русского театрального искусства, в судьбах которого немалую роль играл и молодой в ту пору режиссер Вс. Мейерхольд, Анна Ахматова (как она сама это отмечала) одну из своих задач видела и в том, чтобы передать в «Поэме без героя» «прятный аромат» того времени. А передать его можно было через реминисценции и внутренние цитаты, через приемы, которые были характерны для художников того времени или через внезапно оборванную жизнь. Именно такая «роковая точка» революционной пулей была поставлена в 1913 году молодым поэтом Всеволодом Князевым, отдельные строчки и даже строфы которого довольно широко цитируются в поэме. Причем заметим, что эти стихотворные строки Вс. Князева в контексте «Поэмы без героя» обрели какую-то особую свежесть и красоту, характерную для лучших поэтических творений той эпохи. Стоит вспомнить хотя бы князевские «поцелуйные плечи» или его же строфу: «Я оставляю тебя живою, но ты будешь моей вдовою, ты — голубка, солнце, сестра»... Столь же впечатляющ и возглас юноши, воскликнувшего с горечью и обидой: «Я к смерти готов...»

Ахматова по личному художественному опыту знала, что современный читатель найдет глубокое эстетическое удовлетворение в новой жизни таких вот, казалось бы, давным-давно забытых строчек, равно как и в упоминании других, подлинно классических образцов поэзии: «Это он в переполненном зале слал ту черную розу в бокале...» Эстетическое значение подобных «внутренних цитат», которых немало в поэме, заключается в том, что через них не только все более усложненной предстает структура лирического «я» автора поэмы, но и что мы сами, глубоко и пристрастно, как бы изнутри присваиваем поэтические ценности той отдаленной от нас эпохи.

Вот почему сейчас имеются все основания сказать, что «Поэма без героя», над которой А. Ахматова работала двадцать два года, не имеет аналогов

¹ См.: Мейерхольд Вс. Статьи. Письма. Речи. Беседы, ч. II. М., Искусство, 1967, с. 222.

в российской словесности ни в XIX веке, ни в XX веке. Ибо творческая личность художника проявилась в ней не только многообразно и самобытно, но и эстетически сконцентрированно, глубоко.

Как уже говорилось, закончена поэма была в 1963 году, когда авторизованную рукопись Ахматова передала В. М. Жирмунскому, а напечатали ее десять лет спустя — в 1974 году в «Избранном».

Возвращаясь к первоначальному отрывку «Ты в Россию пришла ниоткуда...», следует также заметить, что сквозь «магический кристалл» Ахматовой вначале виделась лишь та отдаленная в полстолетие эпоха... Но ведь необходим был некий внутренний перепад, чтобы произведение обрело подлинно современное звучание. И таким сильнейшим эмоциональным перепадом («толчком») для Анны Ахматовой стало известие, полученное ею с опозданием на два года — известие о смерти О. Э. Мандельштама, который скончался в заключении в пересыльном лагере под Владивостоком. Вот почему сама поэтесса считала, что ее поэма по-настоящему началась только с «Посвящения»:

...а так как мне бумаги не хватило,
я на твоём пишу черновике.

Среди первых читателей поэмы возникало желание под этим черновиком понимать, например, черновики Блока. Но это далеко не так, хотя об этом подробно мы скажем несколько позднее. А сейчас подчеркнем, что 27 декабря 1940 года Ахматова узнала: именно в этот день — 27 декабря 1938 года — скончался Осип Эмильевич Мандельштам. Вот почему нельзя не согласиться, а в дальнейшем нельзя и не обосновать следующее положение: у нас имеются все основания считать, что общий замысел «Поэмы без героя» в своих главных чертах был связан с памятью об О. Э. Мандельштаме¹.

Именно в то время — в конце сорокового года — А. Ахматова ощущала огромное духовное родство с Мандельштамом, с его обликом, с его судьбой и особенностями его поэтического мировосприятия. Со-

¹ Об этом же см.: Виленкин В. В сто первом зеркале, с. 153.

всем недавно — осенью того же года, в основном была закончена ее поэма «Реквием», работа над которой продолжалась также не один год. Эта поэма еще звучала в душе поэтессы; а отсюда и выбор той основной ее тональности, которую иначе, как *голошением*, назвать невозможно.

Уводили тебя на рассвете,
За тобой как на выносе шла,
В темной горнице плакали дети,
У божницы свеча оплыла.
На губах твоих холод иконки.
Смертный пот на челе не забыть.
Буду я, как стрелецкие женки,
Под кремлевскими башнями выть.

В поэме «Реквием» воссоздавались «страшные годы ежовщины»; воссоздавалась и судьба невинно осужденных, среди которых оказался сын поэтессы Л. Н. Гумилев, а также О. Э. Мандельштам. У нас имеется возможность выявить ряд переключек между двумя этими произведениями. В частности, хотелось бы пафос вступительной строфы к поэме «Реквием» соотнести с пафосом «Поэмы без героя». Вот как звучала эта строфа в поэме «Реквием»:

Нет, и не под чуждым небосводом,
И не под защитой чуждых крыл,—
Я тогда была с моим народом,
Там, где мой народ, к несчастью, был.

Образ женщины, образ матери — центральный образ поэмы. И глубоко прав Ст. Лесневский, который в статье «Мужество поэта» сказал, что «Реквием», казалось бы заключенный в раму отошедшей эпохи, продолжает кричать, рыдать, взывать о несчастье матери, о беде народа... Невозможно «память до конца убить», невозможно даже умереть, невозможно ничего «унести с собою»¹.

Вот так возвращаясь к трагической судьбе Осипа Мандельштама и к той роли, которую эта судьба, в ту пору — безвестная и безгласная, сыграла в окончательном оформлении замысла «Поэмы без героя», необходимо добавить, что у Ахматовой были и рань-

¹ См.: Лесневский Ст. Мужество поэта: «Реквием» Анны Ахматовой. — Литературная Россия, 1987, 19 июля, с. 8—9.

ше провидческие строки, были и трагические предчувствия, касающиеся друга-поэта. И здесь следует иметь в виду стихотворение «Воронеж», которое было написано в 1936 году после посещения друга-сотоварища по «Цеху поэтов» в городе Воронеже:

А в комнате опального поэта
Дежурят страх и Муза в свой черед.
И ночь идет,
Которая не ведает рассвета.

Трагические предчувствия не обманули ни Анну Ахматову, ни самого О. Э. Мандельштама, который в стихотворении «Ламарк» и определил, по существу, свое трагическое и неотвратимое нисхождение вниз по дантовым кругам:

По упругим сходням, по излогам,
Сокращусь, исчезну, как Протей.

