1р. 10к.

«СОВЕТСКАЯ РОССИЯ»

ВАЛЕРИЙ ДЕМЕНТЬЕВ · МИР ПОЭТА

935926

ВАЛЕРИЙ ДЕМЕНТЬЕВ

МИР ПОЭТА

ВАЛЕРИЙ ДЕМЕНТЬЕВ

МИР ПОЭТА

ЛИЧНОСТЬ
ТВОРЧЕСТВО
ЭПОХА

МОСКВА
«СОВЕТСКАЯ РОССИЯ»
1980

8Р2
Д30

Художник А. Г. Кобрин

Д $\frac{70202-133}{М-105(03)80}$ 120—80 4603000000

© Издательство «Советская Россия», 1980 г.

«ИЗ ПЛАМЯ И СВЕТА»

Николай Асеев, обладавший повышенной чуткостью к русскому слову, однажды дал весьма интересное толкование знаменитой лермонтовской строки «Из пламя и света рожденное слово...». «Как так,— спрашивал себя Асеев,— ведь «пламя» и «свет» — понятия однородные. Почему же Лермонтов поставил их рядом?»

Размышляя над этим, Асеев пришел к выводу, что «пламя» — это как бы внутреннее горение человека, его сердечное пламя, а «свет» — это свет разума, которому подчиняются все чувства человека.

Мне кажется, что за этими рассуждениями кроется глубокое толкование самой природы поэзии — поэзии вообще. Ведь мир поэта как раз и состоит из пламя и света. Да и только ли одного поэта... Возьмем любой литературный жанр. Неужели работа критика не может быть озарена этим светом разума и неподдельным сердечным чувством? И почему бы ему, этому труду, не излучать некую светоносную энергию? Но Асеев говорил именно о поэзии, в которой органично сливаются стихия мысли и стихия чувства, в которой напряженно идут поиски гармонии, красоты, одухотворенности поэтического слова, иначе говоря, особенно интенсивно протекает процесс создания новых эстетических ценностей.

Иногда говорят, что литература слагается из отдельных произведений, как здание из отдельных блоков. В этом сравнении есть своя истина, но не вся. Во-первых, в литературно-общественной жизни важны все уровни или все горизонты развития художественной мысли, ибо эти уровни со временем смещаются, а в прежних проявляются новые качества, новые свойства. А во-вторых, есть такие произведения, такие творческие индивидуальности, которые от века к веку как бы прорастают вверх, то есть пронизывают не только все уровни, но и все здание национальной, а в некоторых случаях и общечеловеческой мировой культуры. Вот почему работа критика, обратившегося к произведению новому, еще

никак не оцененному исследовательской мыслью, чрезвычайно сложна. Воистину: «Нам не дано предугадать, как наше слово отзовется...»

Как-то в ежевечерней газете была опубликована беседа с нашим старейшим советским поэтом П. Г. Антокольским. Точка отсчета от его первой публикации уводит нас в двадцатые годы. И главный вывод, который сделал поэт на основании столь долгого и сложного пути в литературе, таков: о чем бы он ни писал, он всегда пишет об одном и том же, всегда продолжает одно и то же, но в разных вариантах, в разных жанрах и формах.

Вот такое «одно и то же» и видится мне условным обозначением концепции художника, который как бы воссоздает мир желанной, должной красоты и в окружающей природе, и во внутреннем мире человека.

...Слова Николая Асеева о том, что лермонтовскую строку «Из пламя и света рожденное слово...» необходимо толковать не как досадную тавтологию, а как органическое слияние чувств и разума поэта, имеют и более расширительный смысл. В самом деле, сколько раз в нашей периодике возникали дискуссии на тему: «Поэзия мысли» или «поэзия чувства»?..» Причем вопрос ставился именно так: или — или. Но, оказывается, альтернативы здесь нет, поскольку эмоционально-чувственная сущность художника — это одновременно и его интеллектуальная сущность. По аналогии с общепринятым выражением «умное сердце» можно было бы сказать: «умное чувство» поэта.

Действительно, в эстетическом идеале художника нерасторжимы его социально-нравственные, познавательные и эстетические воззрения, как нерасторжимо его слово, возникшее из пламени лирических переживаний и света его идей.

На этой важнейшей категории — категории эстетического идеала — есть смысл остановиться подробнее, так как мне придется к ней обращаться и рассматривать ее в творчестве поэтов довольно подробно. Нет, мною движет не страсть к каким-то отвлеченно-умозрительным определениям, а обычный «живой» читательский интерес: что есть красота? как эта красота воплощается в произведениях художника? каково ее воздействие на других?.. Без ответа на подобные вопросы трудно бывает объяснить и самому себе: почему такое-то стихотворе-

ние звучит в тебе, в твоей душе долгое время, а такое-то забывается, едва ты закрыл книгу. К сожалению, об этом свойстве поэзии — доставлять другим особого рода удовольствие, скажу сильнее, наслаждение — до сих пор в нашей критике пишется мало и неохотно; мы все больше уповаем на воспитательную роль слова; мы все чаще уподобляем слово поэта если не указующему персту, то лекционной указке, за которой, по нашему разумению, должны неотрывно следить глаза читателя. Подобные горько-иронические настроения овладевают в настоящее время многими. У Юрия Бондарева, например, можно встретить такой вопрос: почему, говоря о литературе, мы избегаем говорить о красоте? Почему мы полагаемся на логически обоснованные, умозрительно правильные конструкции произведения, но не придаем значения его эстетическому воздействию на других? А между тем, восклицает Бондарев, «ломка литературы — красота, инструмент воздействия — прекрасное».

Конечно, мы не должны забывать о полезном, воспитательном, социальном значении этого «инструмента». Но все-таки главное для художника — эстетическое потрясение, которое испытывает читатель или зритель при встрече с его искусством. Ибо чем сильнее и глубже было это потрясение красотой, чем сильнее и глубже воздействие искусства на другого, тем удивительнее та легкость и естественность, с которой мы проникаемся чувствами, выношенными, пережитыми, испытанными самим художником, творящим свой универсум.

Когда встречаешь подобные высказывания, задумываешься: не является ли наше недоверие к «тайне» красоты в искусстве отдаленным отзвуком прошлых пролеткультовско-рапповских времен. А между тем еще в двадцатом году в беседе с А. В. Луначарским Владимир Ильич Ленин подтвердил мысль о том, что социалистический строй способен создавать к р а с о т у, о которой только и могли мечтать люди в прошлом. Опыт развития советской литературы, и в частности поэзии, подтверждает справедливость ленинских слов о красоте нового мира, которая многозначно запечатлена во многих произведениях нашей эпохи. При этом следует подчеркнуть: чем ярче и богаче творческая личность, чем глубже ее способность к эстетическому освоению этого нового мира, тем выразительнее, диалектически сложнее будет и созданная картина современной жизни.

...Впрочем, главная мысль ясна и без этих дополнительных разъяснений: «запреты» на красоту в искусстве, в поэзии — вульгарно-социологический предрассудок. Красота полноправна в поэзии, полноправна она и в творческих замыслах художника. Пусть будет она полноправна и в науке о литературе, в современной художественной критике.

Настоящая книга представляет собою своеобразное «избранное» автора, который много лет занимается изучением современной русской поэзии. Замечу, что стилистическая свобода, которой пользуется автор, оправдана стремлением как можно убедительнее и полнее выразить «живую страсть» поэтов, их гуманистический пафос, их представления о человеке и обществе в XX веке. Если в какой-то степени автору удалось справиться с этой сложнейшей задачей — он будет счастлив.

«Из пламя и света рожденное слово...» — эта лермонтовская строка может послужить эпиграфом к творческим характеристикам поэтов, которые представлены в этой книге. Ибо, как думается, в ней чувства возвышенные, чувства прекрасные как бы побеждают душевный мрак, свидетельствуют о торжестве веры над безверием, надежды — над отчаяньем, любви — над ненавистью. И здесь лермонтовская строка служит тем неоспоримым «заветом» русской классической литературы, который не просто берегут, но и преумножают, передают дальше — будущим поколениям, будущим мастерам стиха.

• I •

О, РУСЬ МОЯ !..

О, РУСЬ МОЯ!..

Александр БЛОК

1

В Шахматово в то лето Блок приехал довольно поздно — 4 июня, и приехал он, вопреки обыкновению, один: Любовь Дмитриевна гастролировала с труппой Мейерхольда в провинции и присылала то загадочно-бесшабашные, то покаянные письма. Казалось бы, Шахматово нисколько не потеряло в своей уютности, какой-то милой укромности, которую так любил и ценил Блок. Вообще в дневниках, записных книжках, письмах поэт часто прибегал к этому слову «уютно»: «Вечером — уютно,— я у мамы с тетей»[1]. И напротив, состояние внутренней раздраженности, обеспокоенности, тревоги он обозначал словом «неуютно»: «Неуютно. Тасканье за продовольствием...» Шахматовское имение — и белый дом и флигель, в котором они с Любой поселились сразу же после свадьбы, — все вызывало в нем это ощущение уюта и «бодрой печали», как он именовал особую творческую сосредоточенность. Ведь даже сборы в Шахматово доставляли ему немало удовольствия. Например, Блок записывал в дневнике, что купил себе пилу, матери, Александре Андреевне, — полольник, а Любе — совок. Упоминание о пиле важно для Блока, ибо в деревне он с удовольствием предавался разнообразным работам: выкорчевывал старые кусты сирени и сажал новые, пилил дрова и с особым наслаждением их колол.

Шахматово встретило Блока тишиной, жужжанием пчел в зарослях шиповника, шелестом высоких серебристых тополей, под которыми в другое время ставили

---

[1] Блок А. Записные книжки. М., 1965, с. 208. Далее это издание обозначается цифрой «9».

длинный стол для чаепития: отсюда всегда можно было услышать колокольцы и увидеть гостей, подъезжающих па тройках с железнодорожной станции Подсолнечная... Было жарко. Как перед грозой, парило.

Поселился Блок во флигиле, который они с Любовью Дмитриевной, — еще молодожены, еще счастливые и неразлучные, — превратили в уютное жилье. По воспоминаниям первого биографа поэта, родной тетки Марии Андреевны Бекетовой, они покрыли стол в гостиной пестрым верхом лоскутного одеяла, на столе поставили лампу с красным абажуром, букет сирени в вазе. А на стенах безо всякой симметрии, в веселом беспорядке, развесили пестрые веера, наклеили каких-то бумажных рыбок... Все вышло, заключает Мария Андреевна, весело и очень по-детски[1]. Но сейчас, вскоре по приезде в Шахматово, в многочисленных письмах Блока повторялось одно и то же.

9 июня 1908 года: «Странно жить здесь без тебя в пустом доме. Наши деревья все пышнее, сирень покрыта цветами... Только розы замерзли...— вроде бы вскользь замечает Блок и сразу же поправляется:— Но отходят...»[2] К этому письму безо всякой приписки было приложено стихотворение «На поле Куликовом» («Река раскинулась. Течет, грустит лениво...»).

14 июня 1908 года: «...Я теперь переживаю эту одинокую жизнь и знаю, что она очень хороша, но бесплодна, бесплодна — другого слова не придумаешь». И к этому письму был приложен список стихотворения «В ночь, когда Мамай залег с ордою...», сделанный рукой матери поэта.

24 июня 1908 года: «Время ползет без тебя какое-то тусклое, бесплодное... Жизнь тащится зачем-то, — и ты зачем-то в каком-то Боржоме...»

Однако вопреки и этой угнетенности и этой тоске Блок возвращался к воспоминаниям о жарком июньском лете множество раз. Причем в письме, отправленном уже из Петербурга 18 июля, он, как бы продолжая дышать шахматовскими раздольями и запахами луговых цветов, писал в каком-то упоении: «Целый день я ехал по сияю-

---

[1] См.: Бекетова М. А. Александр Блок. Биографический очерк. 2-е изд. М., 1929, с. 88—89.

[2] Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 8. М.— Л., 1963, с. 242. Последующие сноски на это издание даются в тексте: первая цифра — том, вторая — страница.

щим полям между Шахматовым, Рогачевым и Бобловым... В лесу между Покровским и Ивлевым были все те же тонкие папоротники, сияли стоячие воды, цвели луга. И бесконечная даль, и шоссейная дорога, и все те же несбыточные, щемящие душу повороты дороги, где я был всегда *один* и в союзе с Великим, и тогда, когда ты не знала меня, и когда узнала, и теперь опять, когда забываешь...» (8; 246).

Да, Блок имел основания предполагать, что жена стала забывать его. Однако их семейная драма достаточно полно освещена в исследовательской литературе, и я не буду касаться ее во всех подробностях. Замечу только, что обращение к автобиографической прозе Блока неизбежно, ибо шахматовское затворничество летом 1908 года сыграло такую выдающуюся роль в его жизни и творчестве, что даже отдельные штрихи и детали способны по-новому осветить его внутренний мир.

В деревне мало что оставалось от того сдержанного, может быть, чопорного Блока с «каменными глазами», с редкой улыбкой — Блок никогда не смеялся, он улыбался мимолетно и скупо, — в прекрасно сшитом сюртуке, с галстуком, повязанным изысканно и небрежно, каким его запомнили все, кому довелось с ним встречаться в Петербурге. Восприятие Блока сквозь «Стихи о Прекрасной Даме» было столь устойчивым, что еще при жизни возник миф о Блоке как представителе «германского духа» в символистской русской поэзии. Именно этот миф глубоко укоренился в сознании людей, которые, казалось бы, лучше других должны были знать и понимать поэта. Однако не только, предположим, друзья-соперники, как, например, Г. Чулков, но даже Любовь Дмитриевна в автобиографических записках говорит, что Блок прекрасно воплощал в себе образ голубоглазого, стройного героического арийца и что в этом образе было нечто «зигфридоподобное»[1].

Этот миф о «поэте-арийце» попал в печать. Д. Мережковский, раздосадованный тем, что Блок защищал писателей-«знаньевцев», писателей-реалистов, писал с иронией, а вернее, со злостью, что вот, мол, даже Блок, этот рыцарь Прекрасной Дамы, выскочивший в современную литературу прямо из готического окна с разноцветными

---

[1] Блок Л. Д. И быль и небылицы о Блоке и о себе. ЦГАЛИ, ф. 55, оп. 1, ед. хр. 520.

стеклами, и тот устремился в «некультурную Русь», устремился к «исчадию Волги»[1].

По поводу этой раздраженной тирады Блок записал: «Мережковский — поганая лягушка... Собака чужая совсем, а вдруг возьмет и облает: всегда досадно... Книжный критик» (9; 104).

По-иному увидел Александра Блока здесь, в Шахматове, Андрей Белый, который и оставил запись о первой встрече с Блоками на подмосковной земле. Приехал он вместе с Сергеем Соловьевым, молодым поэтом и племянником знаменитого философа В. С. Соловьева, но не застал хозяев дома. Вот почему, — продолжает рассказ А. Белый, — мы вышли в поле и еще издали увидели возвращающихся с прогулки Александра Александровича и Любовь Дмитриевну. Жена Блока была в любимом розовом платье-капоте — такие просторные платья ей шли; они шли к ее волосам, отливающим в золото, к ее молодой, здоровой, сильной натуре. А рядом, словно в сказке о царевне и царевиче, шагал Александр Блок. Был он в сапогах, в белой русской рубашке, расшитой руками матери... «Эта солнечная пара,— заключает Андрей Белый,— среди цветов полевых так и запомнилась мне!» Кстати сказать, в просторной русской рубашке Блок сфотографирован и на крыльце шахматовского дома позднее, в 1909 году. Но дело, конечно, не в том, что в деревне Блок чувствовал себя лучше в рубашке-косоворотке, и не в том, что Мария Андреевна Бекетова также воспринимала его как сказочного златокудрого царевича, а Любовь Дмитриевну как царевну, которая, распустив золотистые волосы, покрывавшие ее ковром почти до земли, сушила их на теремном крылечке. Блоку к лицу была и косоворотка, и студенческая тужурка, и длинная рабочая куртка с большим белым воротником, в которой он — не без оснований — напоминал другим современникам флорентийца эпохи Ренессанса.

Все эти примеры показывают лишь одно, что восприятие Блока как реальной личности и Блока как поэтического образа или как лирического героя было необычайно сложным и противоречивым. Необходимо также подчеркнуть, что даже само понятие «лирический герой», столь необходимое в современной критике и лите-

---

[1] Мережковский Д. В. В тихом омуте. Спб., 1908, с. 98.

ратуроведении, было впервые предложено Ю. Н. Тынянов ым в связи с творчеством Блока. Тынянов, безусловно, признавал, что как человек Блок «остался загадкой для широкого литературного Петрограда, не говоря уже о всей России». Однако здесь же, как будто противореча самому себе, исследователь заявил: «Но во всей России знают Блока как человека, твердо верят в определенность его образа...» Естественен вопрос: «Откуда это знание?» И Тынянов отвечает на него следующим образом: «Блок — это самая большая лирическая тема Блока. Эта тема притягивает как тема романа еще новой, нерожденной (или неосознанной) формации. Об этом лирическом герое и говорят сейчас». Размышления Ю. Н. Тынянова о лирическом герое Блока направлены на то, чтобы доказать, что этому лирическому герою было тесно в рамках символического канона. Вместе с тем Тынянов предупреждал, что этот лирический образ ни в коем случае нельзя упрощать, сводить к какой-то одной «маске». Блок усложнял этот образ темой второго, темой двойника, который мог быть паяцем, бродягой, матросом, он мог быть, добавим мы, и коробейником, и древнерусским витязем, и Поэтом, слушающим «музыку революции»... Но неизменно — в реальном плане — он оставался для Тынянова человеком-загадкой[1].

---

[1] См.: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 118—119. Впервые статья Ю. Н. Тынянова «Блок», вернее, часть большой статьи «Блок и Гейне» была опубликована в 1921 году. Но вслед за Тыняновым повторим последнюю фразу: «Об этом лирическом герое и говорят сейчас»,— причем, увы, говорят, все-таки непомерно упрощая проблему. Например, Н. Жегалов упрекал автора данной работы в том, что он, этот автор, «прибегает к сомнительным терминологическим новациям», что в качестве таких «новаций» у него фигурируют «лирический герой», «лирический характер», «образ поэта». Для Н. Жегалова в поэзии «все просто и ясно». В лирике не может быть ни «лирических героев» ни «условных персонажей», ни прочих «литературоведческих призраков». Ибо,— патетически восклицает Н. Жегалов,— ослабнет ответственность поэта: дескать, стихотворение, конечно, мое, но в нем живу не я, в нем живет «лирический герой» (Жегалов Н. Время зрелости.— «Новый мир», 1977, № 10, с. 238). Следуя «простой и ясной» логике этих рассуждений, надо признать Александра Блока отщепенцем общества, ибо он писал: «Я сам, позорный и продажный», Александра Твардовского — убитым в 1942 году: «Я убит подо Ржевом...», а Александра Прокофьева — влюбленной женщиной, которая посвятила частушку поэту и сама же спела ее: «Саша, Саня, Санюшка, ты не выдай тайности: одного тебя люблю до последней крайности». Вот так-то!

Андрей Белый, который схватил во внешнем облике Блока нечто своеобычное, что не увидели другие, сам ни в коей мере не понимал внутренней сущности поэта. Ибо Блок, вспоминая один мучительно-трудный и длинный разговор об их литературных и личных взаимоотношениях, о странном («роковом, я бы сказал», — добавляет Блок) несоответствии их темпераментов, был вынужден подчеркнуть: лично для него, для Александра Блока, в творческом поведении была важна последовательность, на первый план он все-таки ставил «свою незыблемую душу, верную сквозь всю свою неверность» (8; 203). Этот письменный разговор был еще одной попыткой разобраться в том нескончаемом потоке посланий, посвящений, подозрений, упреков, которыми осыпал Блока Андрей Белый. Ибо посещение Шахматова, о котором уже упоминалось, не прошло бесследно ни для Андрея Белого, ни для Сергея Соловьева. Раскрою подтекст только что произнесенной фразы. Отношения, установившиеся в ту пору в маленьком кружке «блоковцев», были проникнуты декадентской идеей жизнетворчества. Суть этой идеи заключалась в том, что поэт должен подчинять любые движения души теургическим целям, но главное в том, что «художество» может и должно превратиться «в священное тайнодействие любви»[1]. Земным объектом такой «мистериальной», такой «священной» любви оказалась Любовь Дмитриевна, жена поэта, которую «блоковцы» окружили полушутливым-полуискренним поклонением. Мало того, они пытались мистически «прозреть» в ней естественное отображение Вечноженственной Подруги, Прекрасной Дамы, премудрой Софии и т. д. По воспоминаниям М. А. Бекетовой, во время своих приездов в Шахматово и Андрей Белый и Сергей Соловьев буквально не давали Любови Дмитриевне покоя, делали свои «мистериальные» выводы из ее любых обыденно-житейских жестов. Заметив, например, как она поправляет яркую ленту в волосах, они тут же переглядывались со значительным видом. «На это нельзя было сердиться, — добавляет Мария Андреевна, — но это как-то утомляло, а атмосфера получалась тяжеловатая»[2].

Действительно, атмосфера все больше сгущалась, причем Любовь Дмитриевна не всегда умела отличить позу

---

[1] «Аполлон», 1910, № 7, отд. 1, с. 18.
[2] Бекетова М. А. Александр Блок, с. 91.

от искреннего чувства, а экзальтацию — от страстного увлечения. Клубок этих противоречивых отношений еще больше запутался после того, как Андрей Белый признался Л. Д. Блок в любви, а через какое-то время и Любовь Дмитриевна сделала ему шаг навстречу.