...К поэзии О. Мандельштама в те, то есть в тридцатые, годы предъявлялись все более жесткие требования. Эти требования предъявлялись к нему и спустя многие годы. Так, в «Предисловии» к его книге «Стихотворений» говорилось, что поэт не сумел «полностью расстаться с пережитками индивидуалистических настроений», что он «не всегда мог перестроиться», что он «не сумел занять активной позиции в литературе» и т. д.¹

О. Мандельштам действительно не принимал ряда каких-то общепризнанных в ту пору деклараций и лозунгов. Да и вообще несопряженность с «миром державным» была характерной чертой его творчества не только до Октября, но, в известной степени, и после. Общепризнано, что Мандельштам был поэтом ярчайших и удивительных по художественной силе метафор, что его многочисленные цитации не просто оживляли ту или иную историческую эпоху, но способствовали проникновению в самую ее суть. Зная его Л. Я. Гинзбург сделала примечательную запись, помеченную еще 1933 годом.

¹ См.: Дымшиц А. Поэзия Осипа Мандельштама.—В кн.: О. М а н д е л ь ш т а м. Стихотворения. Л., Советский писатель, 1973, с. 10.

Правда, вначале уместно вспомнить слова А. А. Ахматовой, которая сказала Л. Я. Гинзбург, что «Осип — это ящик с сюрпризами».

В контексте того давнего разговора фраза означала полную неожиданность всего, что мог свершить Мандельштам. Его напряженный и как бы не видящий пустяков взгляд, пишет Л. Гинзбург, сразу же обращал внимание окружающих именно на него. Равно как внимание окружающих привлекали и суждения о том, что Мандельштам слывет сумасшедшим и действительно кажется сумасшедшим среди людей, которые привыкли скрывать свои импульсы.

Однако эта встреча с опальным поэтом навела Л. Я. Гинзбург на мысль, что поэтическая работа в наше время так нуждается в самопринуждении, как, может быть, никакая другая, ибо без такого непрерывного самопринуждения стих быстро грубеет и мельчает.

«Все ушло туда,— заключает этот абзац Л. Я. Гинзбург, имея в виду непрерывное, неотступное и длящееся годами творческое самопринуждение,— в быту остался чудак с неурегулированными желаниями, «сумасшедший»...». А между тем, добавляет к сказанному автор этой мемуарной записи, *«он полон ритмами и движущимися словами»*¹.

Когда представляешь вот такой преисполненный одной страсти — страсти к «движущимся словам» — творческий путь, равно как и особенности вот такого лирического мировосприятия поэта, когда представляешь связанные с этими особенностями трагические страницы в его биографии, то видишь, какой необычайно глубокий смысл в наши дни приобретают слова В. И. Ленина о приоритете общечеловеческих ценностей над задачами того или иного класса. Ведь эти общечеловеческие ценности в поэзии О. Мандельштама были подлинными аккумуляторами его ритмов и его стремительно движущихся слов.

И коль скоро мы ведем речь о «Поэме без героя» А. Ахматовой, то особенно близкие, если не сказать родственные, чувства у поэтессы вызывали, конечно

¹ См.: Гинзбург Л. Литература в поисках реальности, с. 240. (Подчеркнуто мною.— В. Д.)

же, «петербургские» темы и варианты Мандельштама. Ей были, безусловно, памятны, например, такие строки из стихотворения «Декабристы»:

Квадриги черные вставали на дыбы
На триумфальных поворотах.

Или такая строфа, нашедшая отклик в поэме:

А над Невой — посольства полумира,
Адмиралтейство, сосны, тишина.
И государства крепкая порфира,
Как власяница грубая, бедна.

Столь же характерными и важными для Ахматовой оказались многочисленные «внутренние» цитаты, как у Мандельштама, который, отнюдь не пренебрегая игрой слов, сказал: «Цитата — не есть выписка. Цитата есть цикада. Неумолкаемость ей свойственна».

3

Расставаясь с господствовавшими во времена «серебряного века» вкусами и поэтическими пристрастиями, Мандельштам иронизировал над «мистикой повседневности», которая перекочевала из стихов корифеев русского символизма — к их эпигонам. Поэзия символистов, писал он в 1923 году, это «когда половой, отраженный двойными зеркалами ресторана «Прага», воспринимается как мистическое явление»¹.

Однако пройдет еще два десятилетия, и именно «зеркальными отражениями» Анна Ахматова передаст свое ощущение начала двадцатого века, воссоздаст лики его святых и его грешников, его блистательные маскарады, карнавалы, фейерверки. Ведь умение любить современников по-новому, отмеченное еще Н. В. Недоброво, трансформируясь, гранясь, отражаясь зеркально и зазеркально, развивалось в поэтессе все эти стремительные и неимоверно трудные для ее творчества дни. Почти невозможно вспомнить стихотворения и стихотворные отрывки, в которых у нее бы не было упоминаний о зеркалах.

¹ См.: Красная новь, 1923, № 5, с. 399.

Известно также то большое впечатление, которое в сороковые годы произвели на Ахматову книги Л. Кэрролла «Алиса в Стране чудес» и «Алиса в Зеркалье».

Причем смысл ахматовских «зеркальных» и «зазеркальных» отражений заключался в том, что в основе их всегда был какой-то конкретный эпизод или конкретная личность.

«Моя бедная поэма,— говорила Ахматова, имея в виду «Поэму без героя»,— которая началась с описания встречи Нового года и чуть ли не домашнего маскарада, смела ли надеяться, к чему ее подпустят»¹.

Теперь можно смело сказать, что поэма «смела надеяться» и действительно поднялась до вершин самых неожиданных решений и художественных обобщений времени, века. Фантаσμαгория девятьсот тринадцатого года, к которой обратилась поэтесса, не была ни его, века, обличением, ни его реставрацией. Но эта фантаσμαгория рождала «какой-то будущий гул», и этот гул усиливался с каждым десятилетием быстротекущего XX века: он предвещал небывалые социальные разломы и катаклизмы.

А вокруг старый город Питер,
Что народу бока повытер
(Как тогда народ говорил),—
В гривах, в сбруях, в мучных обозах,
В размалеванных чайных розах
И под тучей вороньих крыл.

Сегодня мы расставляем иные акценты, чем, предположим, в момент опубликования поэмы, ибо наше сознание обогащено, если не сказано насыщено, новым пониманием старых истин и старых ценностей искусства. Мы пристальнее вглядываемся в эти ценности «серебряного века», мы с особою остротой воспринимаем, например, необычность, если не сказать модерность, тех художественных явлений искусства, которые были наиболее заметными в канун первой мировой войны. Например, как значится в комментариях, в балете «Пляс козлоногих» И. Са-

¹ См.: Жирмунский В. Анна Ахматова, с. 165.