«Щ. призналась, что любит меня и... Блока, — записывал Белый, — через день: не любит меня и Блока; еще через день: она любит его, как сестра, а меня — «по-земному»; а через день — все наоборот...»[1]

Александр Блок не желал принимать никакого участия в этой странной «мистериальной» неразберихе, запутавшей его самого и близких ему людей. Однако, как показывают дневниковые записи, прозаические наброски и стихи, позиция «невмешательства» давалась ему трудно. Блок страдал, но страдал он сдержаннее и мужественнее всех других. Эта мужественность, эта сдержанность были ему свойственны и позднее, в марте 1908 года, когда в одном из писем, адресованных ему Любовью Дмитриевной, он прочитал: «...опять живу моей вольной богемской жизнью... Ты понял, конечно, что главное тут влюбленность, страсть, свободно их принимаю»[2].

Может быть, подобные признания и вызвали к жизни драматургический замысел, в котором Блок дважды повторил, правда, в несколько видоизмененном виде одну фразу: «Она живет обостренной духовной жизнью». Однако дальше раскрывается неизмеримо более сложная и действительно трагически-напряженная духовная жизнь, которой живет лирический герой этой будущей, так и не написанной пьесы — писатель, ученый, художник. Дни и труды его проходят в кабинете, заставленном книжными полками, цветами. «Он заранее все понял и все простил,— помечал Блок в записной книжке. — Об этом она и плачет. Она поклоняется ему, считая его лучшим человеком и умнейшим.

Но его видели не только на вечерах, в кабинете, среди толпы или книг, гордого и властного. Не только проносящимся с той женщиной...

Его видели ночью — на мокром снегу — беспомощно плетущимся под месяцем, бесприютного, сгорбленного, усталого, во всем отчаявшегося... Он думает иногда о са-

---

[1] Белый А. Между двух революций. Л., 1937, с. 78. (Здесь Л. Д. Блок выступает под литерой «Щ».)

[2] Цит. по кн.: Блок А. Письма к жене. — «Литературное наследство», т. 89, с. 228.

моубийстве. Он, кого слушают и кому верят,— большую часть своей жизни не знает ничего. Только надеется на какую-то Россию, на какие-то вселенские ритмы страсти; и сам изменяет каждый день и России и страстям» (9; 120).

Примечательно в этом отрывке все: и проникновение в интимную сущность человека, и сила отчаяния, и надежда на «какую-то Россию», и горечь от сознания, что «яды декадентства» уже глубоко отравили душу. Подобные записи и наброски, закрепляющие в слове реальные события, записанные рукой мастера, бросают дополнительный отсвет на его зрелые произведения.

2

Новый, 1908 год был ознаменован для Блока не то чтобы разрывом всех и всяческих мучительно-сложных жизненных связей, но их очевидным прояснением. Судьба как будто нарочно позаботилась, чтобы поэтом большей частью времени владела та самая «бодрая печаль», которая и была верным предзнаменованием его нового душевного взлета.

Блок и хотел и боялся одиночества, которое — он знал — обретет в Шахматове. Незадолго до отъезда из Петербурга в Москву он писал знакомому литератору Михаилу Ивановичу Пантюхову: «С людьми, с которыми было больше всего разговоров (и именно мистических разговоров), как А. Белый, С. Соловьев и др. — я разошелся; отношения наши запутались окончательно, и я сильно подозреваю, что это от систематической «лжи изреченных мыслей»...» В этом же письме Блок выразил уверенность, что одиночество будет преодолено «ритмами действительной жизни — страстью и трудом». «Остальное — сны» — так заключил Блок (8; 24; 1).

Но одиночество Александра Блока будет еще понятнее, еще очевиднее, если вспомнить фразу о «той женщине», с которой его мысленного героя, его двойника видели проносящимся по Петербургу. Конечно, о глубоком личном увлечении Блока «той женщиной» можно узнать не только из драматургического замысла, процитированного выше. С января 1907 года поэта вдохновляла та, что стала героиней его драмы «Песня Судьбы», его лирической поэмы «Снежная маска», его стихотворного цикла «Фанна», наконец, его «Сказки о той, которая не поймет ее». В этот период Блок, по собственному признанию,

«слепо отдался стихии», и эта стихия несла его, как морская волна... Но вот весной 1908 года, накануне отъезда в Шахматово, появилась короткая и вполне трезвая запись: «Не было любви. Была влюбленность». А ведь еще совсем недавно Блок восклицал: «О, возвращается!» Возвращается зима любви, зима вдохновения, зима поэзии.

И опять твой сладкий сумрак, влюбленность!
И опять: «Навеки. Опусти глаза твои».

...Примерно год назад артистическая и художественная молодежь, близкая к театру В. Ф. Комиссаржевской, решила отметить постановку блоковского «Балаганчика». Эта пьеса, поставленная В. Э. Мейерхольдом, вызвала в Петербурге самые противоречивые отзывы — о ней много писали и много спорили. Так родилась мысль устроить костюмированный вечер, или «бумажный бал», или «бал бумажных масок» в доме на Торговой улице. На этом вечере царила самая непринужденная атмосфера, царила артистичность, изысканность, веселье. Молодые женщины, большей частью артистки театра Комиссаржевской, были одеты в платья из тонкой бумаги, перевязанные тоненькими же цветными ленточками. Все они были в полумасках. Они танцевали, кружились, пили красневшее в длинных стаканах вино и в свете притененных абажурами огней и диванных фонариков казались особенно привлекательными, таинственными, незнакомыми[1]. Но всех затмила на этом балу Наталья Николаевна Волохова, артистка театра Комиссаржевской, с которой Блок познакомился чуть раньше.

Нет печальней покрывала,
Тоньше стана нет...
— Вы любезней, чем я знала,
Господин поэт!
— Вы не знаете по-русски,
Госпожа моя...

На плече за тканью тусклой,
На конце ботинки узкой
Дремлет тихая змея.

По свидетельству В. П. Веригиной, также артистки театра Комиссаржевской и подруги Волоховой, на этом вечере Александр Блок читал стихи, посвященные Наталье Николаевне, с «совершенно индивидуальными интонаци-

[1] См.: «Белые ночи». Петербургский альманах. Сб., 1907, с. 142.

ями и особенным металлическим звуком голоса». Вообще, подчеркивает мемуаристка, «...в нем чувствовалась внутренняя сила и большая значительность»[1]. Далее она замечает, что и Наталья Николаевна была в этот вечер как-то призрачно прекрасна в длинном светло-лиловом платье со шлейфом и в лиловой же полумаске. Ее победительная улыбка, ее широко раскрытые «крылатые» глаза, ее звездный шлейф — все вошло в стихи Александра Блока, которые писались запоем. Так сразу же после «бумажного бала» рождалась, возникала книга «Снежное вино». Да и позднее Блоку все мнилась, все брезжила эта зала и эта лестница, заполненная легкой толпой масок, музыка, полумрак диванных, угольки в камине и тут же — без перехода — стремительный бег рысака по морозным проспектам Петербурга.

Ты взмахнула бубенцами,
Увлекла меня в поля...
Душишь черными шелками,
Распахнула соболя...

И о той ли вольной воле
Ветер плачет вдоль реки,
И звенят и гаснут в поле
Бубенцы, да огоньки?

Золотой твой пояс стянут,
Нагло скромен дикий взор!
Пусть мгновенья все обманут,
Канут в пламенный костер!..

(2; 254)

Наталья Николаевна, увы, не могла ответить искреннему увлечению поэта. Она только что пережила свою большую живую любовь. «Зачем вы не такой, какого бы я могла полюбить!» — вырвалось у нее однажды. В другой раз, во время откровенного и сдержанного объяснения с Любовью Дмитриевной, которая прямо спросила Волохову: может ли она, хочет ли она принять Блока на всю жизнь, принять поэта с его высокой миссией так, как сделала это сама Любовь Дмитриевна,— Наталья Николаевна тихо, но твердо ответила: «Нет». Нет, ибо ее мучительное чувство к другому было живо, было неодолимо[2].

[1] Театральные воспоминания о Блоке В. П. Веригиной и Н. Н. Волоховой. Тарту, 1961, с. 311. (Учен. зап. Тартусского ун-та. Т. 4).

[2] См.: Театральные воспоминания о Блоке В. П. Веригиной и Н. Н. Волоховой, с. 330.

И вероятно, совсем не случайно Александр Блок, определяя образный и эмоциональный строй сборника «Земля в снегу», в который вошли и «Снега», и «Маски», и «Фаина», написал о Судьбе — легкой наезднице в прозрачной тунике, которая хлестнула бичом жалкого клоуна, — хлестнула «прямо в белый блин лица».

Необходимо также заметить, что лирическая героиня стихов Блока, несмотря на все эти конкретные детали, несмотря на общую атмосферу эфимерного и блистательного «бумажного бала», имеет множество отличий от реального прототипа. И как этот упоительный бал контрастирует с заснеженным Петербургом, с лихими рысаками, со снежным костром, на котором сгорает влюбленный поэт, так и лирическая героиня имеет вторую. И эта вторая то Снежная Дева, то падучая «звезда», то сама Россия, то женщина-змея. «Ты — Валькирия, Дева, Змея» — сказано в первоначальном варианте стихотворения «За холмом отзвенели упругие латы». «...Я узнаю,— пишет Блок в другом стихотворении,—

В неверном свете переулка
Мою прекрасную змею:
Она ползет из света в светы,
И вьется шлейф, как хвост кометы...
И, настигая, с новым жаром
Шепчу ей нежные слова...»

(2; 270)

Напряженность этого «поединка рокового» все нарастала и нарастала, но в голосе поэта уже стали проскальзывать ноты усталости, ноты разочарования:

И стало все равно, какие
Лобзать уста, ласкать плеча,
В какие улицы глухие
Гнать удалого лихача...

И все равно, чей вздох, чей шепот,—
Быть может, здесь уже не ты...
Лишь скакуна неровный топот,
Как бы с далекой высоты...

Подчеркну особо, что некто иной, как Блок, с его поразительной четкостью мышления и не менее поразительной способностью сразу же постигать сердца людей, определил самое существенное в реальном облике Натальи Николаевны Волоховой... А определив, понял, что в этом «тайна ее и моего пути» (9; 95).

...Они с Блоком только что потерялись на вокзале в Москве, потерялись случайно, в толпе пассажиров. И поэт, видя в этом некое особое предзнаменование, в вагоне Николаевской железной дороги взялся за записную книжку. Вначале его размышления касались писателей-мистиков и символистов, которые плюют на «проклятые вопросы», которых не волнует ни судьба России, ни судьбы привокзальных нищих.

«Одна Наталья Николаевна,— продолжал записывать Блок,— русская, со своей русской «случайностью», не знающая, откуда она, гордая, красивая и свободная...— подумал и дописал:— С мелкими рабскими привычками и огромной свободой» (9; 94).

Мысли о Волоховой, о ее красоте и свободе, о ее русской «случайности» по-своему конкретизировали ту подлинно народную, сильную и страстную натуру, которая ранее получила яркое художественное воплощение в образе Настасьи Филипповны Достоевского, Фаины из романа «В лесах» Мельникова-Печерского, в образах русских женщин Некрасова... Продолжая размышлять о реальном прообразе своих стихотворных циклов, Блок вновь и вновь возвращался к мысли о свободе чувства любви, о самой любви, которая может быть одновременно и ненавистью. Так в знаменитом стихотворении «О весна, без конца и без краю...», имевшем в черновике посвящение Н. Н. В., слышится почти дословная перекличка с Достоевским: «...клянусь, клянусь, я тебя и ненавидя любил» — это слова Мити из «Братьев Карамазовых». А вот у Блока:

И смотрю, и вражду измеряю,
Ненавидя, кляня и любя:
За мученья, за гибель — я знаю —
Все равно: принимаю тебя!
(2; 273)

Интересно отметить и другое: образы Снежной маски и Снежной Девы во многом отличаются от родственного образа Фаины, которая приобретала ярчайшие национальные черты и тем самым отчетливее воплощала новые тенденции в поэзии Блока.

Однако в этот напряженный, в этот сложный во всех смыслах период едва ли не больше всего поэт затратил сил и таланта не на стихи, а на драму «Песня Судьбы».

У этой драматической поэмы — так была названа «Песня Судьбы» — собственная судьба оказалась несчаст-

ливой. Блок предполагал, что его «любимое дитя» может быть поставлено на сцене Художественного театра, он страстно мечтал об этом, он отказался от предложения В. Ф. Комиссаржевской, ибо, — помечал он в записной книжке,— «люблю теперь эту вещь более всех, написанных мной: она — значительнее всех» (9; 106).

Действительно, «Песня Судьбы» была значительнее всех по новизне концепции и новизне темы, которых, к сожалению, не смогли оценить даже ближайшие друзья поэта. 1 мая он устроил читку пьесы у себя дома. И, судя по заметкам в записной книжке, услышал немало замечаний, главным образом, по поводу темы России. Даже ближайший и сокровеннейший друг Блока Е. П. Иванов и на обсуждении и позднее в своем письме иронически отзывался о концовке пьесы: «Тройкою думаешь кончить «Песню Судьбы»? «Корсо» обычно «тройками» кончаются — цирковые представления. Не хочешь ли ты финал устраивать своему цирку? Музыку, музыку бравурную! Тройку пусть играют...»[1]

Другие участники читки отмечали аллегоричность пьесы и опять-таки «германский дух», который все смягчает и в этом новом произведении Блока. К слову сказать, К. С. Станиславского также крайне смущало то обстоятельство, что действие пьесы происходит в России — вот насколько была сильна тенденция видеть в Блоке только автора «Стихов о Прекрасной Даме» и «Балаганчика». Но поэт понял основное: пьеса написана по-новому, и это новое должны были, точнее, не могли не признать его слушатели. По предложению Станиславского, которому автор отправил эту драматургическую вещь, необходимо было предпринять значительные переделки. Этим, в частности, и думал заняться Блок в Шахматове. Затем он вновь посылает пьесу в Москву, нетерпеливо ждет ответа, пишет письмо, затем другое («душа моя просит сцены для этой пьесы»), наконец, получает ответ от Станиславского, в котором тот признается, что пьесу он ставить не будет, поскольку его увлечение относилось к таланту автора, но не к его произведению...[2]

Блок вновь обращается к режиссеру Художественного театра, пишет ему большое письмо, в котором излагает

---

[1] Цит. по кн.: Письма Ал. Блока к Е. П. Иванову. М.— Л., 1936, с. 121.

[2] См.: Станиславский К. С. Собр. соч. в 8-ми т., т. 7. М., 1960, с. 115.

свои мысли о главной проблеме или теме пьесы, кровно волновавшей его,— мысли о России, а также об интеллигенции и народе.

«Этой теме,— писал Блок,— я сознательно и бесповоротно *посвящаю жизнь*. Все ярче сознаю, что это — первейший вопрос, *самый* жизненный, самый *реальный*. К нему-то я подхожу давно, с начала своей сознательной жизни (...). Несмотря на все мои уклонения, падения, сомнения, покаяния — *я иду*. И вот теперь уже (еще нет тридцати лет) забрезжили мне, хоть смутно, очертания целого».

В чем же заключалось это «целое», очертания которого обозначились в сознании Блока именно в процессе работы над «Песней Судьбы»? Это целая Россия, а еще точнее — это целое национальное самосознание, но без «трех китов», то есть без официальных догматов самодержавия, православия и народности. К этой теме, к возрождению этого самосознания (далее Блок выделяет слова курсивом) «*влечет, я знаю, всех нас*» (8; 265—266).

Таким образом, если учесть в совокупности все, что предшествовало «Песне Судьбы», что создавалось одновременно с нею, что в какой-то степени отражалось в ней, то окажется, что эта малоудавшаяся, по мнению большинства исследователей, пьеса была духовным подвигом поэта.

Стечение обстоятельств его личной и творческой жизни было столь трагично, а поиски выхода из снежного «бреда» и «мрака» — столь безотлагательными, что Блоку пришлось проявить всю мощь своего таланта и своего интеллекта, чтобы найти силы и выйти из духовного туника. Ибо «когда безумец потерял дорогу,— уж не вы ли укажете ему путь?» Именно «Песня Судьбы» и помогла Блоку преодолеть «безвременье» и «бездорожье».

На вопрос Елены: «Куда ты пойдешь?» Герман отвечает: «К самому сердцу России».

Правда, позднее Александр Блок настолько охладел к этому своему детищу, что посчитал возможным назвать его **дурацким**. Однако, готовя переиздание «Театра» (1912), он перечитал «Песню Судьбы», а «перечитывая, опять волновался многим в ней». Он вспомнил лето 1908 года, когда слышал разноречивые суждения о пьесе, когда думал о Волоховой — Фаине, и она думала об этом, когда он жил в одиночестве в деревне и когда именно

здесь, в Шахматове, родилось «Куликово поле» — так пометил в скобках Александр Блок (7; 187). Эта неразрывная связь между «Песней Судьбы» и стихотворным циклом «Фаина» и стихами о Куликовом поле чрезвычайно важна для понимания творческой эволюции Блока в целом.

Шахматовское отчетливо проглядывает во всех этих произведениях. Например, ремарка к первой картине воссоздает типично шахматовский пейзаж: «... На холме — белый дом Германа, окруженный молодым садом, сияет под весенним закатом, охватившим все небо. Большое окно в комнате Елены открыто в сад... Другие холмы, покрытые глыбами быстро тающего снега, уходят цепью вдаль и теряются в лысых и ржавых пространствах болот» (4; 104).

Замечу, что этот поэтический пейзаж Блок создал как будто для того, чтобы выразить другую, более важную идею: белый дом, стоящий на холме, напоминает другу Германа да и самому Герману «блаженные острова», где нет ни времени, ни пространства, где все окутано странною дремой, погружено в забытье, расслабляющее душу и тело. И только свежий ветер, ветер свободы и простора, ветер, который поет «песню самой Судьбы», выводит Германа из этого сладкого забытья.

П. Н. Медведев одним из первых дал подобное широкое истолкование образов «Песни Судьбы». Он высказал мысль, что если Герман — сам поэт, Елена — его прошлое, его мистический уют, то Фаина — заманчивый голос жизни, сама Судьба, уводящая Германа от его «аполлонических» сновидений[1].

Такая трактовка образа Фаины соответствовала замыслу Блока. Фаина — единственный персонаж, в котором нет «проклятья отвлеченности»,— эта отвлеченность, по словам Блока, упорно преследовала его в драматургии. В глазах одних персонажей Фаина — каскадная певица с сомнительной репутацией, в глазах других — самая красивая дива в мире, в глазах третьих — падучая «звезда». И только Герман прозревает неведомое всем: «Тебя, Фаина, тебя, Россия, ношу я под сердцем» (4; 447). Правда, позднее автор снял столь прямую расшифровку этого образа. Снял он и другие — уже стихотворные — строки, в которых был заложен откровенно автобиографический смысл.

[1] См.: Медведев П. Н. Творческий путь Ал. Блока.— В сб.: Памяти Блока. 2-е изд. Пг., 1923, с. 157.

Завладевай душой освобожденной
Ты, белоснежная, родная Русь!

Однако отдельные детали, встречавшиеся и ранее, он оставил. Так, например, из дремотно-мистического состояния Германа вывела Фаина ударом бича; этот удар вернул Герману чувство человеческой боли, страдания, а значит, и сострадания к другим.

В конце пьесы Германа, оставленного Фаиной, обессилевшего, потерявшего дорогу, спас и вывел на твердый путь **Мужик.** Правда, Блок тут же переправил: **Коробейник.** И это исправление было в духе всего философско-эстетического контекста пьесы.

Замечу, что у этого Коробейника имелась своя сложная предыстория. Во всяком случае он сыграл не последнюю роль в окончательном формировании и замысле пьесы, и всей *«концепции* живой, могучей и юной России», концепции, которая так трудно, так сложно вызревала в поэте. «Если есть чем жить, то только этим,— утверждал Блок в письме к писателю В. В. Розанову.— И если где такая Россия «мужает», то, уж конечно, — только в сердце русской революции...» (8; 277).

Как видим, в самое глухое безвременье Александр Блок шел к выводу, к твердому убеждению, что жить в этом страшном мире можно только одним — мыслью о России. И единственное место, где можно жить,— это все-таки Россия (Письма к матери. Милан. 19 июня 1909).

3

Блок верил в Россию, в которой «готовится будущее», он мечтал воссоздать ее прекрасный лик в драматургии, прозе, поэзии, он непрерывно осмысливал и обдумывал метафорические «знаки» (любимое слово Блока), которые как-то сопрягались бы с образом России и с его личной жизнью, с самыми интимными, затаенными сторонами его внутреннего мира. Вот почему найденные им образы-символы многократно появляются в его творчестве, видоизменяются и в сущности своей выражают наиболее значительные переживания поэта.

Вот наиболее характерный пример. В начале июня 1905 года Блок как бы мимоходом пометил в записной книжке: «Наступил вечер, и стих ветер. Моталась только **крепатая** (выделено мною.— *В. Д.*) вершина самой высокой ели, точно дальше всех видела и больше всех пред-

чувствовала» (9; 69). А в августе 1909 года, иначе говоря через четыре года, в стихотворении «Дым от костра струею сизой...» можно было прочитать:

Все, все обман, седым гуманом
Ползет печаль угрюмых мест.
И ель крестом, крестом багряным
Кладет на даль воздушный крест...
(3; 258)

Еще более устойчивым оказался «знак» красной рябины, цветного (узорного) рукава, черного (узорного) плата до бровей, которые издавна в искусстве символизировали все традиционно русское, национальное.

В записных книжках и прозаических отрывках у Блока немало таких «знаков», таких образов-символов, таких «долгих дум», внимание которых он умел удерживать с неподражаемым мастерством. В том же 1905 году он записал слова, которые еще «носятся неугаданные в воздухе»: «Открытая даль. Цветной рукав. Гибель «быта». Казенная винная лавка, шоссе, безвременье» (9; 70). По существу, здесь законспектировано содержание выдающихся блоковских статей — «Краски и слова» и «Безвременье». Но можно предположить, что из этой записи, как из семени, также развилось и превосходное стихотворение «Осенняя воля». Кстати сказать, написано оно в окрестностях Шахматова.

Выхожу я в путь, открытый взорам,
Ветер гнет упругие кусты,
Битый камень лег по косогорам,
Желтой глины скудные пласты.

Разгулялась осень в мокрых долах,
Обнажила кладбища земли,
Но густых рябин в проезжих селах
Красный цвет зареет издали.

Вот оно, мое веселье, пляшет
И звенит, звенит, в кустах пропав!
И вдали, вдали призывно машет
Твой узорный, твой цветной рукав...
(2; 75)

«Осенняя воля» по новизне и богатству таких образов-символов оказалась в своем роде программной вещью не только для Блока, но и для всей новейшей поэзии. Дело в том, что здесь — уже оформившаяся через родственную

символику — выражена Блоком родная ему национальная стихия, которая может быть названа странничеством, хождением за три моря, поисками сказочного Беловодья, может быть названа и мечтами о земле обетованной, о земле праведной. Как известно, этот мотив был широко распространен в устно-поэтическом творчестве русского народа, в апокрифических сказаниях, в литературе старообрядцев и т. д. И контрастным фоном для «Осенней воли», ее антиподом послужили другие стихотворения Блока, в которых запечатлен тот самый «страшный мир», где человек «убит земной заботой и нуждой», где «людей повсюду гонит труд», где везде — трубы, трубы и «крыши дальних кабаков». В этом тягостном мире нужды и несвободы особенно остро томит и волнует человека жажда вольной воли, жажда свободы и бродяжничества. Подчеркну, что во времена Блока в городском «окраинном» фольклоре излюбленными романсово-песенными мотивами были мотивы воли и тюрьмы, простора и тяжкого труда, изнуряющего душу и тело. Именно к этой форме народного мироощущения и оказался необычайно чутким Александр Блок. Он эстетически выразил борьбу двух начал: свободы и необходимости, «древней воли» и неволи человека, закованного невидимыми путами городского быта, городской нужды. Достаточно вспомнить хотя бы строки о хмуром шарманщике, который придет, «заплачет во дворе

...О той свободной доле,
Что мне не суждена,
О том, что ветер в поле,
А на дворе — весна».

Внутренняя контрастность, характерная для лирики Блока, проступает и в этой строфе. Здесь мир человеческий и мир природный существуют как сложная система диссонансов и смещений, гармонии и дисгармонии, что, кстати сказать, в таких формах не было свойственно поэзии прошлого века. Прекрасное мыслилось тогда как единство противоположностей, как совершенство гармонии. И Гегель, например, считал, что само искусство выставляет требование, чтобы краски на картине не выступали, как пестрые и случайно положенные в беспорядке красочные пятна...

Как раз этими пестрыми, как бы положенными в беспорядке пятнами, этими диссонансами и смещениями и выразительна поэзия Блока.

Однако вернусь к стихотворению «Осенняя воля». Неудержимо влечет поэта земной простор...

Кто взманил меня на путь знакомый,
Усмехнулся мне в окно тюрьмы?
Или — каменным путем влекомый
Нищий, распевающий псалмы?

Нет, иду я в путь никем не званый,
И земля да будет мне легка!
Буду слушать голос Руси пьяной,
Отдыхать под крышей кабака...

Стихотворение, композиция которого удивительно свободна и естественна, набирает все большую и большую эмоциональную высоту:

Запою ли про свою удачу,
Как я молодость сгубил в хмелю...
Над печалью нив твоих заплачу,
Твой простор навеки полюблю...

Много нас — свободных, юных, статных —
Умирает, не любя...
Приюти ты в далях необъятных!
Как и жить и плакать без тебя!

(2; 75—76)

Здесь все дисгармонично, все контрастно: удача оказывается погубленной молодостью, любовь к простору — обреченностью на смерть... Но здесь и все современно, созвучно с умонастроениями множества людей. Вот почему мотивы странничества в «Осенней воле», уходящие корнями в народную поэзию, выражающие эстетические воззрения «книжника» Блока, оказали сильнейшее впечатление на так называемых новокрестьянских поэтов и в первую очередь на Николая Клюева и Сергея Есенина. Скажу больше: влияние этих стихов в какой-то степени можно почувствовать и в творчестве Николая Рубцова, в его прекрасной стихотворной книге «Звезда полей».

Ну а при чем же здесь некрасовский образ Коробейника? А вот при чем. Блоку требовался образ, который бы связывал его с поэтической традицией именно XIX века, который бы являлся символом именно шестидесятых — семидесятых годов. Безусловно, что таким образом-символом не мог быть «узорный рукав»: это всего лишь выразительная поэтическая деталь.

Следует также заметить, что едва ли не самой популярной песней в начале XX века были некрасовские «Коробейники», или, в просторечии, «Коробушка». Успеху песни в немалой степени способствовало и первое средство массовой информации — граммофон. «Коробейников» можно было услышать в хате смоленского кузнеца-хуторянина Твардовского, в избе ладожского рыбака Прокофьева, и в петербургском трактире, и в тех самых «зеленых» вагонах, в которых «плакали и пели»[1].

Чтобы быть совершенно конкретным, следует сказать, что эту песню сам Блок услышал как раз в таком вот вагоне Николаевской железной дороги, услышал и сразу же оценил народную силу и мощь образа Коробейника. «...Голос исходит слезами в дождевых далях. Все в этом голосе: просторная Русь, и красная рябина, и цветной рукав девичий, и погубленная молодость. Осенний хмель. Дождь и будущее солнце...» Далее следует авторский комментарий: «В этом будет тайна ее и моего пути. — ТАК писать пьесу — **в этой осени**» (9; 94 — 95).

Поясню запись Блока: в последних строках речь идет о драматической поэме «Песня Судьбы» и о Наталье Николаевне Волоховой, которую Блок прочил на роль Фаины. Как бы то ни было, поэт нашел мелодию, нашел тональность для своей пьесы, которая была и остросовременна и традиционна; он нашел образ, который роднил его с демократической культурой прошлого: ведь не случайно Блок ощущал в себе «шестидесятническую кровь». Кстати сказать, в Блоке жил и чисто филологический интерес к творчеству Некрасова, ибо в это же самое время он задумал написать статью, посвященную Некрасову и русской лубочной литературе.

Вот почему вместо слова «Мужик» Блок написал сверху «Коробейник».

Образ Коробейника был необычайно дорог поэту, ведь он не только «за Волгу ухватился, за понятность слога, за отзывчивость души» (8; 199). Нет, Блок повсюду искал и находил родственное: в живописи — Васнецова, Нестерова, Рериха, Врубеля, в театре — Станиславского и Немировича-Данченко, в прозе — Леонида Андреева и Горького... Он верил, что в этом образе ослепительно сверкнула ему Русь, как сверкнула она однажды Гоголю в образе тройки, сверкнула и позвала его в незнакомую даль.

[1] Ср. блоковскую запись от 27 июля 1908 года: «Напиваюсь под граммофон в пивной на Гороховой» (9; 111).

4

Александр Блок любил земной простор. Он откровенно томился в тесноте знаменитых петербургских дворов-колодцев. И при первой же возможности уходил, чаще всего пешком, в зеленые пригороды Петербурга. По воспоминаниям Владимира Пяста, с которым он был особенно дружен летом и осенью 1908 года, излюбленными местами поэта были Острова и вся Петербургская сторона, затем Озерки и Шуваловский парк, который был хорош уже тем, что напоминал Блоку «благоуханную глушь» Шахматова. «Приходил Блок ко мне,— пишет В. Пяст,— именно приходил пешком, и в Лесной, в котором я жил в 1907 году, и на Удельную — в 1908 году. Состояние духа Блока в ту пору было трагическое. Он нуждался в утешителе: в человеке, могущем все понять и «отпустить» как исповедник...»[1] Что же касается темы их разговоров, то мемуарист замечает, что при всех поездках, прогулках, сиденьях и блужданиях любимой темой разговоров была Россия.

Свои стихотворения и даже отдельные мысли Блок всегда «приурочивал к какому-нибудь месту»: Пяст, например, навсегда запомнил множество уголков в столице и ее пригородах. Они были связаны со стихами Блока. Однако сказанное совсем не означает, что Блок делал реалистические «эскизы с натуры». Нет, для Блока как художника всегда был важен процесс преображения реальности, ее видоизменения, ее трансформации. Как художник Блок твердо знал, что «через них, через невзгоды и печали, в иные дали проникает взгляд». Природа Петербурга и природа Шахматова, особенно в стихах, окрашенных мистическим мировосприятием, имеет эту «иную даль», она вся — «обитель видений, знаков, тайн». Да и поэтическое пространство в свою очередь нередко теряло резкие очертания предметов, ибо поэт как бы накидывал на них дымку «невыразимости»:

В ткани земли облаченная,
Ты серебрилась вдали...

Таким образом, с первых шагов в поэзии и до конца дней своих Блок учился различать голос «зовущей дали», воспитывал в себе «всеобъемлющее чувство дали», добавим — исторической и временной.

В трижды благословенном Шахматове:

---

[1] Пяст Вл. Воспоминания о Блоке. Пг., 1923, с. 38.

Лениво и тяжко плывут облака
По синему зною небес.
Дорога моя тяжела, далека,
В недвижном томлении лес.

Однако этот «тяжкий сон житейского сознанья» (Вл. Соловьев) никогда не был дорог поэту, хотя сам Блок отмечал, что в «Стихах о Прекрасной Даме» — все «деревенское», а в сборнике «Земля в снегу» — все «городское». Пожалуй, здесь будет уместна поправка, сделанная Владимиром Солоухиным: «...Петербург и Шахматово — два крыла поэзии Блока, и парил он на них легко, широко...»[1] Действительно, на крыльях поэзии, воссоздающей красоту и таинственность русской природы, Блок парил легко, широко... И почти всегда блоковский пейзаж был преображен «скрытым смыслом мирозданья», почти всегда он являлся самовыражением «духовной основы мира». Поэтому приведенная выше строфа «Лениво и тяжко плывут облака» не совсем характерна для Блока. Ибо здесь — «старый реализм». Но, как справедливо утверждает З. Г. Минц, если, с одной стороны, реальные картины русской природы растворялись в мерцании «неземного света», то с другой — они не противоречили таким образам, которые могли быть истолкованы и в эмпирическом плане... Иначе говоря, не противоречили духу этого самого «старого реализма»[2].

Наиболее характерным примером такой двуплановости будет стихотворение «Сегодня шла Ты одиноко...», написанное Александром Блоком в июне 1901 года, то есть в период наибольшего увлечения «туманами» и «вещими знаками» в природе.

Сегодня шла Ты одиноко,
Я не видал Твоих чудес.
Там, над горой Твоей высокой,
Зубчатый простирался лес.

И этот лес, сомкнутый тесно,
И эти горные пути
Мешали слиться с неизвестным,
Твоей лазурью процвести.
(1; 102)

---

[1] Солоухин Вл. Большое Шахматово.— «Москва», 1979, № 1, с. 202.
[2] См.: Минц З. Г. Владимир Соловьев — поэт.— В кн.: Соловьев В. Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974, с. 28.

Если строго придерживаться биографической канвы, то в этом стихотворении можно найти все реалии шахматовского пейзажа. Из Шахматова открывалась бесконечная даль и была видна Бобловская гора, то есть холм, на котором стояло имение Менделеевых Боблово. Место для усадьбы Дмитрий Иванович выбрал открытое, на самой высокой части горы, поэтому за усадьбой виднелся лес[1]. В усадьбе отца летнее время проводила Люба Менделеева, будущая невеста поэта. Однако именно в этом, казалось бы, явно автобиографическом стихотворении очевиднее всего мерцание «нездешнего» и «неизвестного», нагляднее всего проявляется искусство Александра Блока, которое, по словам В. М. Жирмунского, заключалось в том, что он строил свое произведение «как бы на самой границе соприкосновения двух миров — реального и сверхреального...» Причем переход из мира реальностей в мир символов ускользает от самого внимательного читательского взора, обычные предметы как бы просвечивают иным значением, не теряя вместе с тем своего вещественного смысла[2].

Правда, в ряде стихотворений, написанных в позднейшую пору, Блок строил стихи на метафорических иносказаниях не мистического, а исторического плана, иначе говоря, он представлял одновременно и реальность современную и реальность историческую, реальность «древней воли». Переход из мира одной реальности в другую также ускользал от читательского взора.

«Явись, мое дивное диво,
Быть светлым меня научи!»

По интонации, по словарному составу это речь лирического героя, нашего современника. Но концовка вновь возвращает, даже сильнее — отбрасывает читателя к времени Куликовской битвы, к временам историческим.

Вздымается конская грива...
За ветром взывают мечи...

И все существует в удивительном поэтическом единстве, все органически совмещает в себе прошлое с настоящим и настоящее — с временем, которое грянет.

---

[1] См.: Бекетова М. А. Александр Блок, с. 60. См. также новые материалы о менделеевском парке и других памятных блоковских местах в кн.: С. Лесневский. Завещанное заветное. М., 1977, с. 100.

[2] См.: Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977, с. 227.

5

В письмах к матери, во втором замужестве Кублицкой-Пиоттух, жившей в те годы в Ревеле, Блок постоянно делился своими планами, высказывал мысли о современной поэзии, о переводе драмы «Праматерь» Ф. Грильпарцера, которую он выбрал за «героический романтизм», сообщал о работе над «Песней Судьбы». В этом смысле его письмо от 30 января 1908 года (Петербург) было обычным. И лишь фраза: «Занятный ты видела сон» задерживает внимание. Однако сновидения — предмет постоянной переписки сына с матерью. И только после того, как были опубликованы воспоминания В. П. Веригиной, стало возможным предположить, о каком «занятном сне» шла здесь речь: Александра Андреевна, вероятно, во время разговора о поэзии, а конкретно — о стихотворении Блока «На поле Куликовом», обмолвилась, что поэт описал в этом стихотворении ее сон. «Я постоянно вижу во сне,— пояснила она В. П. Веригиной,— что мчусь куда-то и не могу остановиться... Мимо меня все мелькает, ветер дует в лицо, а я лечу с мучительным чувством, знаю, что не будет покоя»[1].

Вероятно, этот вещий — вещий с точки зрения Александры Андреевны — сон и послужил толчком, первоначальным моментом в том сложнейшем творческом процессе, которым был давно и всецело поглощен Александр Блок. Но не менее вероятно и другое обстоятельство: заготовки к стихотворению «На поле Куликовом» поэт вел одновременно с работой над пьесой «Песня Судьбы», и эти заготовки можно увидеть в его прозаических отрывках, статьях, письмах, о которых уже шла речь.

В знаменитой сцене «На пустыре» Герман, оправдываясь перед Другом, кричит: «Я верен! Я верен!» Верен всему, что было, и всему, что будет, верен «мукам родины...». И далее, словно в неком наитии, Герман продолжает: «Помню страшный день Куликовской битвы.— Князь встал с дружиной на холме, земля дрожала от скрипа татарских телег, орлиный клекот грозил невзгодой. Потом поползла зловещая тень, и Непрядва убралась туманом, как невеста фатой. Князь и воевода стали под холмом и слушали землю: лебеди и гуси мятежно плескались, рыдала вдовица, мать билась о стремя сына...» (4; 148—149).

[1] Театральные воспоминания о Блоке В. П. Веригиной и Н. Н. Волоховой, с. 316.

Этот пространный (и громоздкий) монолог вторгается в ткань пьесы довольно неожиданно. Однако сравнивая «вещий сон» Александры Андреевны, монолог Германа и стихотворение «На поле Куликовом», можно заметить, что и сам Блок, может быть, повинуясь внезапному творческому наитию, в стихотворении «На поле Куликовом» переписал все заново, все, что слышал, читал, писал раньше. Ибо где-то в глубине души он чувствовал, что это все может возникнуть только от соприкосновения двух миров — реального и сверхреального, слияния двух временных категорий — прошлого и будущего, что и было сильнейшей особенностью его гениального лирического дара. Так одно за другим — за несколько дней, в жарком и пустынном Шахматове,— были написаны стихотворения «На поле Куликовом», «Река раскинулась. Течет, грустит лениво...», «Мы, сам-друг, над степью в полночь встали...», «В ночь, когда Мамай залег с ордою...», а немногим позднее — «Опять с вековою тоскою...», «Россия», «Вот он — ветер...», «Опять над полем Куликовым...», иначе говоря, было создано ядро книги «Родина». Именно после этих стихов о поле Куликовом, о Родине, о России определилось **блоковское** направление в русской поэзии, и сам Блок в сознании современников стал «не только величайшим европейским поэтом, но и человеком — эпохой» (А. Ахматова). Именно в этом цикле возникло чудо стиха — история ожила и как бы на миг слилась с будущим, неизбежным, надвигающимся.

О, Русь моя! Жена моя! До боли
Нам ясен долгий путь!
Наш путь — стрелой татарской древней воли
Пронзил нам грудь.
Наш путь — степной, наш путь — в тоске безбрежной,
В твоей тоске, о, Русь!
И даже мглы — ночной и зарубежной —
Я не боюсь.

Пусть ночь. Домчимся. Озарим кострами
Степную даль.
В степном дыму блеснет святое знамя
И ханской сабли сталь...

(3; 249)

У Александра Блока имелась одна творческая особенность, о которой он хорошо знал. Настоящая удача его постигала в тех случаях, когда он, во-первых, выражал непосредственное отношение к миру, а во-вторых, когда его

поэзия «роднилась с чужим» — с историей, живописью, музыкой, архитектурой... В цикле «На поле Куликовом» эта особенность Блока получила наиболее совершенное, гармоническое выражение. Насколько личным и непосредственным было отношение Блока к истории, показывает хотя бы следующий вариант «Поля Куликова».

И вечно — бой! И вечно будет сниться
Наш мирный дом.
Но — где ж она? Подруга! Чаровница!
Мы не дойдем?

Упоминание о «мирном доме», о «подруге», «чаровнице» было сразу же снято, но вот лирический, приподнято-личностный пафос этой строфы остался. Далее, именно в этом цикле поэзия Блока «роднилась» с летописными сводами, с гениальным «Словом о полку Игореве», со «Сказанием о Мамаевом побоище», «Задонщиной», то есть национальными сокровищами, сохраненными народом и пронесенными сквозь века. Блок изучал их, равно как и современные исторические сочинения, вроде исследования Н. Мушинского. Но осмысливал их как поэт, даже вернее было бы сказать, переживал их как поэт, как художник, душа которого в равной степени обогащалась и осложнялась впечатлениями действительности и истории и, словно сложнейший инструмент, воспроизводила самые противоположные чувства:

Объятый тоскою могучей,
Я ры́щу на белом коне...
Встречаются вольные тучи
Во мглистой ночной вышине.

Вздымаются светлые мысли
В растерзанном сердце моем,
И падают светлые мысли,
Сожженные темным огнем...
(3; 252)

Когда внимательно вчитываешься в стихи о Куликовской битве, то долго не можешь понять «тайны» их какого-то особо интимного воздействия на тебя, на твое чувство, на твой разум. Как будто не прилагая никаких усилий, артистично, легко, поэт вызывает то особое состояние, которое можно назвать виденьем наяву. Вероятно, это — чувство обратимости времени: прошлое — в тебе, в настоящем, но и ты, настоящий,— в прошлом. Причем многократная повторяемость событий выделена уже первыми строчками стихотворений: «Опять над полем Кулико-

вым...», «Опять с вековою тоскою...», «Опять, как в годы золотые...» Да и в других стихах содержится это ударно-возвратное наречие: «И опять влечет неудержимо...», «И опять мы к тебе, Россия...» Что это — «бытия возвратное движенье» Вл. Соловьева? Кажется, что нет. Но на одном этом примере можно увидеть, что проблема пространственно-временных соотношений в поэзии Блока, и особенно в цикле «На поле Куликовом», отнюдь не частная, а — глобальная, организующая весь блоковский универсум проблема.

Дело в том, что в обширной и возрастающей с каждым днем литературе, посвященной творчеству Блока, существует точка зрения, что цикл «На поле Куликовом» — это всего-навсего публицистический комментарий к главной теме Блока — теме «народа» и «интеллигенции». Были даже попытки свести содержание этого цикла к вульгарно-социологической аналогии: воинский стан Дмитрия Донского — это образ русского народа, а вражеский стан Мамая — это интеллигенция, оторвавшаяся от народа. Вариацией на эту тему может послужить следующее утверждение: «Обращение к прошлому у Блока меньше всего преследует традиционную в таких случаях цель романтиков — воспитание «сограждан подвигами предков (Рылеев)»[1].

Но почему, собственно говоря, пониманию современности мешают «подвиги предков»? Почему на их примере хотел воспитывать сограждан Кондратий Рылеев, но не хотел Александр Блок? Почему, наконец, воспитание сограждан — цель, которую традиционно преследовали только романтики?.. И т. д.

Дело обстоит как раз совсем наоборот. Прямыми цитатами из «Слова о полку Игореве», из «Сказания о Мамаевом побоище», из других источников, например из Гоголя, Александр Блок создавал определенный душевный настрой, вызывал чувство патриотизма, гордости за «подвиги предков». По убеждению Блока, Куликовская битва принадлежит не только к величайшим событиям русской истории, но и к событиям символическим: таким событиям суждено возвращение, разгадка их еще впереди. Какие это пророческие слова, если взглянуть на Куликовскую битву и на стихи Блока в свете грозного зарева Великой Отечественной войны!

---

[1] Крук И. Т. Поэзия Александра Блока. М., 1970, с. 158.

От дней войны, от дней свободы —
Кровавый отсвет в лицах есть.

И как можно вновь и вновь повторять мысль, что Блок в своем цикле всего-навсего противопоставил «два стана» — интеллигенцию и народ — и не видеть ничего другого! Не лучше ли обратиться к самим стихам для разрешения этого спора.

Перед Доном темным и зловещим,
Средь ночных полей,
Слышал я Твой голос сердцем вещим
В криках лебедей.