ца главную роль исполняла О. А. Глебова-Судейкина. Вот почему столь выразительна сцена ее пляски: «Как копытца, топочут сапожки, как бубенчик, звенят сережки, в бледных локонах злые рожки, окаянной пляской пьяна...» Не менее примечательно упоминание о «мейерхольдовых арапчатах», которые «вновь затевают возню». За этой строкой стоит спектакль «Дон Жуан» Мольера, поставленный в 1910 году Вс. Мейерхольдом: костюмированные арапчатами слуги просцениума вносили и выносили реквизит, сдвигали и раздвигали занавес. В подобных зеркальных отблесках шедевров русского искусства начала века, равно как и в упоминании наиболее характерных постановок или модных увлечений тех лет (вроде увлечения костюмированными балами и маскарадами), Ахматова достигает высокого мастерства, проявляет безошибочный вкус и художественный такт. Может быть, поэтому эстетизированные таким образом страницы «Поэмы без героя» становятся особенно впечатляющими, хотя и сложными для понимания иногда даже искушенным читателем.

В целом драматургия «Поэмы без героя» отнюдь не затаена, а напротив, обозначена достаточно ясно и четко. В предисловии указано время действия: канун нового 1941 года. И место действия: Белый зеркальный зал Фонтанного дома графов Шереметевых. И вот первая строфа части Первой, названной «Девятьсот тринадцатый год» (с подзаголовком «Петербургская повесть»), вводит нас в атмосферу трагического одиночества, в котором оказалась лирическая героиня поэмы, ее автор и ее комментатор, которая, как все, готовилась к новомуднему празднику с верой и надеждой на лучшие времена.

Я зажгла заветные свечи,
Чтобы этот светился вечер,
И с тобой, ко мне не пришедшим,
Сорок первый встречаю год...

Внутренний драматизм этой «не-встречи» Нового года и предопределяет постоянную внутреннюю несовместимость героев и абсурдность ситуаций, то и дело возникающих в их жизни. Ведь «Гость из будущего» или, как сказано в главе «Решка», просто «Друг», — не призрак, хотя он и способен (как и дру-

гие) внезапно возникать, внезапно выходить из зеркала и снова скрываться в золоченой раме.

И вот поскольку в «Поэме без героя» место действия обозначено достаточно точно, есть смысл (со слов очевидца) рассказать о реальном убранстве той комнаты в квартире Пуниных, которую занимала А. А. Ахматова. В этой комнате возвышалась полукруглая, «петербургская» печь — ее топили дровами, а не углем; там же находилось зеркало в старинной золоченой раме: это зеркало будет упомянуто в «Поэме без героя». Стоял маленький письменный стол, икона-складень. И всюду — на столе и на подоконнике — книги, книги, книги... Через лестничную площадку помещался тот самый Белый зеркальный зал — творение архитектора Кваренги, — в котором и развернется полночная Гофманиана: сквозь него станут пробегать, проноситься, пролетать вереницы масок — «зазеркальных гостей». Все они — в престранных одеяниях и не менее престранных исторических ролях. В одном участнике новогоднего маскарада, что был «полосатой наряжен верстой, размалеван пестро и грубо», уже наши современники постараются узнать Маяковского. Характеристика другой маски развернута: «На стене его твердый профиль...» Так сказано вначале. А затем — конкретизация:

Демон сам с улыбкой Тамары,
Но такие таятся чары
В этом страшном дымном лице...

В скобках хотелось бы отметить эстетическую значимость и силу только что процитированных строчек, поскольку за ними идет цитация, в которой раскрывается псевдоним Блока:

Это он в переполненном зале
Слал ту черную розу в бокале
Или все это было сном?..

Наконец в маске, за которой таится «общий баловень и насмешник», перед которым «самый смрадный грешник — воплощенная благодать», безусловно следует признать Михаила Кузмина.

С необыкновенной художественной силой выражена в поэме общая атмосфера предчувствий катастрофы, гибели, провала в преисподнюю:

В черном небе звезды не видно,
Гибель где-то здесь, очевидно,
Но беспечна, прятна, бесстыдна
Маскарадная болтовня...

И чем стремительнее нарастает трагическая развязка мимолетной любовной истории «драгунского корнета» и «Коломбины десятых годов», а также наших современников, составляющих другую пару¹, тем грандиознее становятся метафоры, которые характеризуют и всю эту «адскую арлекинаду», и сам город «у устья Леты-Невы», и, наконец, неумолимую поступь времени, когда

...по набережной легендарной
Приближался не календарный —
Настоящий Двадцатый Век.

Двадцатый век еще не вступил полностью в свои права — о его приближении свидетельствует лишь отдаленный гул, который тогда, в начале десятых годов, «почти не тревожил души и в сугробах неведомых тонул...». Но от его поступи облик мира менялся буквально на глазах, обретал сюрреалистический характер, вызывал чувства странные, неведомые тем, кто заполнял театральные ложи, ресторанные или танцевальные залы, подобные Белому зеркальному залу Кваренги. И лишь лирическая героиня поэмы, выступающая от своего имени крайне редко, видела то, что не видели, не чувствовали другие.

Глава третья «Петербургской повести», которую, в частности, предваряет стихотворный эпиграф из М. Лозинского: «То был последний год...», начинается вот с такой, фантастически-странной картины, напоминающей живопись Босха:

Были святки кострами согреты,
И валились с мостов кареты,
И весь город траурный плыл
По неведомому назначенью
По Неве иль против течения, —
Только прочь от своих могил.
На Галерной чернела арка,
В Летнем тонко пела флюгарка,
И серебряный месяц ярко

¹ Имеется в виду лирическая героиня поэмы и ее «Друг», выступающий в «Петербургской повести» как «Гость из будущего».

Над серебряным веком стыл.
Оттого, что по всем дорогам,
Оттого, что ко всем порогам
Приближалась медленно тень,
Ветер рвал со стены афиши,
Дым плясал вприсядку на крыше,
И кладбищем пахла сирень.

Итак, если «золотой век» был торжеством всего величественного, хотя и конечного, если «серебряный век» навсегда застлала «медленная тень», то следующий век — Настоящий Двадцатый Век — не знал ни прежних временных измерений, ни прежних символов, ни прежних человеческих радостей и печалей.

Вот почему

Словно в зеркале страшной ночи
И беснуется и не хочет
Узнавать себя человек...

...Не хочет, поскольку узнать себя — значит узнать свое время. И только художник через свое искусство, основанное на интуиции, на творческом самовыражении и озарении, может и должен раскрыть облик эпохи, дать ее рентгенограмму.

«Искусство — скороход истории», — так сказал М. Кузмин, подчеркивая провиденциальную роль искусства. Об этой же пророческой миссии поэтического слова пишет в «Поэме без героя» и Анна Ахматова. Во второй части, озаглавленной «Решка», что означает (судя по контексту) — невзгоду, невезение, неудачу, — время действия обозначено точно: 5 января 1941 года. В этой второй части преобладает повествовательная интонация и некая обыденность интерьера. В определении «места действия» Анна Ахматова вновь точно указала — Фонтанный дом. В этом доме пронеслась «адская арлекинада» и установилось «безмолвие великой молчалиницы — эпохи». Поэтесса не забыла отметить и тот беспорядок, который оставляет после себя всякое праздничное или похоронное шествие... Отсветами «адской арлекинады» вспоминаются маски того, кто был «верстою наряжен», того, кто был, «как демон одет»,

наконец, того третьего, судьба которого оказалась примечательной лишь тем, что он прожил всего «лишь двадцать лет».

«И мне его жалко», — фраза, сказанная как бы мимоходом, как бы между делом, но особенно многозначительная и необходимая для выявления душевного состояния лирической героини. Ибо за этой судьбой, за этой безвременной гибелью маячит призрак *всех безвестных, безымянных*... «Гляди!» — обращается поэтесса к своей Коломбине, —

Не в проклятых Мазурских болотах,
Не на синих Карпатских высотах...
Он — на твой порог!

Поперек.

Да простит тебя бог!

Настоящий Двадцатый Век, который приближался и тяжелую поступь которого слышали далеко не все, оказался необычайно щедрым вот на таких *безымянных и безвестных*... Не потому ли авторская ремарка, предваряющая вторую часть поэмы «Решка», заканчивается горестной фразой: «О том, что в зеркалах, лучше не думать». Речь, вероятно, идет о будущих временах, о тех «роковых сороковых» и о тех пятидесятых годах, которые лирической героине принесли новые испытания.

4

Разговор с «редактором поэмы» (это уже вполне современная маска), который брюзгливо и неприязненно задавал один и тот же вопрос: «...К чему нам сегодня эти // Рассуждения о поэте // И каких-то призраков рой?» — лишь подтверждал предположения автора поэмы, вернее — прозрения автора поэмы о *безымянных и безвестных* и о той стихии обыденности и серой скуки, когда «карнавальная полночь римской и не пахнет...».

Правда, разговор с «редактором поэмы», который в творчестве Ахматовой ни в коей мере не мог обернуться «внутренним редактором» или не мог стать тем самым «редакторским голосом», исчезнувшим через отдушник вагонного купе с запахом серы, этот

разговор был продолжен и на следующих страницах. Он-то и отозвался в вопросе, имеющем глубокий общественный подтекст: «Я ль растаю в казенном доме?» Или в горьком признании: «Разве я других виноватей?» Или, наконец, в размышлениях о грядущем веке, когда на поэму, написанную «симпатическими чернилами»,

...незнакомому человека
Пусть посмотрят дерзко глаза.

И вот среди этой обыденности и повседневности, по какому-то художественному наитию, вроде бы вне связи со всем предыдущим, без какого-либо смыслового перехода, возникает строфа. И строфа эта опять-таки утверждает не только, предположим, историческую преемственность, но и величие и трагизм всего, что связано с поэзией, с поэтическим словом, что связано с конкретной судьбой поэта. Так к нам медленно приближается

...берег, где мертвый Шелли,
Прямо в небо глядя, лежал...

Как известно, Шелли утонул в море вблизи Виреджи, в Италии, и Байрон с друзьями сжег его тело на костре на пустынном морском берегу. Но дело не только в таком вот комментарии, который можно найти в однотомниках Ахматовой, дело в свободном сопряжении различных исторических эпох, человеческих судеб и характеров, в сопряжении, которое не избегает ни ораторского пафоса, ни глубочайшего лиризма, ни иронии, ни гротеска... Причем жизненная или даже житейская подробность могла обернуться великолепным образом-символом:

Были святки кострами согреты,
И валились с мостов кареты...

К. И. Чуковский утверждал, что во время зимнего гололеда ездить через Неву в карете было небезопасно, поскольку карета могла соскользнуть в реку. Однако здесь нечто иное: гротесковое преувеличение только одной этой детали (не «карета», а «кареты валились с мостов») создает фантастически-пугающую картину, в которой было уже нечто от Апока-

липсиса, что, кстати сказать, и соответствовало замыслу автора «Поэмы без героя».

Подобное иронически-гротесковое преувеличение деталей и подробностей было характерно для всей Петербургской Гофманианы, ибо особенно полно выражало принцип «разное как единое», когда от соприкосновения двух разных понятий — реальных и сверхреальных — и возникало новое качество стиха — его бесконечность.

Действительно, как здесь не вспомнить суждение Э.-Т.-А. Гофмана, что аллегорические картины пишут только ремесленники и люди, слабые духом, что его картины должны не означать что-либо, но *быть*. Так, в «Поэме без героя» Петербург 1913 года — это город Петербург. И одновременно — это аллегория некоего вселенского греха, где отдельные сцены новогоднего бала-маскарада вполне выдержаны в духе Гофмана, у которого, как известно, Тусман вальсировал со старой метлой, символизирующей его партнершу. Так и в «Поэме без героя» звуки оркестра сопровождает «стук пляшущих костей», из Фонтанного грота в саду Шереметевского дома «мохнатый и рыжий кто-то козлоногую поволок», а лирическая героиня, не снимая своей знаменитой «кружевной шали», в какой-то миг вливается в этот призрачный и странный хоровод, который в ее мозгу вызывает один-единственный вопрос: «Не последние ль близки сроки?..»

Однако в «Поэме без героя» имеются не только различные временные, но и образно-стилистические пласты. От главы к главе этот странно-фантастический мир, который неизменно сопрягается с миром реальным, все более теряет свою гротесковость и все более обретает лирическую напряженность, напоминает интонацию и стилистику повествовательных строчек, с которых и начиналось «Посвящение»:

...а так как мне бумаги не хватило,
я на твоём пишу черновике.

Да, это был все тот же ахматовский стих и была все та же «короткость дыхания», которую у поэтессы отметил еще Н. Гумилев; она-то, эта лирическая «короткость дыхания», и придавала особую внутреннюю взволнованность, эмоциональную напряженность любой ее строке. Следует также добавить, что

во всем этом произведении, то есть «Поэме без героя», а особенно в заключительных строчках, становится ощутимой ахматовская верность и другому совету — совету Александра Блока, который считал, что для истинных художников гораздо важнее то, что Венера *найдена* в мраморе, нежели то, что она *существует* в статуе.