С полуно́чи тучей возносилась
Княжеская рать,
И вдали, вдали о стремя билась,
Голосила мать.

И, чертя круги, ночные птицы
Реяли вдали.
А над Русью тихие зарницы
Князя стерегли.

Орлий клёкот над татарским станом
Угрожал бедой,
А Непрядва убралась туманом,
Что княжна фатой...

Безусловно, что даже во имя самых благих намерений нельзя упрощать стихи Блока, закрывать глаза на то, что было определено временем и мировоззрением поэта. Ибо при всей исторической доподлинности и достоверности этих стихов в них запечатлен мистически-возвышенный культ, характерный именно для Блока, излучающий тот свет сверхреального и сверхчувственного, который был свойствен еще ранее его стихам о Прекрасной Даме и вечной Женственности.

И с туманом над Непрядвой спящей,
Прямо на меня
Ты сошла в одежде, свет струящей,
Не спугнув коня.

Серебром волны блеснула другу
На стальном мече,
Освежила пыльную кольчугу
На моем плече.

В летописях и апокрифических сказаниях русские назывались богородицыным народом: культ богородицы девы

Марии был основой духовности в русском средневековье и имел глубоко патриотическое значение. Блок как бы устанавливал мистическое родство, как бы воскрешал всю трепетность образа Той, что осеняла древнерусских воинов перед битвой. Этим идеальным образом Блок и завершает стихи, завершает на самой высокой ноте:

И когда, наутро, тучей черной
Двинулась орда,
Был в щите Твой лик нерукотворный
Светел навсегда.

(3; 251)

Но для доказательства того, что Блок именно в этих стихах провел аналогию — аналогию «двух станов», И. Т. Крук при цитировании как раз опустил эти строфы. Таким способом им была «доказана» мысль, что народ и интеллигенция в представлении Блока соотносились друг с другом так же, как русские и татарские полки в канун Куликовской битвы[1]. Более странное толкование этих стихов и придумать трудно. Конечно, Блок признавал «две реальности» — народ и интеллигенцию; миллионы — с одной стороны и несколько сот тысяч — с другой. Конечно, в прочитанном докладе «Народ и интеллигенция» (кстати сказать, прочитанном после написания этих стихов) 13 ноября 1908 года в Религиозно-философском обществе у него был «определенный публицистический план», о котором упоминает В. Н. Орлов. Был этот план и в его цикле. Однако сводить идеи, по-разному выраженные и в стихах и в выступлениях, все к тому же непримиримому противоборству двух сил — народа и интеллигенции, на мой взгляд, является непростительной ошибкой. Ибо если взять даже доклад Блока, то его главная идея заключалась все-таки в том, чтобы найти «соединительную черту», которой «не было и не могло быть между русскими и татарами в канун Куликовской битвы» (5; 323). И такой «соединительной чертой», на которой сходятся и сговариваются те и другие, для Блока была новая, творческая интеллигенция, новые живые и здоровые силы, порождаемые русским народом в ходе исторического развития. В качестве примера такой «новой породы людей», такого «знаменательного явления, связующего народ с интеллигенцией», и было для Блока «явление Максима Горького» (5; 325).

Можно ли забывать это имя, произнесенное Блоком

[1] См.: Крук И. Т. Поэзия Александра Блока, с. 153.

в докладе «Народ и интеллигенция», в угоду вульгарно-социологическим концепциям?! Оказывается, можно!

В Горьком Блоку был важен отнюдь не его «демотеизм», то есть «обожествление» народа, не его «богоискательство», а его подлинный демократизм, любовь к России. «Мы любим одно, но разной любовью»,— подчеркнул Блок. Таким образом, его стихи и его публицистические выступления действительно были взаимосвязаны, но взаимосвязаны они совсем на других принципах, чем об этом можно прочитать в работах некоторых блоковедов. Интересно также отметить, что Блок в своем докладе дает своеобразный автокомментарий к знаменитым строчкам «О, Русь моя! Жена моя!». Или: «О, бедная моя жена, о чем ты горько плачешь?» Эти строки вызывали и в ту пору, да и в более поздние времена немало нареканий на поэта. Блок четко раскрывает своеобразие патриотического чувства, которым он сам дорожит и которое он находит у Горького,— он говорит, что сердце Горького «тревожится и любит, не обожествляя, требовательно и сурово, **по-народному**, как можно любить **мать, сестру и жену в одном лице родины — России**» (выделено мною.— *В. Д.*) (5; 321).

Далее Блок называет имена Лермонтова, Тютчева, Хомякова, Некрасова, Успенского, Полонского, Чехова, которые знали именно такую любовь, знали именно такое не умозрительное, не отравленное «ядом отвлеченности», но сокровенное и живое чувство. В контексте всего творчества Блока можно сказать, что и ему была ведома эта суровая и требовательная, эта по-народному сокровенная любовь к Родине. Из контекста всего творчества Блока можно также заключить, что дума о России, мысль о России была единственным его спасением, его вызволением из бездны скепсиса, иронии, индивидуализма: ведь он больше всего опасался, «чтобы распутица ночная от родины не увела». Вот почему Блоку казалась насущно необходимой и та историческая перспектива, в которой движущие силы истории «трагедийно переплетаются с новой «интеллигенцией», выделяясь в самом движении «народа»[1]

Да, ночные пути, роковые,
Развели нас и вновь свели,
И опять мы к тебе, Россия,
Добрели из чужой земли.
(3; 277)

[1] Громов П. Александр Блок и его предшественники и современники. М.— Л., 1966, с. 340.

Если не видеть в творчестве Блока этой исторической перспективы, этого движения к России, этих поисков путей к современникам, а сводить все дореволюционное творчество гениального поэта только к противоборству, разрыву, разлому, кризису, то невозможно определить и духовное новаторство Блока, его огромное воздействие на творчество поэтов советской эпохи.

«Новатор духа — Александр Блок» — так сказал о нем Леонид Мартынов. И в книге автобиографических новелл «Воздушные фрегаты» развернул эту формулу: «Блок дал мне ощущение Куликова поля. Он одарил меня, пожалуй, не меньше, чем Маяковский, предчувствием надвигающихся событий, и я не преувеличу, сказав,— предощущением близкой революции»[1].

Вот в каком контексте прочитывался цикл «На поле Куликовом» младшими современниками Блока, вот насколько определенной и четкой была та концепция России, в которой «только готовится будущее» (8; 380) и о которой Блок так много думал и мечтал.

Конечно, не надо закрывать глаза на те мотивы отчаяния, тоски, жертвенности, мистицизма, что проявились и в этом историческом цикле Блока. Однако пафос Блока был все-таки в другом — в приятии мира!

6

М. М. Бахтин, рассматривая категорию времени — пространства в античном романе, сделал принципиально важный вывод. Вывод этот заключается в следующем. Мифологическим и, в частности, художественным сознанием вопрос о времени — пространстве решается в двух основных формах. Одна форма,— пишет исследователь,— это эсхатология... Здесь будущее мыслится как конец бытия, как гибель, как катастрофа. Вот почему в работах других эстетиков и литературоведов подобная форма художественного мышления получает название катастрофизма. Неизбежный хаос, гибель, катастрофа ожидают человечество в относительно близком будущем. Подобные эсхатологические тенденции достаточно ярко были выражены в новейшей поэзии, в первую очередь в поэзии Вл. Соловьева и в кругу молодых поэтов-«соловьевцев», к которому относились и Андрей Белый и Александр Блок. В позднейшие годы, обращаясь к своей Музе, Блок писал:

[1] Мартынов Л. Воздушные фрегаты. М., 1974, с. 26.

Есть в напевах твоих сокровенных
Роковая о гибели весть.
Есть проклятье заветов священных,
Поругание счастия есть.

Замечу, что в статьях, написанных в период после революции 1905 года, в период «безвременья», у Блока постоянно встречаются эти эсхатологические настроения. «Я думаю,— писал он,— что в сердцах людей последних поколений залегло неотступное чувство катастрофы...»; «...Во всех нас заложено чувство болезни, тревоги, катастрофы, разрыва» (5; 351) и т. д.

Однако М. М. Бахтин высказал мнение, что наряду с эсхатологизмом (или катастрофизмом) существует и другая форма художественного мышления — это историческая инверсия. «Сущность такой инверсии,— отмечает М. М. Бахтин, — сводится к тому, что мифологическое и художественное мышление локализует в прошлом такие категории, как цель, идеал, справедливость, совершенство, гармонические состояния человека и общества...» И далее: историческая инверсия в сказаниях о героическом веке позволяет изобразить как уже бывшее в прошлом то, что «на самом деле может быть или должно быть осуществлено только в будущем, что, по существу, является целью, долженствованием, а отнюдь не действительностью прошлого»[1].

Последнее суждение М. М. Бахтина особенно важно не только для правильного осмысления художественно-эстетических взглядов Александра Блока, но и для осмысления блоковских традиций в современной русской советской поэзии. Тем более что ученый подчеркивает, что подобная историческая инверсия ведет к провозглашению «начал» как чистых истоков бытия, ведет к провозглашению вечных ценностей и, добавим мы, к глубокому познанию и признанию своей исторической родословной.

Если посмотреть на «Куликово поле» с этой точки зрения — с точки зрения исторической инверсии,— то выяснится, что наряду с ощущением России как «родной» и «роковой» страны, наряду с ощущением безысходности в ее судьбе: «О, бедная моя жена, о чем ты горько плачешь?» — Блок в своих стихах отчетливо осознавал и другое: «Но узнаю тебя, начало высоких и мятежных дней!»

---

[1] Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975, с. 297.

Создав картину запустения, уныния, тишины, которая господствует в настоящем, Блок вновь и вновь возвращается к мысли об истоке:

Но в каждой тихой, ржавой капле —
Зачало рек, озер, болот[1].

Принцип исторической инверсии особенно отчетливо выражен в стихотворении «Река раскинулась, Течет, грустит лениво...». Воистину в этих стихах, характерных для всего цикла, Блок локализовал свой идеал прошлого, которое возвышает настоящее и оплодотворяет будущее. Поэт вновь обратился к «всеобъемлющему чувству дали»,— ведь это чувство было одновременно и социально-окрашенным и его сверхличным чувством, поскольку безбрежная русская даль открывается перед человеком, который творит историю, а не подчиняется слепо ее законам.

И вечный бой! Покой нам только снится
Сквозь кровь и пыль...
Летит, летит степная кобылица
И мнет ковыль...

И нет конца! Мелькают версты, кручи...
Останови!
Идут, идут испуганные тучи,
Закат в крови!

Закат в крови! Из сердца кровь струится!
Плачь, сердце, плачь...
Покоя нет! Степная кобылица
Несется вскачь!

(3; 249—250)

Теперь, после стихотворной цитаты, становится яснее, что в «Поле Куликовом» Блок как будто опирается на эсхатологические идеи Вл. Соловьева, в действительности же дает иное истолкование этим идеям, а временами вступает и в полемику со своим учителем. По его собственным словам, он искал «новые утверждения», и прежде всего утверждения главной своей темы — темы России. Это ощущали и современники Блока, например П. Н. Медведев, который считал, что чувство Родины было включено Блоком в круг наиболее актуальных переживаний и что отныне национальные черты его музы уже никогда не стирались и не проходили[2].

[1] Эта блоковская метафора получила в дальнейшем отзвук у Н. Тихонова: «...И в каждой капле спал потоп».

[2] См.: Медведев П. Н. Творческий путь Ал. Блока, с. 189.

Если же вернуться к Соловьеву и «соловьевству» в поэзии Александра Блока, то особенно интересна в этом смысле направленность стихотворения «Опять над полем Куликовым...». В качестве эпиграфа поэт предпослал строки Вл. Соловьева: «И мглою бед неотразимых грядущий день заволокло». Ибо неотступное чувство катастрофы, которое залегло в сердцах современников, в этом эпиграфе было выражено достаточно определенно и ясно. И вначале Блок как бы повторяет эпиграф:

Опять над полем Куликовым
Взошла и расточилась мгла,
И, словно облаком суровым,
Грядущий день заволокла.

Однако образ «сурового облака» придает иной — более мужественный, что ли — смысловой и интонационный оттенок всей строфе и стихотворению в целом. Правда, «безвременье» застилало «тишиною непробудной» героику прошлых веков. «Но, — восклицает поэт,—

узнаю тебя, начало
Высоких и мятежных дней!
Над вражьим станом, как бывало,
И плеск и трубы лебедей».

Заключительная строфа еще сильнее выявляла эту внутреннюю собранность и готовность лирического героя встретить годину народных бед и печалей, как говорится, во всеоружии. Именно в этих последних строчках и скрыт сокровенный смысл стихотворения.

Не может сердце жить покоем,
Недаром тучи собрались.
Доспех тяжел, как перед боем.
Теперь твой час настал. — Молись!
(3; 253)

В предвестии новой грозы, новой смертельной опасности, нависшей над Родиной, лирический герой Блока, в образе которого вдруг ясно проступали черты его двойника — древнерусского воина, верен завету далеких предков. Грядущая битва не может стать катастрофой для современников Блока, как она не стала катастрофой для русских людей, встретивших полчища Мамая на Куликовом поле и защитивших родную землю от позора и плена. И «широкий пожар», вновь занимавшийся над Россией,

требовал от лирического героя такой же беззаветности и жертвенности, как от его героических предков, каждый из которых был готов «за святое дело мертвым лечь!».

Я — не первый воин, не последний,
Долго будет родина больна.
Помяни ж за раннею обедней
Мила друга, светлая жена!

Мотивы этой жертвенности сильнее начинают звучать в стихах, писанных в период первой мировой войны и включенных в сборник «Родина»:

Идут века, шумит война,
Встает мятеж, горят деревни,
А ты всё та ж, моя страна,
В красе заплаканной и древней.

Правда, Александр Блок не хотел и не мог закончить свой стихотворный сборник на такой трагической, безысходной ноте. Дыхание революции минувшей и предощущение революции грядущей обнаруживается в его протестующем вскрике, которым и заканчивается гениальная книга:

Доколе матери тужить?
Доколе коршуну кружить?
(3; 281)

...Итак, пророческий дар Блока был очевиден для его современников, очевиден он и для людей новых поколений. И читатели этих новых поколений в лирике поэта увидели главное — великую любовь к России, которая воспринимается ими как чувство всеобъемлющее, как чувство, в котором сконцентрировано все самое заветное для человека, все, что заставляет его забывать себя, но и в этом забвении обретать самого себя, себя — обновленного, возвышенного заветной идеей.

Такая глубоко интимная, направленная против всяческой казенщины и схоластики, всяческого празднословия любовь поэта стала приковывать к нему, к его творчеству пристальное внимание широкого круга людей. Например, в первые послевоенные годы молодые люди, в недавнем прошлом офицеры-фронтовики, собираясь по номерам и комнатам общежитий, чаще всего цитировали и вспоминали блоковские строки, включенные в книгу «Родина». Именно так, с упоением, со страстью, они повторяли как нечто принадлежащее только лично им и сказанное только о них:

Рожденные в года глухие
Пути не помнят своего.
Мы — дети страшных лет России —
Забыть не в силах ничего.

Испепеляющие годы!
Безумья ль в вас, надежды ль весть?
От дней войны, от дней свободы —
Кровавый отсвет в лицах есть.

(3; 278)

Вот почему какой бы стороны творческой и литературной деятельности Александра Блока мы ни коснулись, во всем обнаруживается его неиссякаемая потребность осмыслить «начала» и «концы» и слить воедино «личную жизнь» с «полнотой жизни мировой», как сказал художник И. М. Крамской. Но поэтический гений Блока проявился не только в этом.

Гений Блока проявился и в глубоко интимном, в непосредственном переживании темы, которая традиционно требовала если не официального пиетета, то, во всяком случае, сыновьей почтительности. Было ли это нарушением традиций? Да, было, но ведь и нарушение традиций, по словам Блока, тоже традиция. Для темы России он искал «сокровенную форму», ибо только такая сокровенная форма есть бог. И он нашел эту форму, которая одновременно явилась выражением его духовной сущности. В этом и заключалось поэтическое новаторство Блока. Вот почему его раздумья о Родине вызывали и вызывают столь глубокие эстетические переживания, которые тем глубже и тем значительнее, чем сокровеннее весь поэтический строй Блока. Известно, что в человеческой натуре имеется много потребностей, но истинно человечна только потребность в тончайшем, как бы опьяняющем эстетическом переживании. Это переживание получаешь как особую, ни с чем не сравнимую радость, как открытие, которое сделано только тобой. Когда погружаешься в мир Блока, когда упиваешься музыкой, гармонией, красотой его слова, то видишь, что все свои интеллектуальные и духовные силы поэт воплотил именно в этом слове, именно в этих стихотворных строках:

Россия, нищая Россия,
Мне избы серые твои,
Твои мне песни ветровые —
Как слезы первые любви!

Тебя жалеть я не умею
И крест свой бережно несу...
Какому хочешь чародею
Отдай разбойную красу!

Пускай заманит и обманет,—
Не пропадешь, не сгинешь ты,
И лишь забота затуманит
Твои прекрасные черты...

Ну что ж? Одной заботой боле —
Одной слезой река шумней,
А ты все та же — лес, да поле,
Да плат узорный до бровей...

(3; 254)

От этих прекрасных строк веет и седой, колдовской «чародейной» древностью, и близкой нам эпохой, в которой «плат узорный до бровей» еще символизировал русскую стать и красоту и в которой Блок торил новые пути в литературе.

Интересно отметить также естественность и легкость, с какой Блок преодолевал «полосу отчуждения», которую преодолеть в современном ему мире было особенно трудно, как мгновенно стирал он границы между своим «я» и «я» другого. И к этой своей цели Блок шел неуклонно и стремительно, ибо вскоре после первой русской революции он уже писал, что «в поэтическом ощущении мира нет разрыва между личным и общим» и что «в эпоху бурь и тревог нежнейшие и интимнейшие стремления души поэта также преисполняются бурей и тревогой» (выделено мною. — *В. Д.*).

В письме к К. С. Станиславскому Александр Блок заверил великого режиссера в том, что отныне одной теме — теме **России** он «сознательно и бесповоротно *посвящает жизнь*» (8; 265). И поэт остался верен этому прекрасному обету до конца дней своих. Он посвятил и себя, и свой гений Родине, родному народу от первых опытов, от стихотворения «Гамаюн», навеянного картиной В. М. Васнецова, до цикла «На поле Куликовом», поэмы «Двенадцать», до заключительных, черновых строчек эпопеи «Возмездие», написанных в двадцатом году: «А мир — свободен и велик...», строчек, закончившихся многоточием.

Вновь обдумывая этот прямой как стрела, и этот действенный, как стрела, путь Блока к теме России, путь, обозначивший его выход из душевного и творческого ту-

пика, из бездны «вихрей снеговых», из «распутицы», из «страшного мира», странно читать и слышать нам, людям, отмечающим 100-летие со дня рождения великого поэта и 600-летие со дня Куликовской битвы, что непреходящее значение поэзии Блока все-таки «в кризисе человеческой личности», которую действительно с потрясающей глубиной выразил поэт. Нет,— скажу твердо и определенно,— непреходящее значение поэзии Блока — в преодолении кризиса, в духовном прозрении и вере в будущее, в новую породу людей, которые, как и сам поэт, всегда будут надеяться на Россию.

ОЛОНЕЦКИЙ ВЕДУН

Николай КЛЮЕВ

Он жив, олонецкий ведун.

1

Первому сборнику Николая Клюева «Сосен перезвон» (1912) было предпослано небольшое предисловие Валерия Брюсова. И хотя существует мнение, что Брюсов в этом предисловии ничего не сказал по существу, а все только «по поводу», однако, на мой взгляд, именно брюсовская оценка Клюева выдержала испытание временем. К 1911 году сближение Клюева с русским символизмом достигло высшей точки. Об этом сближении свидетельствует и Сергей Есенин, который многим позднее грубовато, но верно по существу заметил, что Клюев, пришибленный блоковским «голландским» романтизмом, так и не сумел его преодолеть.

Другой признанный мэтр русского символизма Валерий Брюсов взялся написать вступительную статью к стихам малоизвестного тогда крестьянского поэта, поскольку он уловил в этих стихах главное: внутреннюю творческую свободу, непреднамеренность, как бы сейчас мы сказали, спонтанность его стихов. Брюсов нашел превосходную метафору творчества Клюева.

Можно посчитать чудом инженерной и архитектурной мысли многие западноевропейские парки, и в первую очередь Версальский, писал он, но «прекрасен и дикий лес, разросшийся, как попало, по полянам, по склонам, по оврагам. Ничего в нем не предусмотрено, не предрешено заранее, на каждом шагу неожиданности — то причудливый пень, то давно повалившийся, обросший мхом ствол, то случайная луговина,— но в нем есть сила и прелесть свободной жизни... Поэзия Н. Клюева похожа на этот ди-

кий, свободный лес, не знающий никаких «планов», никаких «правил»[1].

Далее, размышляя о взаимоотношениях поэта с читающей публикой, Брюсов подчеркнул, что поэзию Клюева «нужно принимать ее в целом такой, какова она есть, какой создалась она в душе поэта столь же непроизвольно, как слагаются формы облаков под бурным ветром поднебесья»[2].

Правда, далеко не всегда читатели и особенно критики следовали этому совету. Но даже в самые тяжелые для поэзии Клюева времена признавалась его исключительная изощренность в выборе изобразительных средств.

Сила и прелесть свободной жизни стиха, которая восхитила Брюсова, давалась Клюеву не просто. Чтобы достичь этой силы, этой красоты и одновременно этой лирико-психологической глубины, Клюев прибегал к условности, иносказанию, усиливал момент неожиданности в построении словоряда и стихотворения в целом, момент смыслового «разрыва» между строчками, широко используя библейские, старокнижные, народно-поэтические символы и ассоциации. Он безусловно верил, что душа познания мира таится в опыте мира, а мир познается в опыте души. Конкретно-историческая ситуация определила формирование именно таких его взглядов, всего его творчества как художника «порубежной» эпохи. Причем бóльшая и в художественном отношении значительнейшая часть его творческого наследия приходится на дореволюционный период.