5

Таким образом, все внезапно найденное, неожиданное, сверхреальное — характерная особенность «Поэмы без героя» и вместе с тем всего поэтического универсума Анны Ахматовой. В этом и заключается «тайна» того глубокого эстетического воздействия, которое эта поэма оказывает на ее читателей.

Следует добавить, что поэтика начала XX века в ее лучших образцах, в частности Ин. Анненского или А. Блока, обретала иные качества, чем, предположим, это было у поэтов четко реалистического письма. У поэта-реалиста метафорический строй стиха, как мы это хорошо помним, обозначает саму реальность, в равной степени как и сама физическая реальность, перевоплощаясь в систему поэтических и смысловых реалий, ни в коей степени не может обретать свойства не-реальности, то есть свойства иллюзорные, зыбкие, а то и окрашенные откровенным мистицизмом.

Вечная изменчивость красок, их фосфорическое свечение, мерцание цветов, которым еще «нет названия» и которые служат лишь знаком (символом) того, что таит в себе всемирное зло (А. Блок), — все это было характерно для импрессионистического мироощущения; равно как и та линия-доминанта, похожая то на ажурную пену морского прибоя, то на волосы, рассыпанные волной, то на изогнутые стебли лилий, которая внушала чувство красоты и какого-то внутреннего беспокойства, тревоги, неизъяснимой печали.

На этом общем фоне весьма убедительно должны звучать слова о том, что поэтика Анны Ахматовой, которая сложилась в начале «серебряного» века русской литературы и русского искусства, в дальнейшем не только развивалась и изменялась, но и сохраняла

«родовые пятна» своего происхождения. Конечно, как отмечала сама Ахматова, ее почерк с годами изменялся, голос начинал звучать по-иному. Однако весьма характерно, что в качестве своеобразного предвестья поэтов-акмеистов Ахматова воспринимала Иннокентия Анненского, которому она и посвятила стихотворение «Учитель» (1945).

Неожиданное, светящееся из глубины, сверхреальное у Ин. Анненского проступало чаще всего в той недоговоренности, в той недосказанности, о которой только что шла речь. Он сам считал, что стихотворение (или, как он говорил, лирическую пьесу) можно понять двумя или более способами, а, недопоняв, можно лишь почувствовать ее и потом медленно доделать самому¹.

В этом смысле характерны для его творческой манеры такие строфы:

Смычок все понял, он затих,
И в скрипке эхо все держалось...
И было мукою для них,
Что людям музыкой казалось.

Как видим, в этой строфе вероятность оборачивается некоей невероятностью. Образы и скрипки и смычка, долженствующие обозначать определенную реальность, на самом деле эту реальность не обозначают. Вернее сказать, не в этой реальности сокровенный смысл строфы, а в той над-реальности, которая выражает и человеческое страдание, боль, муку, и делает стихи необычайно личными, интимными.

Следует подчеркнуть, что в «высокий» стих Ин. Анненского нередко врывается совершенно будничная интонация, и вот на этом контрасте высокого и низкого, трагического и обыденного, существующего в единстве, как и у других поэтов, но лишь в другой интонации, в интонации Анненского, возникает тот сильный эмоциональный удар, который, кстати сказать, в значительной степени был характерен и для лирики Ахматовой.

Судьба нас сводила слепая:
Бог знает, мы свидимся ль там...
Но знаешь?.. Не смейся, ступая
Весною по мертвым листам!

¹ См.: Анненский И. Книга отражений. М., 1979, с. 334.

Вечная изменчивость звуков и красок, их мерцание, их ранее неизвестный смысл, столь характерный для искусства импрессионистов,— все позволяет в этой строфе догадываться о том, что, может быть, и невозможно выразить по-иному.

Мир видимостей, в котором черпал вдохновение Ин. Анненский, обладал именно вот такой особой динамикой, такой неожиданностью смысловых решений. Мир видимостей, который включен в «Поэму без героя» и который предопределил тему зеркальных и зазеркальных отражений, равно как и тему «те-ней», воссоздан в несколько ином, более экспрессивном ключе. Но именно благодаря этим свойствам или этим качествам «Поэмы без героя» ее невозможно заземлить, как это советовал А. Ахматовой один из первых слушателей поэмы Самуил Галкин. Да и вообще главной особенностью этого произведения сама Анна Андреевна считала тот факт, что в поэме ничего не сказано в лоб, что сложнейшие, глубочайшие вещи изложены не на десятках страниц, а в двух строчках... Вот мы и приводим вновь эти две строчки, которые по праву можно считать ключевыми в поэме:

Только зеркало зеркалу снится,
Тишина тишину сторожит.

Хотелось бы подчеркнуть, что впервые мотив этих странных зеркальных отражений в ахматовской лирике выделил все-таки Недоброво. Размышляя об особой творческой тайне Ахматовой, он сказал, что умение видеть и любить по-новому, не так, как прежде, у нее неотрывно связано с другим, а именно — с тем, что и является сердцевиной ее тайны: все интимно-личное, все пережитое, что есть в ее лирике, все, трансформируясь и граниясь, зеркально и зазеркально, все неисповедимыми путями становится свойственным многим и многим¹.

Далее. В ряде стихотворений сороковых — шестидесятых годов, в той или иной степени связанных с общим замыслом «Поэмы без героя», проявляется такой надбытовой план, который и необходимо уяснить хотя бы для того, чтобы ощутить драмати-

¹ См.: Недоброво Н. В. Анна Ахматова, с. 50.

чески-напряженную атмосферу ахматовской лирики тех десятилетий.

Дело в том, что предельная искренность и стремление быть самой собою, вопреки любым невзгодам, вопреки длительному замалчиванию ее творчества, *невыходу* к большому читателю,— эти свойства ее поэтической натуры были неизменными. Конечно, с годами Ахматова испытывала все большую усталость, *смертельную* усталость, как она говорила,— и эта усталость усугублялась ее бесконечными скитаниями по квартирам друзей, усугублялась ожиданием чего-то неизбежного, а может быть, и рокового.

Никого нет в мире бесприютней
И бездомней, наверное, нет.

И все-таки следует заметить, что стихи Ахматовой шестидесятых годов не столько передают бытовые реалии или какие-то подробности ее каждодневного существования, ее переездов из Ленинграда в Москву и обратно, сколько воссоздают душевный озноб, скрытый в метаморфозах реалий. Да, в ее лирике все сильнее проступает эта скрытая тревожность, обеспокоенность, щемящая тоска да еще виноватость неизвестно перед кем и перед чем.

Непоправимые слова
Я слушала в тот вечер звездный,
И закружилась голова,
Как над пылающею бездной.
И гибель выла у дверей,
И ухал сад, как черный филин.
И город, смертью обессилен,
Был Трои в этот час древней...

Это стихотворение носит многозначительное название «В разбитом зеркале», и не потому ли так визуально отчетливы в нем отдельные детали, вроде какого-то сада, который ухал, как «черный филин». Выделим слово «черный», которое, конечно же, выражает сюрреалистический характер ночного города; вернее сказать, города на позднем огненном закате... Да и все краски в этом стихотворении предвещают что-то неминуемо надвигающееся, тревожное, напряженное, все они намекают на какую-то тайну. И действительно, тайна сия велика есть... Она раскрывает-

ся всем строем стихотворения, она говорит о чем-то непоправимом, и это непоправимое — в заключительных строчках поэта:

...Несостоявшаяся встреча
Еще рыдает за углом.

В связи с анализом этого стихотворения, да и всей лирики, сопутствующей созданию «Поэмы без героя», будет уместным вспомнить одно размышление Валерия Брюсова, связанное опять-таки с особенностями мировосприятия Ин. Анненского. Брюсов подчеркнул, что автор многих прекрасных лирических стихотворений все изображает не таким, каким он это знает, а таким, каким это ему кажется...¹ Причем Брюсов многозначительно добавляет, что знание и кажимость — разные вещи. Освещение дается особенно резко, отчетливо, сильно — с бликами, с превращением голубого в зеленое, красного в желтое и т. п.

Из наблюдений В. Брюсова можно сделать вывод, что мир поэзии, в котором царит такая стихия кажимости, стихия мерцающих красок и бликов, производит на нас не только сильное зрительное впечатление, но и впечатление безусловной искренности поэта, который раскрывает душу столь не похоже на других.

В творчестве Ахматовой шестидесятих годов определенно чувствуется «школа» Ин. Анненского, лучший сборник которого «Кипарисовый ларец» (вернее — корректура этого сборника) еще в ранней юности глубоко поразил ее.

Так вот, в творчестве Ахматовой шестидесятих годов, как бы пронизанном зеркальными бликами и отсветами, таящем многие тайны, в том числе и тайны люминисцентного свечения красок и превращения огненно-бордового в черный цвет, — в этом творчестве поэтессы весьма отчетливо проявлялось ее чувство отчуждения; оно все возрастало и становилось уже некоей всесокрушающей силой. Все, что было лучшего, — в прошлом или — в неотступных творческих снах.

¹ Брюсов В. Сочинения в 2-х томах, т. 2. М., Художественная литература, 1987, с. 336.

Я гашу те заветные свечи.
Мой окончен волшебный вечер,—
Палачи, самозванцы, предтечи
И, увы, прокурорские речи,
Всё уходит —

мне снишься ты.

Доплясавший свое пред ковчегом,
За дождем, за ветром, за снегом
Тень твоя над бессмертным берегом,
Голос твой из недр темноты.

И по имени! Как неустанно
Вслух зовешь меня снова... «Анна!»,
Говоришь мне, как прежде,— «Ты».

Не будем гадать, кто вызывает из недр глубочайшей темноты поэтессу, хотя и есть соблазн предположить, что это был тот, кто лучше всех других чувствовал ее поэзию и ее самое. Из комментариев мы узнаем лишь одно, что это стихотворение, как и многие другие, входит в орбиту притяжения «Поэмы без героя». Ибо подзаголовок стихотворения весьма символичен: «Через 23 года», то есть оно написано в том самом сороковом роковом году, когда и была осуществлена первая часть поэмы «Девятьсот тринадцатый год».

Итак, чем активнее Ахматова стремилась постичь в своем жизненном окружении что-то неявное, неочевидное, чем сильнее она желала заглянуть в «зазеркалье», тем неизбежнее приходила к мысли, что этот доступный ей в ощущениях и видениях мир был ею самой. Иначе сказать, чем пристальнее она вглядывалась в окружающий мир, чем сильнее она хотела понять, что такое есть этот мир, тем неизменнее этот мир обретал ее собственные черты, запечатлевал ее профиль. Да, именно из глубины этого мира, словно из таинственного зеркала, выступал ее образ, глядели ее глаза.

Вот почему мерцающее отражение на глади городских каналов было отражением ее облика, вот почему свой профиль она различала в куще деревьев возле Фонтанного дворца, и, наконец, из «мглы магических зеркал» на нее смотрели ее очи. В свете такого зеркально-зыбкого и «наоборотного» видения мира вся окружающая природа начинала обретать характерные очеловеченные черты, и наоборот, го-

родской космос, в который она была заброшена, все более мучил и томил, мучил горечью одиночества и томил холодом отчуждения, которых нельзя было одолеть никакими силами на свете, даже любовью, да, и любовью, о которой поэтесса столько думала и которой жаждала всю жизнь.

Как вышедшие из тюрьмы,
Мы что-то знаем друг о друге...—

вот, пожалуй, и все то единственное, то достоверное, что принесла поэтессе любовь.

6

Лирическое самовыражение Ахматовой в «Эпиллоге» достигает воистину «блоковской» эмоциональной силы и открытости в разговоре о самом дорогом, близком ей явлении — о родном Ленинграде.

А не ставший моей могилой
Ты, крамольный, опальный, милый,
Побледнел, помертвел, затих...

Следует добавить, что «Эпиллог» был написан в Ташкенте в сорок втором году, когда поэтесса особенно остро и болезненно переживала все, что происходило в Ленинграде, осажденном, истекающем кровью. Ведь о нем она знала все, вплоть до выбитого окна на втором этаже Фонтанного дворца, за которым зияла черная пустота и перед которым стоял все тот же, но изувеченный взрывом клен.

Правда, «Эпиллог» сперва имел другую концовку — в последней строфе говорилось о «знаменитой Ленинградке», о Седьмой (Ленинградской) симфонии Шостаковича, которая «возвращалась в родной эфир».

Если представить себе все значение «петербургской» и «ленинградской» темы в творчестве Анны Ахматовой с учетом и ее «царскосельского» варианта, то подобное окончание «Поэмы без героя» было бы вполне уместным и закономерным. Но — локальным. Ибо концепция этого произведения не только в творчестве Ахматовой, но и во всей современной русской поэзии оказалась более всеобъемлющей,

чем любое решение одной, хотя и кровно близкой Ахматовой как художнику слова темы.

Вспомним сквозную идею, которой пронизывалось все ахматовское творчество, вспомним идею «бега времени»! Вспомним и тот «завет», а может быть, и «обет», который дала сама себе Ахматова, написав первые строчки «Посвящения», вспомним, как доверчиво и властно проступали под ее пером на бумаге слова ее друга-сотоварища:

...а так как мне бумаги не хватило,
я на твоём пишу черновике.