Безусловно, что Клюев жил и творил в исключительно сложных условиях и выражал, по словам М. Горького, не только мистическое сознание, но и мистическую «власть земли» над душами русского крестьянства. Но безусловно и другое, что среда, в которой шло духовное и нравственно-эстетическое формирование Николая Клюева, была в своем роде исключительной — среда раскольников, бунтарей, самосожженцев, приверженцев староотеческих заветов, странников, «бегунов», искателей земли праведной, обетованной.

При всем том необходимо еще подчеркнуть, что население северных губерний, откуда был родом Н. Клюев,

---

[1] Брюсов В. Предисловие.— В кн.: Клюев Николай. Сосен перезвон. М. 1912.
[2] Там же.

«со времен «господина Великого Новгорода» вело очень подвижнический образ жизни и отличалось более независимым характером, чем жители коренных московских областей...» Г. В. Плеханов делает паузу и добавляет: «Независимость характера сопровождалась более высокой культурой»[1].

Последнее обстоятельство нельзя забывать, когда обращаешься к таким крупным явлениям отечественной культуры, как Николай Клюев. Личность самого Клюева была не менее противоречивой, сложной, потаенной, чем жизненная среда, взрастившая его, оказавшая на его облик огромное воздействие.

Появившись в Петербурге в десятые годы и довольно-таки скоро получив там известность, чему способствовал успех сборника «Сосен перезвон», Клюев поражал окружающих несоответствием своей манеры поведения, своих привычек, своей одежды, всего облика господствовавшим в то время вкусам и модам. В его степенстве, в его внутреннем достоинстве, в его одежде многие видели иное — лукавство, неискренность, желание привлечь к себе внимание публики.

«Удивительнее всего,— пишет В. Г. Базанов,— что Клюева и Есенина за их крестьянское платье окрестили «пряничными мужичками», отзываясь о них иронически, если не с пренебрежением, тогда как к поэтам-декадентам, юродствовавшим и выкидывавшим разные коленца, относились довольно снисходительно, прощали им разные «чудачества», писали о них даже с некоторым любованием»[2].

Но дело в конце концов не в этом вызове установившимся вкусам, которые Клюев нарушал и которыми пренебрегал, может быть, достаточно демонстративно. Дело в той последовательности, верности именно своему образу жизни, своим правилам, своим привычкам, которые Клюев сохранял при любых обстоятельствах и в любых условиях. Не потому ли с первых же шагов на литературном поприще и до конца дней своих Клюев был окружен молвою, окружен всевозможными слухами, толками и перетолками, которые в конце концов сложились в легенду о лукавом «ладожском дьячке». И не эту ли легенду поэт

---

[1] Плеханов Г. В. Литература и эстетика, т. 2. М., 1958, с. 11.

[2] Базанов В. Г. Олонецкий крестьянин и петербургский поэт.— «Север», 1978, № 9, с. 109.

попытался опровергнуть в одном из своих зрелых стихотворений?

Меня Распутиным назвали
В стихе, расстригой без вины
За то, что я из хвойной дали
Моей бревенчатой страны.

Что души печи и телеги
В моих полуденных зрачках
И ледовитый плеск Онеги
В самосожженческих стихах.

Что-то очень близкое к ритмике и образному строю Василия Сиротина, поэта, сочинившего песню «Улица, улица, ты, брат, пьяна...», человека не менее запутанной и странной судьбы, видится мне в этих строчках. Ведь на долю Николая Клюева также с юношеских лет выпал «казенный дом», хотя и совсем по другим причинам. Вот что по этому поводу пишет Клюев: «Впервые я сидел в остроге 18-ти годов от роду, безусый, тоненький, голосок с серебряной трещинкой. Начальство почитало меня опасным и «тайным». Когда перевозили из острога в губернскую тюрьму, то заковали меня и в ножные кандалы. Плакал я, на цепи глядя. Через годы память о них сердце мое гложет»[1].

В материалах к биографии Н. А. Клюева, собранных в первую очередь краеведом А. К. Грунтовым, установлено, что действительно 25 января 1906 года Клюев был заключен в вытегорский острог, а затем переведен в петрозаводскую губернскую тюрьму, где он и пребывал до июля месяца того же, 1906 года. Заключен он был за принадлежность, как сказано в жандармском донесении, к «преступной организации, присвоившей себе наименование Всероссийского крестьянского союза», а также за распространение печатных «приговоров», то есть прокламаций, и за то, что на одном из сходов, обращаясь к крестьянам, он говорил: «Начальство ваше — кровопийцы, добра вам не желают и ничем вам не помогают, а только вас разоряют»[2].

Согласно заключению уездного исправника, Клюев был признан «человеком крайне вредным в крестьянском

---

[1] ГЛМ, ф. 29, ед. хр. 118.

[2] Цит. по ст.: Грунтов А. К. Материалы к биографии Н. А. Клюева.— «Русская литература», 1973, № 1, с. 120.

обществе», а посему арестован и препровожден в острог.

Таким образом, архивные документы подтверждают участие молодого Клюева в революции 1905—1906 годов, и подтверждают не только его «хождение в народ», распространение листовок и прокламаций революционного содержания, но и его тесную связь с активистами Бюро содействия Крестьянскому союзу.

Эти факты в биографии молодого Клюева важны хотя бы потому, что Клюев, выросший на Русском Севере, где были живы поучения мятежного протопопа Аввакума, «Поморские ответы» старообрядца Андрея Денисова и многие другие произведения «отреченной» литературы, где дух раскола и сектантства, по словам В. И. Ленина, был проявлением «политического протеста под религиозной оболочкой»[1], сумел подняться на новую, более высокую ступень социально-общественного самосознания, сумел уловить в ближайшем окружении и выразить тот политический протест, о котором говорил Ленин. Еще бабка Фекла, нянюшка и пестунья, певала над его зыбкой отнюдь не колыбельные песни: «Уж как девять ран умалилися, а десятая словно вар кипит». Запомнились Клюеву и частые посещения местного жандарма, гостя глумливого, куражливого. Этот жандарм кричал матери, принадлежавшей к старинному старообрядческому роду: «Вот ты где у меня сидишь! Раскольники и цареубийцы!»[2]

И не такой уж случайной оказалась дружба молодого, умного, необыкновенно начитанного вытегорского крестьянина с членами Бюро содействия Крестьянскому союзу, а главным образом с петербургской семьей Добролюбовых — старшим братом Александром, известным поэтом-символистом, его сестрами — Марией, Еленой, Ириной... От Марии, например, Клюев получал прокламации; Елене он посвятил стихотворение «Ты все келейнее и строже...». Следует сразу же заметить, что, как и другие представители русской дворянской интеллигенции, сестры Добролюбовы в свое увлечение революцией вносили элемент жертвенности, а в отношении к народу — сострадания и преклонения перед великим страдальцем. Подобные религиозно-нравственные искания среди петербургской молодежи, безусловно, усилились в период реакции, когда, по выражению А. Блока, в России жилось «трудно, холод-

---

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 4, с. 228.
[2] «Звезда Вытегры», 1919, 11 мая.

но, мерзко». Клюев, вступивший в переписку с Блоком в 1907 году, в новых письмах все яснее выражал надежду на то, что, может быть, и его адресату — мастеру, поэту — откроется «тайна преклонения не одной Красоте, которая с сердцем изо льда, но и Страданию»[1].

Таким образом, преклонение перед страданием, перед самопожертвованием во имя других, которое и раньше было свойственно Клюеву, теперь стало определять пафос его творчества. Образ интеллигентной девушки, ушедшей в революцию, в народ, раскрывается во многих стихах, причем раскрывается на фоне массовых казней и расстрелов, звона кандалов и скрипа тюремных дверей, которые воцарились в России после поражения революции. Этот образ — трепетный, кристально-чистый, неуловимый.

Ты все келейнее и строже,
Непостижимее на взгляд...
О, кто же, милостивый боже,
В твоей печали виноват?

И косы пепельные глаже,
Чем раньше, стягиваешь ты,
Глухая мать сидит за пряжей —
На поминальные холсты.

Она нездешнее постигла,
Как ты, молитвенно строга...
Блуждают солнечные иглы
По колесу от очага.

Зимы предчувствием объяты,
Рыдают сосны на бору;
Опять глухие казематы
Тебе приснятся ввечеру.

Лишь станут сумерки синее,
Туман окутает реку, —
Отец, с веревкою на шее,
Придет и сядет к камельку.

Жених с простреленною грудью,
Сестра, погибшая в бою, —
Все по вечернему безлюдью
Сойдутся в хижину твою.

А Смерть останется за дверью,
Как ночь, загадочно темна.

---

[1] Подробнее о переписке и вообще о взаимоотношениях Н. А. Клюева с А. А. Блоком см.: Базанов В. Г. Олонецкий крестьянин и петербургский поэт.— «Север», 1978, № 8—9, с. 91—112 и 91—110.

И до рассвета суеверью
Ты будешь слепо предана.

И не поверишь яви зрячей,
Когда торжественно в ночи
Тебе — за боль, за подвиг плача —
Вручатся г вечности ключи[1].

Стихотворение это передает тягостную атмосферу того времени и страстную жажду молодежи правильно понять и разрешить проблему «интеллигенция» и «народ», которую мучительно обдумывал и Александр Блок, но в какой-то момент свернувшей в дебри сектантства, «скрытничества», предавшейся молчаливому отчаянию, уверовавшей в то, что только «подвиг плача» искупит их вину перед народом, позволит постигнуть «нездешнее». В среде, близкой Клюеву по Петербургу, эти настроения получили название «голгофского христианства, или голгофского сознания». Голгофа начинается там, где начинается «за других» — гласила одна из первых заповедей этого нравственно-религиозного течения, которым в какой-то период был целиком захвачен и Николай Клюев. Вот почему, по справедливому замечанию К. М. Азадовского, понятие «сестра» в его интерпретации теперь приобретает обобщенное социально-религиозное значение: «сестра» и «брат» по борьбе и революционному кружку — это одновременно «сестры» и «братья» в религиозном смысле»[2].

Жажда подвига во имя «братьев» и «сестер» именно в такой двойной интерпретации — вот что составляет внутреннее содержание многих стихотворений поэта и, в частности, стихотворения «Любви начало было летом...», навеянного духовной близостью к одной из сестер Добролюбовых. Не без впечатлений, оставивших след в душе Николая Клюева во время его пребывания в тюрьмах, написаны и другие стихи этого периода. В них идея страдания «за земляков по крови и по духу», как идея душевного озарения, оказывается необычайно сильной.

Я надену черную рубаху
И во след за мутным фонарем
По камням двора пройду на плаху
С молчаливо-ласковым лицом.

---

[1] Клюев Н. Стихотворения и поэмы /Вступ. статья В. Г. Базанова; Сост., подгот. текста и примеч. Л. К. Шевцовой. Л., 1977, с. 101. Последующие ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

[2] Азадовский К. М. Раннее творчество Н. А. Клюева.— «Русская литература», 1975, № 3, с. 197.

Вспомню маму, крашеную прялку,
Синий вечер, дрёму паутин,
За окном ночующую галку,
На окне любимый бальзамин,

Луговин поёмные просторы,
Тишину обкошенной межи,
Облаков жемчужные узоры
И девичью песенку во ржи:

Узкая полосынька
Клинышком сошлась —
Не вовремя косынька
На две расплелась!

(103)

По всему очевидно, что в поэзии Клюева постоянно слышатся отзвуки крамольных, кандальных, тюремных песен, имеющих многовековую традицию, восходящую к песням разбойничьим, холопским, разинским. Действительно, стихи Клюева продолжают эту традицию, но и порывают с ними по настроению, в котором нет стихийного протеста, а есть смирение и тоска несправедливо осужденного на казнь, есть безмолвная, беспредельная, можно сказать, скорбно-приветная любовь к родной земле, родному краю.

Я молился бы лику заката,
Темной роще, туману, ручьям,
Да тяжелая дверь каземата
Не пускает к родимым полям —

Наглядеться на бора опушку,
Листопадом, смолой подышать,
Постучаться в лесную избушку,
Где за пряжею старится мать...

(163)

Безусловно, лирический герой именно таких стихотворений, в которых он проходит по миру «с молчаливо-ласковым лицом», в большей степени выражает умонастроения Н. Клюева, чем, предположим, его более ранние стихи, вроде «Где вы, порывы кипучие...». Ведь именно в эти годы Клюев вновь, как и в отрочестве, отправился в странствия по монастырям, по скрытням, по раскольничьим скитам:

С той поры я перепутьями
Невидимкою блуждал,
Под валежником и прутьями
Вместе с ветром ночевал.

Этот период жизни поэта мало освещен в специальной литературе, полон таинственных рассказов самого Клюева то о поездке в Иран, Индию и даже Восточный Китай, то о посещении Льва Толстого в Ясной Поляне[1]. Достоверно известно, пожалуй, только о пребывании Клюева в Данковском уезде Рязанской губернии у хлыстов — так официальная церковь называла христоверческие общины. Там Клюев был Давидом, то есть писал духовные стихи, откуда он и вынес свои «Братские песни». Высшим творческим взлетом Клюева, погруженного в нравственно-религиозные искания, мятущегося, странствующего по монастырям, следует признать стихотворение «Осенюсь могильною иконкой...», написанное в 1912 году. Однако и в новых стихах поэт не забывает братьев и сестер, заключенных в царские казематы по политическим мотивам, не забывает жертв массовых казней и посвящает одному из них «песню»:

Осенюсь могильною иконкой,
Накормлю малиновок кутьей
И с клюкой, с дорожною котомкой,
Закачусь в туман вечеровой.

На распутьях дальнего скитанья,
Как пчела медвяную росу,
Соберу певучие сказанья
И тебе, родимый, принесу.

В глубине народной незабытым
Ты живешь, кровавый и святой...
Опаленным, сгибнувшим, убитым,
Всем покой за дверью гробовой.

(181)

Итак, можно воочию увидеть, что на «распутьях дальнего скитанья» Клюев оставался верен самому себе: он пел братство по крови и по духу, он был необычайно чуток к народной речи (что стоит хотя бы неожиданное словцо «закачусь»!), к певучим сказаньям старины. Это — с одной стороны. А с другой — для царского правительства он пребывал по-прежнему опасным и «тайным». Репрессии не замедлили последовать: «крайне вредного человека» поспешили заключить в данковский острог, а затем — в Харьковскую каторжную тюрьму. Потому-то

[1] См.: Грунтов А. К. Материалы к биографии Н. А. Клюева, с. 121.

многим позднее, в двадцатые годы, Клюев с горечью признавался, что мало хорошего он знал в жизни: деревня, приезд в город — и тюрьма...

2

Даже человек, который хорошо знает русский Север, очутившись в лесной чащобе, вряд ли сможет сразу одолеть ощущение какой-то древней тайны, древней волшбы, исходящей от этих замшелых стволов, еловых лап, зарослей папоротника, скрывающих промоины черной воды, в которых плавают такие же черные коряги. Кажется, вот-вот и ты увидишь:

У лесового нос — лукошко,
Волосья — поросли ракит...
Кошель с янтарною морошкой
Луна забрезжить норовит.
(252)

Всю творческую жизнь Николай Клюев был верен «лесному обету», но верен не белоствольным есенинским березам, а сумрачным, обонежским, потаенным елям.

О ели, родимые ели, —
Раздумий и ран колыбели,
Пир брачный и памятник мой...

Дремучий еловый и сосновый сыр-бор клюевской поэзии поражает хитросплетениями ассоциаций, метафор, образов-символов, которые возникают как бы мгновенно и свидетельствуют, насколько неисчерпаемо воображение поэта, обширны его познания в области национальной мифологии и поэтических речений русского крестьянства. В клюевском лесу все реально и призрачно, все омыто волнами золотистого света и покрыто густой тьмой. Здесь воистину «на неведомых дорожках следы невиданных зверей», здесь можно встретить пень, похожий на лесового, ветхую часовенку, забытый скит, а самое главное и самое непременное — избу-пятистенку с коньком на крыше, резными ставнями, высоким крыльцом, избу, в которой вещая Пряха прядет нить человеческой бусы, или судьбы. Вот по этим-то дремучим чащобам, по этим золотистым — «нестеровским» — перелескам поэт-ведун, поэт-странник проходит с ясным взором; здесь он ищет душевное обновление, обретает новую веру в жизнь.

Не в смерть, а в жизнь введи меня,
Тропа дремучая, лесная!

Привет вам, братья-зеленя,
Потемки дупел, синь живая!

Я не с железом к вам иду,
Дружась лишь с посохом да рясой,
Но чтоб припасть в слезах, в бреду
К ногам березы седовласой,

. . . . . .

Как сладко брагою лучей
На вашей вечере упиться,
Прозрев, что веткою в ручей
Душа родимая глядится!

(257)

Интересно отметить, что клюевская интонация, в которой слышится раскрепощенность, незлобивость, может быть, покаянность, интонация, особенно понятная в «век железный», оказалась столь «заразительной», что у многих поэтов сельского мира и в первую очередь у Есенина ее можно различить. Повторяю: не сходство отдельных строк и строф, не ритмическая близость, а интонация, самый строй речи, а следовательно — и строй души:

Глядя на кольца лычных прясел,
Я говорю с самим собой:
Счастлив, кто жизнь свою украсил
Бродяжной палкой и сумой.

Счастлив, кто в радости убогой,
Живя без друга и врага,
Пройдет проселочной дорогой,
Молясь на копны и стога[1].

Правда, почти одновременно с мотивами «скрытничества», «странничества», которые характерны опять-таки не только для Клюева и Есенина, но и для других поэтов сельского мира, именно в поэзии Клюева начинают развиваться прямо противоположные мотивы — мотивы «избяного рая». Этот «избяной», этот «запечный рай» как бы отстранен от «листопадной страннической дали», от лесных трущоб и дебрей с их духами и поверьями, которые напоминают о глубокой старине.

Я пришел к тебе убогий,
Из отшельничьих пустынь,

[1] Есенин С. Собр. соч. в 4-х т., т. 1. М., 1961, с. 120—121. Последующие сноски на это издание даются в тексте: первая цифра — том, вторая — страница.

От родимого порога
Пилигрима не отринь.
(145)

Новые умонастроения Клюева в какой-то степени отражали и более широкий аспект его нравственно-философских взглядов. Не случайно он открывался в письме Есенину от 6 августа 1915 года: «...У нас на Севере — воля, озера гагарьи, ельники скитами украшены... О, как я люблю свою родину и ненавижу америку, в чем бы она ни проявлялась»[1]. Из сказанного очевидно, что в понимание олонецкой родины, северной избяной Руси Клюев вкладывал прежде всего чувство простора и воли. С другой стороны, с пришествием в лесные чащи, в озерные края всевозможных «америк» и «железных Варягов» эти просторы и эта древняя воля исчезнут: их заменит «каменная скука», стесненность, скученность больших городов. При этом, рассматривая проблему «цивилизация и природный мир» в стихах Николая Клюева, я бы не хотел упрощать ее. Скорее, наоборот. Мне хотелось бы сослаться на интересную мысль, высказанную А. И. Михайловым именно в связи с творчеством Н. Клюева.

«Реальный конфликт между природой и неумелым использованием современной техники,— пишет исследователь,— заставляет по-новому подойти к проблемам «природа — цивилизация», «деревня — город»; и в стихах о нечутком к красоте и к душе природы горожанине, который в «хвойный ладан дохнул папиросой и плевком незабудку обжег»[2], мы теперь склонны увидеть не столько проповедь неприкосновенности патриархальной глухомани, сколько напоминание о хрупкости живого мира...»[3]

В этом высказывании дан современный, именно экологический аспект проблемы, с которой нам придется встречаться и у Сергея Есенина и других поэтов так называемого новокрестьянского направления.

Возвращаясь же к клюевскому «избяному раю», я напомню строки С. Есенина, который сказал: «Ты сердце выпеснил избе...» Действительно, Клюев своими «Избяными песнями» возвестил целую эпоху в развитии русской

---

[1] Есенин и современность. Сборник. М., 1975, с. 240.

[2] Две строчки из стихотворения Н. Клюева «Обругал тишину глухоманью...», с. 289.

[3] Михайлов А. И. Петр Орешин и крестьянские поэты начала XX века.— «Русская литература», 1973, № 1, с. 126.

поэзии новейшего времени — эпоху любовно-пристального, возвышенного отношения ко всему родному — родному крову, дому, избе. Примечательно, что все это стало для него «училищем красоты», то есть главным признаком эстетического совершенства и эстетического освоения деревенской жизни. Клюев исходил из тысячелетней традиции русского народа, из глубокой языческой древности, когда «коньки» на крыше являлись вначале оберегами от лесных чудовищ и духов, а потом стали средством украшения жилища. Вот почему самоё избу — сруб, крышу, деревянные украшения, равно как и весь интерьер — цветные половики, лавки, полати, русскую печь с точеными печурками и теплым запечьем — Клюев не просто реалистически изобразил, но и возвел в высшую степень красоты и гармонии:

Беседная изба — подобие вселенной:
В ней шолом — небеса, полати — Млечный Путь.

Созданный им «избяной космос» эстетически открыл то, что прежде имело эстетически закрытый характер: я имею в виду традиционное описание жилища русского крестьянина как убогого, грязного, смрадного... Следом за Клюевым пошли другие поэты — С. Клычков, П. Орешин, А. Ширяевец, А. Ганин, но именно в творчестве Клюева впервые в отечественной литературе деревенский дом, конкретно — изба стала не только символом красоты, но и символом душевного здоровья, цельности человека.

От кудрявых стружек пахнет смолью,
Духовит, как улей, белый сруб.
Крепкогрудый плотник тешет колья,
На слова медлителен и скуп.

Тёпел паз, захватисты кокоры,
Крутолоб тесовый шоломок.
Будут рябью писаны подзоры
И лудянкой выпестрен конек.
(«Рожество избы»)

Этот «избяной космос» с годами трансформировался и явился уже в роли своеобразной философемы в творчестве поэтов послереволюционной эпохи. Предпочтительно эстетическое отношение к «избяному космосу», какое было у Клюева, сменилось нравственно-философским пониманием его. Деревенский дом стал средоточием ценностей

личностного бытия человека, его вторым «я», его «магнитным полем». И этот магнит неизменно притягивает к себе человека в том самом мире, который, «как за бортом вода, ревет» (А. Твардовский).

Искусство слова, — по Клюеву,— это постижение, точнее, воспроизведение загадочного, неведомого, нездешнего.

Мы любим только то, чему названья нет,
Что, как полунамек, загадочностью мучит...

Он полагал, что поэт должен «тайной дохнуть на ресницы», чтобы приоткрыть красу «бездонной Руси». Конечно, необходимо расшифровать эту «тайну», иначе говоря, перевести в план логических понятий то, что поэт и не пытался выразить иначе. И тогда окажется, что стремление Н. Клюева представить повседневную деревенскую жизнь как часть вселенского бытия имело глубокие эстетические корни и обоснования.

Автор «Избяных песен» исходил из положения, что пришествие на Русь «железного Варяга» неизбежно, что во время этого пришествия произойдет «расколдовывание» природного и человеческого мира, его рационализация, его демифологизация. Но поскольку именно поэзия хранит «седых веков наследство», то она и должна противостоять этому процессу «расколдовывания» мира, она должна заменить верования, которые постепенно стали утрачивать духовное и нравственное содержание, своими верованиями и ценностями. Ведь поэзия — это таинство, а красота — это Сфинкс. И только истинная душа, поэтическая душа может посмеяться «над правдой слепого рассудка» (17). Судя по всему, Клюев страшился господства разума в поэзии, ибо разум обесценивает извечные духовные ценности, грозит поэзии отрывом от животворных, природных, а еще вернее, пантеистических источников.

От мереж осетровых и кетовых
Всплески рифм и стихов ворожба.

При том обостренном чувстве опасности, которая как будто бы грозит красоте — Сфинксу со стороны «железного Варяга», Клюева не покидало и другое — почти пророческое — чувство. Он полагал, что умозрительность, рассудочность, рационализм, а еще точнее, «каменная скука»,

свойственная XX веку, непременно вызовут к жизни свою противоположность — искусство, в котором все возрастающую роль будет играть «старорусская» эстетика, иначе сказать, «почва», «основа», «матерь-земля». Подобную диалектику безусловно учитывал в своем творчестве Н. Клюев, когда, с одной стороны, он видел, что в мире, уже подвергшемся разложению и распаду, людей «все реже чаровала волшба», а с другой стороны, человек все определеннее начинает понимать, что «до чудесного материка не доедешь на слепых колесах». Лишь поэзия, и конкретно поэзия самого Клюева, способна в этом «каменном аду», в котором «все цепче тревоги, нестерпимее страх», сохранить душу живу, показать человеку «чудесный материк».

Многих исследователей новокрестьянской поэзии остро волнует вопрос так называемой идеализации деревенского быта в творчестве художников этого направления. Действительно ли поэты, издавшие первые сборники стихов в сравнительно короткий срок — с 1911 по 1916 годы, — показали идеализированный, сусально-романтический образ избяной России, или же в их опытах было нечто иное, было некое «зерно», которого не захотели, точнее, не смогли видеть критические «властители дум» в двадцатые-тридцатые годы. Так, например, о Клюеве по поводу стихотворения «В селе Красный Волок...» говорилось следующее: «Клюев с особым пафосом «развертывает» идиллические сусальные картины своей деревни, поэтизируя каждую мелочь в ней и превращая ее в совершенно особый мир»[1].

По первому — и поверхностному — взгляду все так и есть: и идилличность, и поэтизация каждой мелочи, и ощущение особого замкнутого мирка.

В селе Красный Волок пригожий народ:
Лебедушки девки, а парни как мед,
В моленных рубахах, в беленых портах,
С малиновой речью на крепких губах;

Старухи в долгушках, а деды — стога,
Их россказни внукам милей пирога:
Вспушатся усищи, и киноварь слов
Выводит узоры пестрей теремов.

(281)

Однако А. И. Михайлов дает иное и, на мой взгляд, правильное толкование стихов подобного рода, равно как

[1] Литературная энциклопедия, т. 5. М., 1931, с. 325—326.

и мировоззренческих основ новокрестьянской поэзии. Дело в том, что Клюев и его собратья по перу, как уже говорилось, возвели в систему высших поэтических ценностей явления и предметы повседневного, извечного быта русского крестьянина, его крова, его труда и отдыха. «Это открытие эстетической стороны неприхотливого крестьянского быта в поэзии новокрестьянских поэтов, — пишет А. И. Михайлов,— и порождает определенную иллюзию его идеализации...»[1]

Таким образом, суть вопроса заключается не в том, что новокрестьянские поэты сознательно «эстетизировали» детали крестьянского и близкого природе мира, о чем выше пишет А. И. Михайлов, а в том, что под их пером предметы быта и обихода, равно как и всякая деревенская природа, загорались особым эстетическим светом, становились яркими, красочными, метафоричными, совсем как на картинах родственных им художников — Малявина, Петрова-Водкина, Кустодиева. Способствовала этому и улегчающая душу, «освободительная» роль света, о чем писал А. Блок[2] и что в первую очередь было воспринято Сергеем Есениным, а за ним — многими другими, вплоть до Николая Рубцова.

Далее. Новокрестьянские поэты обновили понятия прекрасного и возвышенного, расширили и углубили критерий красоты за счет реалий современности. Для Клюева, например, какой-нибудь «рябой горшок» был многоцветней «златниц». И все-таки в глазах читающей России Клюев был только предтечей деревенской Руси, а ее подлинным певцом — Сергей Есенин. Почему же так случилось? Да потому, что глубинный смысл эстетических открытий, сделанных Клюевым, широкой публике стал понятен после того, как в печати появилось есенинское стихотворение «В хате»[3].

По свидетельству современников, именно эти стихи произвели на них необычайно сильное впечатление: «...Ночью, уже ложась спать, я все восхищался этой «пуг-

---

[1] Михайлов А. И. Петр Орешин и крестьянские поэты начала XX века.— «Русская литература», 1973, № 1, с. 132.

[2] «...Разве не выход для писателя,—спрашивал А. Блок в статье «Краски и слова»,— понимание зрительных впечатлений, умение смотреть? Действие света и цвета освободительно. Оно улегчает душу, рождает прекрасную мысль» (Блок А. Собр. соч., т. 5, с. 22).

[3] Первая публикация в журн. «Голос жизни», 1915, № 17, 22 июля.

ливой шумотой» и жалел, что не мог припомнить всего стихотворения, — пишет И. Н. Розанов. И заключает: — Такого изображения деревни я ни у кого из русских поэтов не встречал»[1]. Действительно, такого эстетически смелого изображения деревни, деревенского двора, деревенской избы, в которой даже «шелуха сырых яиц» кажется чем-то чудесным, чем-то таким, что и позволило взлететь в избе жар-птице красоты, осветить ее радужным сиянием, до Есенина, конечно, не было. Если не считать Николая Клюева, о котором здесь идет речь. Но уж так распределились их роли в истории новейшей русской поэзии, так сложилась судьба каждого из них, что Клюев оказался вторым не только за Кольцовым, но и за своим «меньшим братом», за Есениным, литературная судьба которого, как известно, также не была безоблачной и легкой.

3

Село Константиново, где в последний раз Есенин побывал в сентябре 1925 года, знакомо миллионам читателей не только по фотографиям, буклетам, книгам. И вряд ли найдется десяток людей, которым довелось повидать родной дом Николая Клюева. Из современных поэтов, насколько мне известно, добрался до этого дома один Н. И. Тряпкин. А ведь в Обонежье в летнее время ежегодно приходят экскурсионные и туристические теплоходы и до реки Андомы не так-то далеко...

Еще издали, с дороги, которая бежит верхом, посреди зеленой луговины нельзя не заметить одинокий заброшенный дом. Почему нельзя не заметить?.. По интуиции?.. Не знаю... Только такое чувство, что ты должен смотреть на него во все глаза. В том, что одинокий дом заброшен, нет злого умысла: просто до последнего времени здесь размещался сельмаг, о чем гласит проржавевшая вывеска. Но для магазина построили другое помещение, и вот дом стоит бесхозным, заросшим крапивой и ждет своей неведомой участи. Срублен он был в конце прошлого века плотниками Осипа Ивановича Великанова, занимавшегося в здешних краях лесным делом, и отдан в аренду акцизному управлению. Сруб крепкий, на камнях-валунах, бревна рублены «в чашку», пазы проконопачены

[1] Воспоминания о Сергее Есенине. М., 1965, с. 290.

мхом, значит, на века. Короче говоря, «изба — колесница, колеса — углы...». Огляди еще раз этот дом и тогда, может быть, заметишь на бревнах зарубки: «По стене, как зернь, пройдут зарубки: сукресть, лапки, краница, рядки...» Это названия зарубок, которые помогали плотникам считать венцы... А все-таки жаль, что дом, судя по всему, уже обречен: не сегодня-завтра раскатят его на дрова или просто сожгут, как сожгли по небрежению Алфимовскую церковь — «вторые Кижи». Правда, дом этот не назовешь памятником северного зодчества, каковым, к примеру, являются двухэтажные хоромы того же Великанова. Но ведь именно здесь, в этом доме, прошли детские и отроческие годы Николая Алексеевича Клюева. Почему же в наше время должны его раскатить на дрова? Стоял сто лет, может, простоит не меньше?.. Впрочем, довольно риторических вопросов. Не лучше ли обратиться к истории семьи, жившей в нем.

Семья Клюевых была приписана к крестьянскому сословью деревни Мокеевская Кирилловского уезда Новгородской губернии — ныне Кирилловский район Вологодской области. Однако крестьянством ни сам Николай Клюев, ни его отец, ни даже дед никогда не занимались. В свойственной поэту сказово-замысловатой манере повествует он про своего деда Тимофея, человека необыкновенного и по образу жизни и по ремеслу.

«Говаривал мне мой покойный тятенька, — пишет Н. Клюев в автобиографической заметке, — что его отец, мой дед, медвежьей пляской сыт был. Водил он медведей по ярмаркам, на сопели играл, а косматый умник под сопель шипом ходил. Подручным деду Федор Журавель — мужик, почитай, саженью ростом: тот в барабан бил и журавля представлял. Ярмарки в Белозерске, в Кирилловской стороне до двухсот целковых деду в год приносили.

Разорение и смерть дедова от указа пришла. Вышел указ: медведей-плясунов в уездное управление для казни доставить. Долго еще висела шкура кормильца на стене в дедовской повалушке, пока время не стерло ее в прах.

Но сопель медвежья жива, жалкует она в моих песнях, рассыпается золотой зернью, аукает в сердце моем, в моих снах и созвучиях...»[1]

Отец поэта, Алексей Тимофеевич, волею обстоятельств избрал иной, можно сказать, прямо противоположный

---

[1] «Красная панорама», 1926, № 30 (23 июня), с. 13.

жизненный путь. Ни о каком скоморошестве или хождении по ярмаркам здесь и речи быть не могло. Алексей Тимофеевич долго пребывал на службе в царской армии, дослужился до чина фельдфебеля, вернулся на родину и взял в жены девушку из старообрядческой семьи. Где-то в девяностых годах прошлого века, может быть, после рождения старшего сына Николая, родившегося в 1884 году 10 декабря[1], он переходит на службу в акцизное управление, получает место, жалование в 28 рублей и квартиру при Желвачевской казенной винной лавке. Вплоть до 1915 года, когда торговля вином была ликвидирована, он живет здесь, в Желвачеве. После ликвидации лавки Алексей Тимофеевич переезжает в соседнюю деревню Рубцово, в которой и снимает избу у крестьянина Ф. Е. Овчинникова. Скончался А. Т. Клюев в 1918 году,— сын его, Николай, раздав и распродав домашний скарб, уехал обратно в Вытегру. Кстати, в официальных документах Алексей Тимофеевич именуется не иначе, как «сиделец казенной лавки», хотя, по существу, он был, если перевести все в план современных понятий, продавцом сельмага.

В письме к Николаю Клюеву от июля — августа 1916 года Сергей Есенин пишет о встрече с Алексеем Тимофеевичем: «Приехал твой отец, и то, что я вынес от него, прямо-таки передать тебе не могу. Вот натура — разве не богаче всех наших книг и прений?.. Есть в нем, конечно, и много от дел мирских с поползновением на выгоду, но это отпадает... Нравится мне он» (5; 121).

Словесный портрет, созданный Есениным, соответствует фотографии Алексея Тимофеевича, которая хранится в Вытегорском краеведческом музее. На семейной фотографии — плотный, кряжистый, степенный человек, с короткой седой стрижкой и пристальным взглядом. От всего его облика веет какой-то земной силой, уверенностью в себе, непререкаемостью. Ничего характерно деревенского в нем нет. Не было этого и в убранстве квартиры Клюевых. По воспоминаниям современников, арендовали они сенокосные угодия да вскапывали приусадебный огород. Здесь опять-таки нельзя не обратиться к Сергею Есенину, социальная среда которого была удивительно родственна и близка. Ведь и отец Есенина, Александр Никитич, с тринадцати лет работал в мясной лавке в Москве и вернулся

[1] Об этом свидетельствует запись в метрической книге Коштугской церкви Вытегорского уезда, впервые опубликованная А. К. Грунтовым.

на родину, в Константиново, только после революции. «Он не знал крестьянской работы»,— пишет об отце А. А. Есенина. В одном из разговоров с И. Н. Розановым Есенин коротко заметил, что, «как и Клюев, он происходит не из рядового крестьянства, **что так хотелось бы его критикам** (выделено мною.— *В. Д.*),— а из верхнего, умудренного книжностью слоя»[1]. И расхождения между отцом Есениным и сыном Есениным имели тот же характер, что расхождения между Клюевым-отцом и Клюевым-сыном. Об этих расхождениях, в частности, упоминает А. К. Грунтов, записавший рассказы жителей деревни Желвачево.

Итак, никаких богатейших деревянных хором, в которых прошло детство Клюева, в природе не существует. Для этого и надо было собственными глазами увидеть бывший желвачевский сельмаг, где в помещении квартиры Клюевых долгое время располагался склад, увидеть старую избу в Рубцове, подслеповатый домишко в Вытегре, доставшийся Клюевым от деда Тимофея и проданный в 1911 году. Все это надо было увидеть хотя бы для того, чтобы правильно оценить всю горечь и всю обиду, которыми пронизано одно любопытнейшее письмо Н. А. Клюева. Письмо относится к 1913 году. Адресатом была семья писателя С. А. Гарина, у которого в то время уже известный поэт останавливался во время своих наездов в Москву.

«В Москве,— писал Клюев,— я постараюсь не быть дольше, так как ни московская жизнь, ни люди не соответствуют складу души моей, тишиной, безвестьем живущей... Не хотелось бы мне говорить о том, «что по чужим углам горек белый хлеб, брага хмельная неразлымчива», так как чаще всего разговор об этом становится похожим на жалобу, но все-таки тяжко мне, дорогой Сергей Александрович... Живу я в деревне о 8 дворах, имею старых-престарых отца и мать, любящих «весь Белый свет», то-то бы была радость, если бы на этом Белом свете был для них с в о й у г о л, и их Миколаюшко не скитался бы на чужой стороне, а жил бы в с в о е й избе и на своей земле, но все это дорогое и бесконечно родимое сломали тюрьма да пужда».

Далее Клюев замечает, что господам «с безукоризненными проборами», которые пишут захлебывающиеся статьи «про Надсона и мужичков», конечно, неинтересно знать, что «у этого Надсона нет даже «своей избы» — т. е.

---

[1] Цит. по кн.: Есенин. Сборник. М., 1929, с. 85.

того важного и жизненно необходимого, чем крепок и красен человек деревни»[1].

Последние слова Клюева вновь раскрывают то особое социально-бытовое значение, которое имеет для деревенского жителя «своя изба». Проблема своей избы, своего дома, которым украшена и крепка жизнь человека деревни, эта проблема, на мой взгляд, остается животрепещущей и в наши дни.

Итак, в Петербурге и в Москве Н. А. Клюев бывал только наездами. Но и в северной деревушке Желвачево поэт никогда не жил постоянно. Он приезжал, останавливался у своих родителей и снова исчезал на долгое время.

Вместе с тем в памяти старожилов Клюев остался не в качестве рафинированного «под Надсона» поэта или некоего носителя «крестьянского духа», наряженного в черный бархатный кафтан, цветную рубаху и желтые сапоги. Именно в таком наряде выступали они вместе с Есениным в Обществе свободной эстетики в Москве, что и засвидетельствовала газета «Утро России». Есенин подобные выступления определял одним словом — «подкладывать», значит, потрафлять чужим мнениям и вкусам. Но только не в Желвачеве. Ибо, опять-таки по выражению Есенина, олонецкий знахарь слишком хорошо знал северную деревню, чтобы опускаться до роли «ряженого». Там, в городах, он ощущал на себе барски-интеллигентный, напыщенный и презрительный взгляд «поэтов-книжников», ощущал салтычихин и аракчеевский дух, который «не выветрился даже среди лучших из так называемого русского общества». Здесь, в Желвачеве, он был среди своих, деревенских.

Из позднейших воспоминаний Г. М. Ступина, жителя Вытегры, известно, что в разговорной речи Николай Клюев был заботлив, собеседника не перебивал, в друзья не набивался, не заискивал ни перед кем, держался с достоинством. Правда, проявлялась в нем временами непомерная гордыня, но он смирял ее подчеркнутой смиренностью и ласковостью. Клюев отнюдь не был прост в том смысле, в каком толкует простоту известная пословица. Он был, как говорится, себе на уме, был от рождения талантлив и умен. Его замкнутость сказывалась в том, что любой разговор о женитьбе или о девушках как предмете женитьбы он стремился перевести в другое русло. Его витпе-

[1] Впервые опубликовано в ст.: Базанов В. Г. Олонецкий крестьянин и петербургский поэт.— «Север», 1978, № 8, с. 94.

ватая, медлительная, переплетенная бесконечной буквой «о» речь имела, по словам Н. М. Гариной, свой, «клюевский» оттенок и отпечаток. Эта речь не была стилизацией под «матушку-деревню», нет, такова была натура Клюева, его сущность, проявляющаяся в слове... В Желвачеве поэт любил бродить по живописным берегам Андомы, бродить в полном одиночестве. И никто не видел его за обычной крестьянской работой, но многие видели, как с сенокосных угодий приносил он целебные травы, сушил их, охотно давал советы другим, кому приспела нужда этими травами пользоваться.

О деревенской жизни в зимний период Н. Клюев рассказывает в письме, адресованном В. Я. Брюсову (ноябрь 1911 года):

«...И в настоящий вечерний час, когда на всем заревая желтизна, за обледеневшей околицей треплется ветром мшистая прадедовская рябина, сидя за пряжей, вздыхает глухая мать, — жалуется богу на то, что дочь ее «ушла в Питер», и захожий старик-ночлежник строгим голосом в который раз заводит разговор о том, как его сына Осипа «в городе Крамштате в двенадцать ружей стрелили». я простираюсь духом по лицу матери-России, от зырянских зимовий — до железных грохочущих городов»[1].

Примечательно здесь все: и умонастроение молодого поэта-вытегора, и его мечтательность, его желание охватить мыслию огромные пространства России, и скупо написанный старик-ночлежник, и глухая мать за пряжей. Вскоре под пером Клюева этот последний образ станет образом эпической мощи, войдет в десятки стихотворений и возвысится, в конце концов, до символа самой России:

То вещая пряха — Россия
Прядет бубенцы и метель[2].

---

[1] ГБЛ, с. 386, карт. 89, ед. хр. 49, л. 1.

[2] Отзвук этого образа можно услышать в стихотворении Ярослава Смелякова «Пряха», написанного, кстати, тем же размером:

Прядет она ветер и зори,
И мирные дни и войну,
И волны свободного моря,
И радиостанций волну.
. . . . . .
Суровы глаза голубые,
Сияние молний в избе.
И ветры огромной России
Скорбят и ликуют в трубе.

Цит. по кн.: Смеляков Я. Книга стихотворений. М., 1964, с. 48.

Как уже говорилось, мать поэта, Парасковья Дмитриевна, происходила из старинной прионежской семьи, в которой были самосожженцы, как дядя поэта, «скрытники», жители выговских общин. Парасковья Дмитриевна отличалась чуткостью ко всякой рукодельной красоте — к пряже, ткачеству, вышивке и тем самым являла собою пример натуры одаренной, поэтической, противоположной Алексею Тимофеевичу, в характере которого было «много от дел мирских». А ведь Парасковья Дмитриевна понимала еще толк и в народной песне, знала множество причетов, плачей, духовных стихов, была ценительницей этих традиционных северорусских жанров. Вот почему глубоко прав Николай Клюев, который позднее говорил: «Грамоте, песенному складу и всякой словесной мудрости обязан своей покойной матери, память которой чту слезно, даже до смерти»[1]. Смерть матери, последовавшая 19 ноября 1913 года, произвела неизгладимое впечатление на поэта и еще острее, чем прежде, поставила перед ним «вечные» вопросы: что есть жизнь и смерть, что есть судьба, что есть человек в этом мире?.. «Избяные песни», в которых Клюев запечатлел свои нравственно-философские раздумья, по праву вошли в историю русской поэзии начала XX века и стали своеобразным синонимом творчества Н. Клюева. Этот цикл посвящен матери, Парасковье Дмитриевне, и с особой остротой дает возможность почувствовать духовную и эстетическую связь Клюева с народно-бытовым, народно-песенным укладом русского Севера, с неисчерпаемой сокровищницей «старорусской» эстетики, которую всему миру представили Ирина Федосова и Мария Кривополенова. Олонецкие плачи или «вопли» в исполнении Ирины Федосовой потрясали самую разнообразную аудиторию. Об этом рассказывает Максим Горький в очерке «На выставке»: «Раздается вопль и заставляет публику своей тоскливой, невыразимо простой и в то же время неуловимой ухом мелодией, рыдающей, полной страшной боли,— вздрогнуть. Слышен какой-то общий вздох»[2].