Вспомним, наконец, как Ахматова относилась к художественному дару Мандельштама — как к какому-то чуду поэтической первозданности, чуду, достойному восхищения. И вот только после всего этого вновь вернемся к идее неодолимого, неукротимого «бега времени», обладающего всеокружающей силой, а поэтому и внушающего поэтессе ужас.

Но ведь еще Н. Недоброво сделал уместное замечание, что для Ахматовой характерно осознание жизненного мгновения как наиболее весомой временной единицы:

Я люблю только радости мига
И цветы голубых хризантем.

И эти мгновения, по существу, определяли всю ее внутреннюю жизнь, спасали ее от греха беспамятства, тягчайшего греха перед собою и перед другими.

Только память вы мне оставьте,
Только память в последний миг.

Подобные мгновения жизни позволяли исполнить то, что не пришлось доделать или исполнить другому. Вот так и выявляется в творческом самосознании Ахматовой тот нравственный императив, который в какой-то степени помогал ей противостоять быстротекущим мигам и времени, и века. Для нее как для художника, имеющего духовную опору в тех морально-этических ценностях, которые, как говорится, сложились не сегодня и не вчера, исключительную роль играл вот такой нерушимый обет. Он давал ей глубочайшее внутреннее удовлетворение и как всякий обет, в конце концов будучи ис-

полненным, свершенным, освобождал от страха, тоски, вины, тревоги, то есть тех экзистенциальных переживаний, которые возникали вновь и вновь и которые позволяли с особой жадой припадать к кастальскому ключу поэзии.

Не сразу у Анны Ахматовой вызрел этот «Эпиграмм», который не только своеобразно «окольцовывал» поэму, но и воссоединял ее с другими произведениями, в первую очередь с поэмой «Реквием», придавал всему творческому миру Ахматовой мировоззренческую и художественную цельность.

Вот почему на последней странице «Поэмы без героя» возник образ России, чем-то напоминающий образ Одигитрии в киевском Софийском соборе, и возник он отнюдь не случайно, а вполне закономерно и обоснованно. Как вполне закономерно возникла и та интонация «голошения» (или «выкликания»), которая была характерна и для ряда ранних ахматовских стихотворений, и конечно же для многих строф «Реквиема», о чем было сказано в свое время...

И открылась мне та дорога,
По которой ушло так много,
По которой сына везли,
И был долг путь погребальный
Средь торжественной и хрустальной
Тишины Сибирской Земли.
От того, что сделалось прахом,
Обуянная смертным страхом
И отщепенная зная срок,
Опустивши глаза сухие
И ломая руки, Россия
Предо мною шла на восток.

Россия, идущая на восток ради утешения, ради облегчения участи всех безвестных и безымянных, которые, как и ее сын, проследовали этим горестным путем и честное имя которых (настанут такие времена — настанут!) будет восстановлено — вот еще одна смысловая каденция, завершающая «Поэму без героя».

Благодаря этому новому окончанию, поэма, как мы видим, обретала дополнительный смысл, поскольку реальным героем поэмы мог бы стать Автор Черновика. Именно к нему обратилась Ахматова в своем посвящении, написанном в январе сороково-

го года, именно с ним она чувствовала глубокое человеческое и творческое родство, именно ему она и дала нерушимый обет сказать то, что он не успел или не смог сказать.

7

И этим Автором Черновика, этим содругом по «Цеху поэтов», по призванию и по жизни был Осип Мандельштам. «Революция стала для него огромным событием,— говорила однажды Ахматова своему собеседнику,— и слово *народ* не случайно фигурирует в его стихах»¹.

Вспоминая друга-поэта в глухие ночи «ежовщины», которых нельзя было забыть, Ахматова написала такие стихотворные строки:

Тем же воздухом, так же над бездной
Я дышала когда-то в ночи,
В той ночи и пустой и железной,
Где напрасно зови и кричи.

Здесь вновь утверждается не только духовное родство со всеми *безвестными и безымянными*, но и творческая преемственность, даже — некое своеобразное поэтическое двойничество, когда выражение и воплощение чувств в Слове было «опробовано» другим.

Этим другим, как мы не раз подчеркивали, мог быть только О. Э. Мандельштам. «Многие печали» о его судьбе, «многие печали» о судьбе родного сына Льва Николаевича Гумилева, о судьбе тысяч и тысяч невинно пострадавших в период культа личности И. Сталина определяли ту невыносимую душевную боль, которая могла стихнуть (или «стишиться», как однажды сказал А. Т. Твардовский), только воплотившись в стихотворные строки. Об этом же свидетельствуют и такие записи «Из дневника» А. Ахматовой, как запись от 31 мая 1962 года: «...Там в Поэме у меня два двойника. В Первой части — «петербургская кукла», актерка, в Третьей — некто «в самой чаще тайги дремучей». В. Я. Виленкин привел не только эту дневниковую запись, но и стро-

¹ Виленкин В. Я. В сто первом зеркале, с. 42.

фы, не вошедшие в окончательный текст «Поэмы без героя», но крайне важные для «Эпилога», да и вообще для осмысления глубинных эмоционально-художественных слоев этого выдающегося произведения нашей литературы.

А за проволокой колючей,
В самом сердце тайги дремучей,
Я не знаю, который год,
Ставший горстью лагерной пыли,
Мой двойник на допрос идет.
А потом он идет с допроса,
Двум посланцам Девки Безносой
Суждено охранять его,
И я слышу даже отсюда —
Неужели это не чудо! —
Звуки голоса своего...

Эти строки, как свидетельствует В. Я. Виленкин, должны были идти после строки «В опаленных наших лесах»¹. Однако в смысловом, да и в концептуальном отношении их место, конечно же, после слов о Тишине Сибирской земли, которые выделяла и сама поэтесса и которые являются ключевыми в поэме.

В связи с вышеизложенным нельзя не согласиться с Л. Долгополовым, что у нас нет и не может быть никаких оснований видеть в «Поэме без героя» намек на Вс. Князева, на черновиках которого будто бы и была написана поэма. Вспомним еще раз:

...а так как мне бумаги не хватило,
я на твоём пишу черновике.

Дело в том, что подобный намек имеется в книге В. Я. Виленина, который зарождение ахматовской поэмы связывает с «укладкой»: в этой «укладке» хранились, в частности, и выцветшие письма и стихи Вс. Князева, отправленные в свое время Ольге Глебовой-Судейкиной. Действительно, такую свою «укладку» А. Ахматова разбирала осенью сорокового года. И тогда же — 9 августа сорокового года — написала стихотворение «Тень», в котором воссоздавала облик известной петербургской красавицы Саломеи Андрониковой, в замужестве Гальперн, которой и посвятил стихотворение «Соломинка» Осип

¹ Виленин В. Я. В сто первом зеркале, с. 42.