Можно себе представить, насколько сильным было воздействие олонецких плачей на такую эмоциональную, эстетически восприимчивую натуру, как Николай Клюев. И не потому ли неосознанно поэт использовал многие

---

[1] Цит по кн.: Заволокин П. Я. Современные рабоче-крестьянские поэты. В образцах и автобиографиях, с портретами. Иваново-Вознесенск, 1925, с. 218.

[2] Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 23, с. 189.

приемы, свойственные погребальным плачам. И в первую очередь прямое обращение к умершей:

Сядь, моя жадобная, в сарафане сборчатом,
В камчатом накоснике, за послушный лен,—
Постучится солнышко под окошком створчатым,
Шлет-де вестку матушка с тутошных сторон...

Но, как бы перебивая самого себя, как бы очнувшись от странного наваждения, поэт заключает:

В домовище матушка... Пасмурной округою
Водит мглу незрячую поводырка-жуть,
И в рогожном кузове, словно поп за ругою,
В сторону го-светную солнце правит путь.

(278)

Именно в «Избяных песнях» с особенной художественной силой проявились многие мотивы «избяного рая», что было и художественно и психологически оправдано: ведь казалось, что в этом «избяном раю» царит незыблемый покой, уют и всяческое довольство.

Шесток для кота — что амбар для попа,
К нему не заглохнет кошачья тропа:
Зола как перина — лежи, почивай, —
Приснятся снетки, просяной каравай.

У матери-печи одно на уме:
Теплынь уберечь да всхрапнуть в полутьме;
Недаром в глухой, свечеревшей избе,
Как парусу в вёдро, дремотно тебе.

(274)

Создается впечатление, что другого более яркого примера идеализации деревенского образа жизни трудно найти Однако это лишь прием, свойственный народным вопленицам и плачеям: «Ты прощайся, милая-млада, со своим да домом благодатным, со своей да новой горницей, со своей да светлой светлицей»[1].

И не только родные и близкие — вся природа, все предметы домашнего обихода мифологизированы в народных плачах; они одушевлены, они испытывают чувство глубочайшей скорби и тоски, совсем как у Н. Клюева:

Осиротела печь, заплаканный горшок
С таганом шепчется, что умерла хозяйка...

Между тем под покровом дремотности, незыблемости, благополучия кроется нечто тревожное, приносящее горе-

[1] Сказки и песни Вологодской области. Сборник. Вологда, 1955, с. 156.

сти и боль... Это — «прожорливый рок». И это уже мифопоэтическое сознание поэта начала XX века, но не древней вопленицы или замечательной исполнительницы народных плачей, каковой была Ирина Федосова. Вот почему Клюев, воссоздав, казалось бы, неизменную обстановку деревенского дома, где «все по-старому», с внезапной болью, с тоской восклицает:

...О боже —
Завтра год, как родная в гробу!

4

Центральной фигурой «избяного космоса» Клюева, безусловно, является фигура Пряхи, — не вообще знаменитой клюевской «старухи», о которой справедливо пишет ряд исследователей, а именно Пряхи. И Пряхи как воплощения матери-земли, матери-хозяйки, наконец, как самой судьбы. Этот символический образ в творчестве Клюева восходит к реальному прототипу — такова его мать-рукодельница, мастерица, пряха. С другой стороны, в этой фигуре ощущается историческая глубина, ибо с языческих времен Пряха — символ продолжения рода, домашнего благополучия, очага и одновременно символ фатума, рока. Древнегреческие мойры, древнеримские парки, которые родились от Зевса и Фемиды, которые выступают то в обличии юных дев, то безобразных старух, не единственные мифы в мировом искусстве. Наряду с древнеславянской Берегиней, о которой еще пойдет речь, наряду с девой Обидой, упоминаемой в «Слове о полку Игореве», существовали и девы Судьбы. О них пишет А. Блок в статье «Поэзия заговоров и заклинаний» (1906).

С этой блоковской статьей, вероятно, был знаком Н. Клюев, который в следующем, 1907 году вступил с Блоком в переписку. Однако девы Судьбы как своеобразная народно-поэтическая трансформация Пряхи могли быть известны Клюеву и из других источников — из травников, сборников заговоров и заклинаний. А ведь именно эти заговоры и заклинания, по мнению Блока, представляют не только исторический, психологический, но и эстетический интерес для современного человека.

Таким образом, идея «прожорливого рока» как магмы, клокочущей под коркой бытия, начала вырисовываться в творчестве Клюева одновременно с появлением образа Пряхи. Потому-то и тревожен сумрак «избяного рая», по-

тому-то глухая мать за пряжей и полна тягостных дум. Образ Пряхи, в котором слились воедино деревенская тематика, старообрядческое «двуверие», символика «седой старины»,— этот образ поэт пронес сквозь годы своего сложного и противоречивого творческого пути.

Следует особо отметить, что предания и мифы, связанные с образом Пряхи, находятся в чрезвычайно тесном контакте с такими моделями мира, как, например, гигантское «вечное древо». Образ этого «мирового древа» является наиболее архаической и распространенной моделью космоса. Заслуживает также внимания, — отмечает Е. М. Мелетинский, — что с мировым древом часто совмещается антропоморфное божество. И в качестве примера он приводит египетскую богиню Нут, изображаемую в виде дерева[1].

В древнеславянской мифологии такой богиней-орантой будет Берегиня, как вполне обоснованно назвал ее Б. А. Рыбаков[2]. Под этим именем на онежских, вологодских, архангелогородских полотенцах и прялках был запечатлен культ матери-природы. Конечно, в публицистике Н. Клюева можно найти образ «вечного древа» или, по Клюеву, «дерева Свободы», о котором пишет В. Г. Базанов[3]. Однако художественный мир поэта организуется все-таки образом-символом Пряхи, ибо в этом образе ясно проступает главная идея женского, материнского начала мира, то есть идея, необычайно близкая всей художественно-эстетической концепции Клюева. Женское начало противостоит не только «прожорливому року», но и «железу», то есть дисгармонии, хаосу, разладу, господствующим в «каменном аду».

Символика Клюева, конечно, была подвержена видоизменениям, о чем может свидетельствовать ряд примеров. Когда Клюев хочет обозначить красоту «в ее чистом виде», дать аксиологическую оценку явления или предмета, он непременно обращается к образу Пряхи. За такими обращениями необходимо видеть более серьезный повод, чем, предположим, стремление приблизить свою речь к требованиям «старорусской» эстетики. Нет, суть вопроса заклю-

---

[1] См.: Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976, с. 213.

[2] См.: Рыбаков Б. А. Древние элементы в русском народном творчестве (Женское божество и всадники).— «Советская этнография», 1948, № 1, с. 104—106.

[3] См.: Базанов В. Г. История одного мифа.— «Вопросы литературы», 1978, № 2, с. 231.

чается в том, что, подобно Александру Блоку, автор «Избяных песен» считал, что только в древнейших преданиях, легендах, заклинаниях, которые сохраняются в народной памяти, живет то единство прекрасного и должного, прекрасного и полезного, которое оказалось разъятым, расчлененным, разорванным в современном искусстве. Вот почему Николай Клюев черпал вдохновение из разнообразных источников, обогащал свои стихи богатствами «седой древности». Поэт справедливо полагал, что тоска народа но «матери Красоте» живет в мифах, преданиях, сказах, песнях, заговорах, живет она и в плотницком мастерстве, в ткачестве, в резьбе по дереву.

В двух программных стихотворениях «Плач дитяти...» и «Я — древо, а сердце — дупло...», помеченных 1916-м или началом 1917 года, красота девственной природы противостоит городской цивилизации, в которой «пляшет сталь и рыкает чугун». Пряха в последнем из названных стихотворений претерпевает разительную метаморфозу: она перестает быть животворящим началом в мире, где страдания «мать — сырой земли» усугубляются натиском «железа». Пряха в этом чудовищном мире становится столь же чудовищным символом смерти: она несет отмщение «железу».

То смерть за кромешным станком
Вдевает в усновище пряжу,
Чтоб выткать карающий гром —
На грешные спины поклажу.

(323)

Однако весна наступавшей социальной революции, весна всенародных торжеств и празднеств в сознании поэта опять-таки ассоциируется с древнеславянским образом Пряхи. И эта Пряха впервые в истории рода человеческого сметает противоречия между «живым» и «железным», между крестьянским и городским. Пряха скручивает в единую нить естественно-природное и людское:

Браду морскую, волосья мира
Коммуна-пряха спрядает в нить.

И далее — совсем определенно и четко — сказано о торжестве единства между городом и деревней, которое с таким воодушевлением славил поэт:

Товарищ ярый, мой брат орлиный,
Вперяйся в пламя и пламя пей!..

Потемки шахт, дымок овина
Отлились в перстень яснее дней!

Однако путь Н. Клюева в революцию не был прямым и неуклонным. Временами в нем возникал страх, что революционный вал сметет все прежние ценности «избяной России». В 1917 году не случайно он писал, обращаясь к Родине:

Есть слухи, что сердце твое раскололось,
Что умерли прялка и скрипки лаптей.

Клюев предостерегал своего «меньшого брата» от утраты человеческого, живого, интимного, всего того, что ассоциировалось в его сознании с берестяным, запечным раем:

Так не забудь запечный рай,
Где хорошо любить и плакать!

Конечно, Клюев не мог не понимать, что его олонецкая прялка, изукрашенная замысловатой резьбой, перестает быть символом нового времени, что вместо заглавной фигуры Пряхи в мир вступает «некто Другой, кто правит огнем и мужицкой душой». А понимая все это и будучи не в силах преодолеть «застывший рисунок старообрядчества», Клюев воспринял революцию прежде всего с позиций «старорусской» эстетики: он хотел передать всем другим свое «ощущение революции как величайшей красоты, мировой мистерии»[1]. Вот почему и Есенин для него не только периода «Радуницы», но и «Инонии», «Голубени», «Сельского часослова» был «великим народным поэтом»[2].

5

Творчество художников новокрестьянского направления не следует рассматривать в отрыве от общих процессов, захвативших поэзию начала XX века, а именно: возрастания элементов условности и «далековатой» ассоциативности, философичности (интеллектуализма), мифологизации, мелодизма, ослабления понятийно-логических связей внутри стиха. Заметно очень изменилось и лирическое переживание, которое становится все более напря-

[1] «Звезда Вытегры», 1919, 3 августа.
[2] Там же.

женным, «текучим» и — диалектика души! — прерывистым, которое уже нельзя считать «буквальным» человеческим переживанием, а только его экстрактом, сгустком, вытяжкой. Творчество поэтов новокрестьянского направления формировалось в русле этих все более очевидных изменений и этого нарастания новых качеств, свойственных стиховой культуре XX века. Вот почему поэты стояли не просто «с веком наравне», но в какой-то степени предвосхищали многие открытия стиховой культуры будущего, способствовали открытию новых горизонтов и возможностей русского стиха. Очевидно, что их доля в таком новаторстве была неравной, как неравен был их талант. Но если прибегнуть к аналогии, чтобы прояснить свою мысль, то можно сказать, что Николай Клюев был для Есенина тем же, чем явился Батюшков для Пушкина: Батюшков наметил то, что гениально осуществил Пушкин. Итак, напряженность лирического переживания, его текучесть, его прерывистость — все это вызвало к жизни формы, отличные от прежних, но иногда внешне и подобные прежним. Здесь поэзия пошла двумя путями: один из них — Маяковского, Белого, Цветаевой, Асеева, Заболоцкого, Мартынова... Основой сближения слов в стихе стало не столько их значение, сколько их фонетическое звучание, их интонация. Подобная, как пишет Н. Асеев, «перекличка» звуков из слова в слово, из строки в строку являлась «арматурой» стиха, хотя и приводила к ослаблению понятийно-логического плана. Стих в этом случае обретал динамизм, экспрессию, подвижность, поскольку освобождался от «наперед заданных» размеров. В качестве примера можно привести звукоряд Маяковского-кубиста: «Дорога — рог ада — пьяны грузовозов храпы». Или Марины Цветаевой: «Спорый бог, скорый бог, шпоры — в бок — бог». Другой путь, по которому пошла русская поэзия XX века,— это напряженность, яркость метафорического языка. Конечно, подобное разделение весьма условно, но ведь говорила же Марина Цветаева, что она пишет стихи исключительно по слуху, что изобразительность для нее ничто. В свою очередь Есенин, развивая теорию «органического» образа или, как в другом месте он сказал, теорию «поэтических впечатлений», утверждал, что поэт должен укрупнять, «удваивать» свои зрительные и чувственные образы, а стало быть, свой метафорический язык. Поэт должен искать «образы двойного зрения», «двойного чувствования», каковыми и являются следующие есенинские строки: «Голо-

вы моей желтый лист» (5; 148). Исток такого многократно усиленного зрения и чувствования — в устной поэзии, в тех же календарных речениях, вроде «Марья зажги снега». Их так любил Есенин. Однако Есенин ни в коем случае не отвергал и звукопись во имя зрительности. Напротив, он всячески подчеркивал значение мелодизма, значение смыслового тире, когда слово не вписывается в строку, но «невидимо присутствует». И хотя в период острейших разногласий с Клюевым Есенин отрицал новаторский характер клюевской поэтики, в более спокойные периоды их взаимоотношений Есенин признавал, что Клюев талантливо золотит слово, прекрасно чувствует все его смысловые и звуковые оттенки, все значения.

Насколько проблемы новой поэтики носили глобальный характер, показывает ряд высказываний Поля Валери, который как поэт получил известность еще в конце прошлого века. Поль Валери считал интонационно-волевое усилие художника главным, в чем предвосхищал поэтов круга Маяковского и Цветаевой. Вместе с тем «демон» поэзии может быть покорен, если поэтическое переживание будет очищено от случайных человеческих эмоций и будет усилено, возведено «в квадрат». Ибо,— писал Поль Валери,— поэтическое переживание обладает одним исключительным свойством: оно «стремится в п у ш и т ь (разрядка моя. — *В. Д.*) нам чувство некой иллюзии некоего мира — такого м и р а, в котором события, образы, существа и предметы, оставаясь подобными тем, какими заполнен мир повседневности, связаны в то же время непостижимой внутренней связью со всей сферой нашей чувствительности... С этой точки зрения мир поэзии обнаруживает глубокое сходство с состоянием сна или по крайней мере с тем состоянием, какое подчас возникает во сне»[1].

Сходство поэтического переживания со сновидением, с состоянием сна, безусловно, признавали и русские поэты начала XX века, хотя, в противоположность Полю Валери, с его поисками «чистой» энергии интеллекта, они отрицали ведущую роль разума. Например, особое возбужденно-приподнятое состояние, которое обычно именуется вдохновением, Николай Клюев называл «дивным сном», «пророческой сказкой», «свирельной мечтой», а то и «сле-

---

[1] В а л е р и П о л ь. Чистая поэзия.— В сб.: Писатели Франции о литературе. М., 1978 с. 103.

пым безумием». При всем том сила внушения в стихах Клюева была необычайно велика. В ряде стихотворений он и не скрывал иллюзорности созданного им мира. Напротив, он подчеркивал эту иллюзорность, ибо в созданном им мире существует свое время и пространство, в нем предметы, вещи, реалии находятся в иной взаимосвязи, совсем как в настоящем сне. Временной и пространственный сдвиг особенно заметен в тех случаях, когда поэт как бы «волхвует», как бы «шаманит». И тогда вместо приземистого, немолодого, лысоватого сельского интеллигента он мгновенно превращается в «повесу-парня».

В настоящем разуверясь,
Стародавних полон сил,
Распахнул я лихо ферязь,
Шапку-соболь заломил.

Превращение поэта в Лихача-Кудрявича тем неожиданнее, что начало стихотворения ничем его не предвещает. Оно реалистично, буднично: «Прохожу ночной деревней, в темных избах нет огней...» А дальше все, как в «дивном сне»: конь хранит дробовным зверем, скрипит ставня, появляется душа-девица... Но сладкие тени прошлого исчезают мгновенно, едва проходит этот странный «морок».

Обращаясь к историческому прошлому Руси, создавая виды северной природы, рисуя деревенские пейзажи, Клюев стремится к тому, чтобы ощущение призрачности, иллюзорности не пропадало. Напротив, он всячески усиливает это ощущение и достигает поразительного эффекта:

Еще бесчувственна земля,
Но проплывают тучи мимо.
И, тонким ладаном куря,
Проходит нажитью Незримый.

Его одежды, чуть шурша,
Неуловимы бренным слухом,
Как одуванчика душа,
В лазури тающая пухом.

(134—135)

Правда, для того чтобы достичь этой силы внушения, Клюев должен был видеть и ощущать окружающий мир не в «общем и целом», а в частностях, в деталях. И поэт обладал этим удивительным внутренним зрением, осязанием, слухом. Он даже перегружал стихи всевозможными «яствами», как перегружен был ими стол древнерусского боярина. Но все-таки Клюев презрел правила «хорошего»

поэтического тона, он ввел в широкий поэтический обиход то, что даже Блоку казалось неэстетичным.

Разницу во взглядах на природу прекрасного Клюев отметил в одном из первых писем к Александру Блоку, хотя речь в данном случае шла не о Блоке, а о тех «книжных поэтах», для которых неоспоримо красивым было то, что, на его взгляд, было безобразно. И наоборот! Неэстетизм Клюева, о котором здесь упоминалось, был, конечно же, мнимым, поскольку поэт как коренной житель северной деревни превосходно знал «тайную» жизнь лесных обитателей, повадки и привычки всяческого зверья. Клюев цепко и памятливо примечал такое, что не могли увидеть другие, что невозможно было им увидеть. Например, ранней весной в окружающих лесах

Осинник гулче, ельник глуше,
Снега туманней и скудней.
В пару берлог разъели уши
У медвежат ватаги вшей.

В стихах «книжного поэта», например символиста Н. Минского или акмеиста Г. Иванова, невозможно представить себе таких медвежат с такими ушами. Для них эта подробность была бы некрасива, непоэтична. Не случайно даже Блок с неодобрением упоминал «клюевские» образы в сборнике стихов Дмитрия Семеновского — «телега — ржаная краюха», «мохнатый сноп», «парная весна», подчеркнув, что поэтическая страсть здесь обескрылена, что все это «мохнатое» и «парное» превращается во что-то «чувственное, похотливенькое, мужичье» (6; 342).

Что ж, в стихах поэтов новокрестьянского направления были свои крайности, был и вызов общепризнанному мнению. С таким внутренним вызовом Клюев мог сказать о себе: «Я, как невод, что лежит на мели, изъеден солью». Есенин в стихотворении «Мой путь» (1925) сказал еще резче: «И вот в стихах моих забила в салонный вылощенный сброд мочой рязанская кобыла» (3; 46).

Вообще поэты этого направления не боялись казаться «некрасивыми», «грубыми», «мужицкими», если дело доходило до основ их эстетического отношения к миру. В полемике с «декаденщиной третьего разряда» Николай Клюев, предвосхищая излюбленный образ Есенина, писал: «И нечем голые колешки березкам в изморозь прикрыть». Такой же нажим на «бытовое», «мужицкое» имеется и в строках: «Курятник туч сквозит пометом

голубиным...» Этот помет не лучше навоза как «медового раствора», который откровенно огорчил А. Блока. Крайности, как уже говорилось, были и у Клюева. Но как единое целое его поэзия покоилась на прочном многовековом фундаменте эстетических воззрений северорусского крестьянства, в формировании которых немалую роль сыграли повседневные трудовые навыки. Ведь не случайно вершиной красоты и святости для него, как и для любого крестьянина, был обычный, ржаной, испеченный в избе хлеб:

В ржаном золотистом сиянье
Коврига лежит на столе.

Вот эта крестьянская трудовая, демократическая «закваска» Клюева и распознается, угадывается буквально во всем. Взять, например, его стихи о природе. Родную северную природу поэт застигает как бы внезапно, как бы врасплох, и это позволяет ему показать, что в повседневном природном мире всегда происходит что-то существенное, важное. Оказывается, что природа, «переняв» трудовые навыки крестьянина, как бы «вторит» его заботам и трудам. Знаменитое озеро Лаче «ткет валы размашисто и хлябко». Солнце по утрам «стелет блесткие рогожи», а в ночном небе к звездной кузнице «для ковки плетется облачный обоз». Итак, природа — вечная труженица, работница в своем лесном дому. В этих трудах и заботах ее легче всего подсмотреть на Севере, ибо там все распахнуто.

За Онежскими порогами
Есть края, где избы — горы,
Где щетина труб с острогами
Застит росные просторы...
(221)

Нередко у Клюева встречаются забавные сценки из деревенской жизни, как бы разыгранные среди болот, лесов и пашен. Вот одна из них. Незадачливый март-портняжка «из плата выкроил зипун», но просчитался, наделал множество дыр, неправильно скроил полы, но зато «на воротник нашил галун». В другом стихотворении старичку-лесовичку справляются именины:

Пышней кулича муравейник,
А пень — как с наливкой бутыль.
В чаще именинник-затейник
Стоит, оперпись на костыль.
Он в синем, как тучка, кафтанце,
Бородка — очесок клочок;

О лете — сынке голодранце
Тоскует лесной старичок...
(221)

Таким образом, лирика природы Н. Клюева вполне объективно свидетельствует о демократической основе его творчества, о его верном ощущении деревенского быта и жизни. Правда, в тех случаях, когда Клюев увлекался полемикой с «книжными поэтами», он мог допускать, и действительно допускал, погрешности против здравого смысла, шел на досадные преувеличения и срывы и во имя «природной первозданности бытия» отрицал самое искусство: «Олений гусак сладкозвучнее Глинки, стерляжья молока Верлена нежней...» С годами в таких полемически заостренных стихотворениях поэт стал повторяться, терять чувство меры, писать строки, которые смахивали на самопародию:

Вновь молюсь я, как ране,
Тишине избяной
И к шестку, и к лохани
Припадаю щекой.