Мандельштам. Цитата из этого стихотворения предвосхищает стихи Ахматовой. Вот эта цитата: «Что знает женщина одна о смертном часе?»

И когда в бессонную ночь 26—27 декабря сорокового года стихотворный отрывок «Ты в Россию пришла ниоткуда...» стал неожиданно расти и превращаться, как пишет А. Ахматова, в первый набросок «Поэмы без героя», эта цитата из стихотворения О. Мандельштама и, самое главное, известие, полученное в этот день о его смерти, — все вызвало к жизни две первых строки «Посвящения», отмеченного датой — 27 декабря 1940 года. Их точный адресат безусловно О. Э. Мандельштам.

Да и сам художественный метод — метод, который в высшей степени характерен именно для «Поэмы без героя» (мы это уже видели), был методом фантастически-странных перевоплощений и метаморфоз, свойственных прежде всего и главным образом Мандельштаму, но никак не Вс. Князеву, чей творческий путь оборвался в самом начале.

А теперь обратимся к ряду теоретических положений О. Мандельштама. «Метаморфоза» — основополагающее понятие в его эстетической программе. Старый мир, утверждал поэт в статье «Слово и культура», уже «не от мира сего», «весь ушел в чайные и подготовку к грядущей метаморфозе»¹. Эти слова были напечатаны в 1921 году в альманахе «Дракон» (издание «Цеха поэтов»), но они до сих пор сохраняют в себе пафос повсеместных и решительных революционных преобразований, которые стремилось запечатлеть перо не только таких в ту пору начинающих поэтов, как А. Сурков, А. Прокофьев, С. Щипачев, Л. Мартынов, но и таких выдающихся мастеров поэтического слова, как О. Мандельштам или М. Лозинский.

Да, старый мир — «не от мира сего», — продолжал свою мысль О. Мандельштам, — но он жив. И вот в статье появляются слова в защиту тех «вечных» культурных ценностей, которые с необычайной яростью отвергались в столичных и провинциальных студиях Пролеткульта. Эти слова были высказаны Мандельштамом в следующем разделе: «Да, старый

¹ См.: Мандельштам О. Слово и культура. М., Советский писатель, 1987, с. 39.

мир — не от мира сего, но он жив более, чем когда-либо». И далее речь шла именно о «вечных» ценностях, которые «окрашивают государственность, сообщают ей свой цвет, форму и, если хотите, даже пол». Заключал же мысль автор следующим положением: «Революция в искусстве неизбежно ведет к классицизму. Не потому что Давид снял жатву Робеспьера, а потому, что так хочет земля»¹.

Что же, если вспомнить, опираясь на последний абзац, насколько в недалеком будущем, особенно — в период расцвета культа личности, — в нашей литературе развились не столько классические, сколько классицистические (или ложноклассицистические) тенденции и веяния, то и это пророчество Мандельштама будет особенно весомым.

Но ведь именно в период культа личности создавалась основа «Поэмы без героя», именно в этот период вызревала ее концепция, определялся образно-стилистический строй, и, что особенно важно, велась внутренняя полемика с этими ложноклассицистическими тенденциями.

Вот почему определение поэзии, которое дал Мандельштам («поэзия — это плуг, взрывающий время так, что глубинные слои времени, его чернозем, оказывается наверху»), дает все основания отнести это определение и к ахматовской «Поэме без героя». Тогда-то и выясняется, что «глубинные слои времени» в «Поэме» действительно оказались наверху, а стало быть, и все то, что Твардовский называл нашей «бедой и болью потайной», было воплощено в глубоких, эмоциональных, выразительных строфах поэмы.

Сквозь все более осязаемую тенденцию обезчеловечивания человеческого Ахматова пробивалась к тому положению, которое было близко и О. Мандельштаму, и Б. Пастернаку, и А. Твардовскому, и Л. Мартынову... Это положение утверждало главную идею подлинного искусства: человек — мерило всех духовных, нравственных и эстетических «сущностных сил» общества; именно положением человека в обществе, его правами и свободами, его самовыражением и долгом определяется гуманистическое содержание эпохи.

¹ См.: М а н д е л ь ш т а м О. Слово и культура, с. 40.

Как можно было убедиться, различные поэты, принадлежащие к разным типологическим общностям, решали эти задачи по-разному. Однако они были едины, пожалуй, в одном, а именно в том, что «метаморфоза» есть также основа перевоплощения реальной личности художника в образ, есть обретение им духовного, общечеловеческого потенциала, который и становится в поэзии сердцевиной образа лирического героя и который никогда «не пропадает».

ОГЛАВЛЕНИЕ

Вместо предисловия	3
Глава первая. «ЦВЕТОМУЗЫКА» РЕВОЛЮЦИИ	14
Глава вторая. ДЛЯ СОЦИАЛЬНОЙ КРАСОТЫ	46
Глава третья. ВЕЛИКАЯ СТРАДА	131
Глава четвертая. ГРЯДУЩИМ ДНЕМ	186
Глава пятая. «Я ТОЛЬКО СЕЮ...»	264

Дементьев В. В.

Д30 **Личность поэта: По страницам русской советской поэзии 1917—1987 гг. — М.: Худож. лит., 1989. — 303 с.**

ISBN 5—280—00711—0

В книге Валерия Дементьева на обширном материале творчества А. Блока, А. Ахматовой, Л. Мартынова, А. Твардовского, Я. Смелякова и других известных мастеров советской поэзии предлагается во многом новое раскрытие превращения реальной личности поэта в художественный образ.

Д **4603020101—015** **184—89**
028(01)—89

ББК 83.3Р7

Валерий Васильевич Дементьев
ЛИЧНОСТЬ ПОЭТА

Редактор А. Старков

Художественный редактор С. Биричев

Технические редакторы

Л. Платонова, О. Ярославцева

Корректор М. Чупрова

ИБ №5562

Сдано в набор 12.04.88. Подписано к печати 29.11.88. А04973. Формат 84×108¹/₃₂. Бумага тип. № 1. Гарнитура «Журнальная». Печать высокая. Усл. печ. л. 15,96+1 вкл.=16,01. Усл. кр.-отт. 16,01. Уч.-изд. л. 16,16+1 вкл.=16,2. Тираж 20 000 экз. Изд. № IX-2494. Заказ № 1521. Цена 1 р.

Ордена Трудового Красного Знамени
издательство «Художественная литература».
107882, ГСП, Москва, Б-78, Ново-Басманная, 19.

Ордена Октябрьской Революции, ордена Трудового Красного Знамени Ленинградское производственно-техническое объединение «Печатный Двор» имени А. М. Горького Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 197136, Ленинград, П-136, Чкаловский пр., 15