В этих и других стихах из цикла «Спас» действительно становится «трудно дышать», как в чулане, наглухо закрытом, едва освещенном «в кромешный потемочный час». А если и дальше перефразировать поэта, то следовало бы сказать, что и «бездонная Русь» все реже глядела с его упорных страниц и все меньше была той дорогой красоты, которой надлежало идти поэту.

6

В годы революции и гражданской войны Николай Клюев жил в Вытегре; в доме Лопаревых он снимал две комнаты. Правда, и здесь, в родном северном городке, обывательские толки не оставляли его в покое. Рассказывали, например, что жилье Клюева было полно чудес, что солоница у него из дворца царя Федора, скатерть из хором бояр Годуновых, а стены сплошь увешаны иконами старинного строгановского письма. Толки толками, но жил Клюев в Вытегре трудно. «Письма он мне пишет отчаянные,— говорил Есенин Р. В. Иванову-Разумнику. — Положение его там ужасно, он почти умирает с голоду» (5; 151). Несмотря на давнюю распрю, Есенин попытался ему помочь и посылками и деньгами... Но как бы ни были тяжелы жизненные обстоятельства и бытовые условия, «вы-

тегорский подвижник» вел воистину подвижнический образ жизни. Именно в Вытегре он развил кипучую литературную и общественную деятельность. Его публицистика, его статьи и стихи появляются едва ли не в каждом номере уездной газеты. Его выступления в Домпросвете, где местная интеллигенция устраивала концерты, никогда не проходили незамеченными. Напротив, спустя много лет о них вспоминалось с удивительной отчетливостью и зримостью. На одном из таких концертов Николай Клюев прочитал «Красную песню» — одно из лучших своих стихотворений, написанных в годы революции. Эти стихи были встречены аудиторией с интересом и подъемом. Но когда замелькали слова «народ-Святогор», «ризы Серафима», «Китеж-град», в зале стали переговариваться, шуметь. Редкие хлопки еще больше смутили устроителей концерта. И вот тогда-то произошло преображение Николая Клюева в излюбленный им образ Пряхи.

«Клюев,— пишет поэт Василий Соколов,— присел по-бабьи на скамейку, протянул руку к воображаемой прялке, а правую — к веретену и, поплевывая на пальцы, начал прясть. Мы увидели уже не его, а пряху, слышали жужжанье веретена. Минут восемь длилась сказка, и не исчезало видение, навеянное словами и перевоплощением поэта. Спасая ладонями уши от грома аплодисментов, он мелкими шажками убежал за кулисы»[1].

Едва ли не бо́льший успех среди слушателей снискал Николай Клюев, когда он выступал на митингах и массовках. По решению Вытегорского укома РКП(б) и Совдепа призывников, уходивших на борьбу с Юденичем, Клюев напутствовал поэтическим словом. Это было верное решение, поскольку поэт был вдохновенным пропагандистом и агитатором... Весной 1919 года, когда Юденич совсем близко подошел к красному Питеру и к Олонецкой губернии, Клюев мог о себе сказать такими словами: «...коммунист я, красный человек, запальщик, знаменщик, пулеметные очи»[2].

А вот отрывок из его выступления, которое, по свидетельству местной газеты, произвело сильнейшее впечатление на красногвардейцев, готовившихся к отправке на фронт: «Черные гады, обломки разбитых режимов, не

---

[1] Соколов В. От Вытегры до Шуи.— «Красное знамя», 1971, 22 июля.

[2] «Звезда Вытегры», 1919, 1 мая.

торопитесь с ликованием победы. Только вчера еще вы ждали падения Пудожа, но красным порывом наши части отбросили врага на сотню верст с лишним, и вы на минуту прикусили язык. Сегодня вам снятся Юденич на белом коне в Петрограде, молебствия, крестные ходы и пение царского гимна... Ошиблись вчера, ошибетесь и завтра. Не видеть белым бандам красной советской столицы. Только через наши трупы войдут они в нее»[1].

Впечатление от этих многолюдных митингов отразилось и в одном из стихотворений поэта:

Огонь и розы на знаменах,
На ружьях маковый багрец,
В красноармейских эшелонах
Не счесть пылающих сердец!

(382)

...Годом раньше у Н. Клюева возник замысел стихотворного цикла, посвященного В. И. Ленину. Тогда же большинство стихов было написано и опубликовано в двухтомнике «Песнеслов». Этот двухтомник вышел в Петрограде в 1919 году и поныне является наиболее полным прижизненным изданием сочинений поэта. Ближайший друг Клюева Николай Ильич Архипов передал через Н. К. Крупскую специально переплетенную часть «Песнеслова». На обложке значилось: «Н. Клюев. Ленин. Стихи». Любопытна и надпись, сделанная поэтом на обороте титульного листа: «Ленину от моржовой поморской зари, от ковриги-матери, из русского рая красный словесный гостинец посылаю я — Николай Клюев, а носол мой сопостник и сомысленник Николай Архипов. Декабря тысяча девятьсот двадцать первого года».

Такова история этой небольшой книжицы, находящейся ныне в личной библиотеке В. И. Ленина в Кремле.

Замечание Сергея Есенина, что Клюев «поет Россию по книжным летописям», в общем-то точно передает атмосферу и формальные особенности этого цикла. Как и у других поэтов новокрестьянского направления, у Клюева строй стихов был многосоставным. Только у Н. Клюева больше, чем у других, например, у того же Петра Орешина, этот строй впитал рукописную и старопечатную культуру, характерными образцами которой будут сочинения протопопа Аввакума и «Поморские ответы» Андрея Денисова. Не обошлось дело и без газетных речений того

[1] «Звезда Вытегры», 1919, 25 октября.

времени, без публицистики революционных лот. Все эти культурно-исторические слои можно найти в ленинском цикле. По жанру — это крестьянский сказ о Ленине, и весь пафос этого сказа выражен в строке: «Мужицкая ныне земля». С ленинским декретом о земле связывали многие миллионы трудящихся крестьян надежды на будущее. Ленинский декрет о земле был для этих масс главнейшим документом эпохи, равным в чем-то священным, праведным книгам. Как известно, предания о праведной книге и праведной земле широко бытовали среди русского крестьянства, в частности среди раскольников и сибирских переселенцев. В одном случае это было легендарное Беловодье, в другом—царство пресвитера Иоанна, в третьем — златокипящая Мангазея где-то за великим Пермским камнем, за Уралом. Эти предания и легенды, как воплощение заветных мечтаний труженика-земледельца, вызывали живейший интерес у русских поэтов — от Некрасова с его знаменитым Тарбагатаем до Твардовского с его не менее знаменитой страной Муравией.

Николай Клюев был одним из первых поэтов революционной эпохи, который сказал, что вековая мужицкая мечта становится явью. Он смело использовал монументальность летописей, мощь апокрифических сказаний, загадочность «отреченных книг», чтобы создать столь же величавый, монументальный и загадочный образ — образ Владимира Ильича Ленина.

Есть в Ленине керженский дух,
Игуменский окрик в декретах,
Как будто истоки разрух
Он ищет в «Поморских ответах».

(369)

Всю многовековую историю России, изнемогавшей от иноземного ига, боровшейся с этим игом, призывает поэт в свидетели, чтобы благословить того, кто первым подумал о трудящемся мужике, о крестьянине, о жителе сельского мира. Клюев ждет своих последователей. И здесь, в этом же стихотворном цикле он упоминает сборник «Ленин», который, по его твердому убеждению, станет истоком новой «стихотворной Волги».

Стихи Клюева интересны тем, что они основываются на главном переживании поэта — на чувстве вселенского размаха ленинских дел и предначертаний. Чтобы выразить это чувство, Клюеву было важно сблизить «несближаемое», сочетать несочетаемое: Сфинкса с полярной

тундрой, песчаные дюны с жилищами эскимосов. И утвердить мысль, что во всем этом неоглядном мире «есть Москва — золотая башка», есть Ленин. Подобная всемирность, свойственная и прежним стихам Клюева, в новом стихотворном цикле нашла свое убедительное выражение. Революционная новь врывается во все уголки земли, как везде можно услышать «песни матросов про «последний, решительный бой...».

7

Конец двадцатых и начало тридцатых годов — это особая и, к сожалению, драматическая страница в биографии Н. А. Клюева. Поэт делает неимоверные усилия, чтобы творчески «перестроиться» (популярное тогда словцо), написать о новой, колхозной действительности, избежать привычных библеизмов, старокнижных речений, вообще архаичной лексики. Однако нельзя сказать, чтобы подобные попытки увенчались полным успехом. Это понимал и сам поэт. В его обращении к молодому современнику есть такие слова:

Недоуменно не кори,
Что мало радио-зари
В моих стихах — бетона, гаек...

Нет, себе в заслугу Клюев ставил другое — его мечта о мужицком «хлебном рае» воплощается в действительность, в реальность, и в качестве свидетеля этих разительных перемен он может призвать свой старый деревенский дом:

Порадуйся, мой старый дом,
И улыбнись скрипучей ставней.
Мы заживем теперь исправней.

Что же, в этом своем мироощущении поэт был прав. И он был прав вне всякого сомнения, понимая историческую роль своей поэзии. Еще в 1924 году Василий Князев в книге «Ржаные апостолы» провозгласил: «Клюев умер. И никогда уже не воскреснет: не может воскреснуть — нечем жить!»[1]

Слова эти сильно задели Николая Клюева, ибо столь безоговорочное отрицание не только прошлого, настояще-

[1] Князев В. Ржаные апостолы. Пг., 1924, с. 144.

го, но и его поэтического будущего не приходилось слышать. Он пишет ряд стихотворений, посвященных творческому труду, и в первую очередь «По жизни радуйтесь со мной...». Размышляя о существе творчества, о тридцати годах «словостроения», отданных литературе, Клюев приходит к выводу, что всегда вдохновляемый любовью к природе, деревне, «вещей пряхе — России»,

Он жив, олонецкий ведун,
Весь от снегов и вьюжных струн
Скуластой тундровой луной
Глядится в яхонт заревой!

(445)

Вместо заключения

«На станции Тайга на вокзале осенью 1937 года умер от разрыва сердца большой и сложный русский поэт Николай Клюев. Его чемодан с рукописями исчез, и пока никто на свете не знает, что написал Клюев в последние годы своей путаной и таинственной жизни»[1].

---

[1] Чивилихин В. Над уровнем моря. М., 1967, с. 598.

ЗЛАТОЦВЕТ

Сергей ЕСЕНИН

1

Время обновляет читательское зрение и позволяет в поэзии видеть то, что было скрыто от современников или, может быть, смутно угадывалось ими. Время как бы повышает эстетическую значимость произведения, если оно было действительно написано талантливым пером. Вот почему могут стареть технические изобретения и открытия, но открытия поэтические не стареют и не отменяются другими, напротив, их значение в духовной жизни народа растет. И растет не просто известность поэта, но его необходимость в жизни того самого друга-читателя, который стал уже совсем другим, ибо он — родом из «племени младого, незнакомого». Однако этот читатель по-прежнему все сказанное поэтом принимает на свой счет, как бы примеряет к своей судьбе, к своему личному опыту и мироощущению. Время помогает ему в этом, ибо слова о вечной молодости поэзии — мудрые слова, они, как и сама поэзия, прошли проверку временем.

Подобные размышления приходят на ум, когда обращаешься к тому удивительному явлению, имя которому — Сергей Есенин. Сказал — и сразу же как будто закружило в полях золотую листву и повеяло непостижимой в глубине своей синевой. Вот так это имя окрасило, озвучило само Время.

Среди бумаг А. А. Блока, обнаруженных не так давно, есть одна примечательная запись: «Крестьянин Рязанской губернии, 19 лет. Стихи свежие, чистые, голосистые, многословный язык. Приходил ко мне 9 марта 1915 г.»[1]. Здесь точно обозначена дата первой встречи двух

[1] Земсков В. А. Блок и С. Есенин.— «Огонек», 1955, № 48, с 26.

выдающихся русских поэтов, и обозначена она самим Блоком.

Сергей Есенин вспоминал об этой встрече многократно, с нескрываемой гордостью и внутренним удовлетворением, хотя иногда окрашивал эти воспоминания иронией: «Когда я смотрел на Блока, с меня капал пот, потому что я в первый раз видел живого поэта» (5; 21).

Замечу, что в ряду других чрезвычайно точных определений, которые дал Блок ранним стихам Есенина, сейчас не может не вызвать некоторого недоумения эпитет «многословный язык». Ведь Николай Клюев по-иному оценивал эти же ранние есенинские стихи и видел у Есенина какую-то «ребячью скупость на игрушки-слова, которые обладателю кажутся очень серьезной вещью»[1]. Думается, что прав был все-таки Александр Блок, ибо в суждении Клюева проявилось собственное отношение к слову, которое он не считал «серьезной вещью». Такого отношения к слову Есенин внутренне не мог принять ни в тот период, ни многим позднее.

Но, возвращаясь к первой встрече с Блоком,— о ней Есенин заранее предупредил знаменитого поэта как о деле для него «очень важном»,— хочется сказать, что встреча эта произвела безусловное впечатление и на Александра Блока. Он подарил безвестному в ту нору стихотворцу свой томик с дарственной надписью. Примечательно и его письмо, написанное в апреле того же, 1915 года, в котором были такие многозначительные для Есенина слова: «Трудно загадывать вперед, и мне даже думать о Вашем трудно, такие мы с Вами разные; только все-таки я думаю, что путь Вам, может быть, предстоит некороткий, и, чтобы с него не сбиться, надо не торопиться, не нервничать. За каждый шаг свой рано или поздно придется дать ответ, а шагать теперь трудно, в литературе, пожалуй, всего труднее» (8; 445).

Итак, два поэта стояли у истока лирического «половодья чувств» Сергея Есенина, но в первых же оценках нового дарования они резко расходились друг с другом. Различным было и отношение к ним Сергея Есенина, для которого именно 1915 год был решающим и круто изменившим его положение в литературе. Кстати, с Н. Клюевым Есенин познакомился осенью того же года у С. М. Городецкого.

---

[1] ИРЛИ, ф. 185, оп. 1, ед. хр. 617, л. 10.

За исключением краткого периода в январе восемнадцатого года, когда Есенин не прочь был определить Блока «романцем», «западником», автор стихов о Прекрасной Даме, о Куликовом поле, о России, о скифстве для Сергея Есенина был и оставался «главным и старшим, наиболее дорогим и высоким, что есть на свете». Отношение же к Клюеву сам Есенин определил по-иному — как мучительно трудную дружбу-распрю. Но об этих отношениях будет сказано позднее. В целом обаяние и артистизм, свойственный Есенину, оказали наилучшее впечатление не только на Блока, Клюева, Сергея Городецкого, но и на многих других литераторов Петрограда. «Как все изменилось в судьбе Есенина за поразительно короткий отрезок времени!» — восклицает Юрий Прокушев[1].

Александр Блок написал рекомендательные записки С. М. Городецкому и М. П. Мурашеву; те в свою очередь с глубочайшим вниманием отнеслись к девятнадцатилетнему поэту, впервые приехавшему в столицу и сразу же «огорошившему», по словам Городецкого, новых друзей «своим талантом и своим необычайным богатством, которое он нес в своем голосе». Уже в ближайших номерах журналов появились подборки стихов Есенина, а в начале шестнадцатого года вышла в свет его «Радуница». Таково было воистину блистательное начало поэтической биографии Есенина. Конечно, главным виновником этого был сам поэт. Однако не следует забывать и той своеобразной обстановки, которая содействовала такому внезапному взлету есенинской музы. Эту музу как «долгожданное чудо» все сразу же увидели и узнали. Все как будто ждали именно такого таланта, который бы принес в петроградские гостиницы, в литературно-музыкальные кружки и общества, вообще в тогдашний художественный мир Петрограда молодость, свежесть, силу, очарование «первородного, но не грубого здоровья», особенно заметного во мгле декадентских салонов.

Конечно, Есенин нередко подпадал под различные влияния, и он признавал эти влияния со свойственной ему искренностью. Он мог мечтать об учреждении новонародническое литературно-художественного общества «Посев» или о сугубо крестьянском журнале, в котором был бы особый отдел «Деревня». Он мог выступать в бархат-

---

[1] Прокушев Ю. Л. Сергей Есенин. Поэт. Человек. М., 1973, с. 142.

ном кафтане и щегольских желтых сапогах, мог читать с эстрады рязанские побаски, канавушки и страдания, но о своем необыкновенном таланте уже в то время он знал больше всех других. В автобиографии, помеченной двадцать третьим годом, после слов о «Радунице», о которой тогда много писали и все в один голос говорили, что ее автор — талант, Есенин спокойно добавил: «Я знал это лучше других» (5; 12). Среди возвестивших о новом таланте был и профессор П. Сакулин, написавший статью «Народный Златоцвет»[1]. Правда, в этой статье первым шел Николай Клюев, вторым — Есенин... Так бывало не раз и в дальнейшем, в частности в статье «Поэты и революция» Р. В. Иванова-Разумника. В соответствии с концепцией этого известного социолога и литературоведа, отстаивавшего народнические воззрения на крестьянство как выразителя духовности и красоты, Клюев также признавался первым народным поэтом, ибо Клюев открыл «подлинные глубины народного духа»[2]. О Есенине было сказано, что он «созвучно вторит». Но то, с чем можно было согласиться в пятнадцатом году, нельзя было принять в восемнадцатом.

Есенин пишет довольно резкое письмо, в котором замечает, что за перо он взялся «не из ущемления «первенства» Солнценосца и «созвучно вторит», а из истинной обиды за Слово, за русскую поэзию, за ее будущее. В дальнейшем произошло, как известно, почти полное «отлучение» Николая Клюева от новейшей поэзии, а следовательно, и от Сергея Есенина. Имя Клюева упоминалось лишь с негативной окраской. Между тем писатели, близко знавшие того и другого, все, как один, отмечают необычайно сложные чувства дружбы-вражды, которые долгие годы связывали этих двух поэтов. «История их отношений,— свидетельствует Сергей Городецкий, на квартире которого и встретились они оба, — с того момента и до последнего посещения Клюева перед смертью — целая книга»[3]. «Эти сложные взаимоотношения двух индивидуально ярких поэтов, — подтверждает В. Чернявский, — эта распря, о которой трудно говорить в коротких словах, неизбежно станут большой темой для будущего исследо-

---

[1] Сакулин П. Народный Златоцвет.— «Вестник Европы», 1916, № 5.
[2] Скифы. Сборник. Пг., 1918, вып. 2.
[3] Воспоминания о Сергее Есенине, с. 169.

вателя, и к ней, конечно, нельзя подходить без тонкого и бережного анализа. Но влияние Клюева на Есенина в 1916 году было, во всяком случае, огромно»[1].

Кадила темь, и вечер тощий
Свивался в огненной резьбе,
Я проводил тебя до рощи,
К твоей родительской избе.

И долго-долго в дреме зыбкой
Я оторвать не мог лица,
Когда ты с ласковой улыбкой
Махал мне шапкою с крыльца.
(1; 214)

В первый момент даже трудно понять, кому принадлежат эти строки: Клюеву или Есенину? По интонации, по образному строю, по какой-то душевной смиренности — это типично клюевские стихи. Но написал их Сергей Есенин в 1916 году.

Владимир Чернявский, сам превосходно декламировавший стихи, передал живое и впечатляющее воздействие клюевских стихотворений на Есенина, который почти благоговел перед Клюевым как поэтом. «В часы,— вспоминает Чернявский,— когда тот читал с большим искусством свои тяжелые, многодумные, изощренно-мистические стихи и «беседные наигрыши», Сергей не раз молча указывал на него глазами, как бы говоря: вот они, каковы стихи!»[2]

Однако влияние Клюева на молодого поэта не было только вот таким — чисто внешним, эмоционально-эстетическим. Дело в том, что Николай Клюев среди новокрестьянских поэтов играл роль лидера, он был идеологически сильным художником и воплощал в творчестве совершенно особый пафос нравственно-религиозных исканий, а соответственно и особый подход к теме «власти земли», к русской старине, к прошлому России. Короче говоря, Клюев шел от мощной традиции, которая в литературе может быть представлена именами Толстого, Достоевского, Мельникова-Печерского, Лескова, а в живописи — Нестерова и Васнецова. Особенно родственна Клюеву была художественно-эстетическая концепция М. В. Нестерова, который восклицал: «В искусстве нашем меня всегда

---

[1] Воспоминания о Сергее Есенине, с. 147.
[2] Там же.

больше привлекала не внешняя красота, а внутренняя красота и красота духа»[1].

Для воплощения этой красоты художник прибегал к пейзажной живописи. В обобщенных, как бы «суммированных» образах он выражал созерцательность, душевную умиротворенность, завораживающую таинственность бытия, которая так гармонировала с предвечерьем, с тихими сумерками, с тем переходным, неуловимо-призрачным состоянием природы, которое оказалось столь близким не только Николаю Клюеву, Сергею Есенину, но и Николаю Рубцову.

Сергей Есенин еще в период пребывания в Спас-Клепиковской учительской школе увлекался нравственно-философскими исканиями конца прошлого — начала нового века. Так, например, Юрий Прокушев в своей монографии раскрывает новые страницы, останавливается на спорах, возникавших среди учеников по поводу нравственно-религиозного учения Толстого, приводит выдержки из писем Есенина к товарищу тех лет Григорию Панфилову, выдержки, запечатлевшие мучительные раздумия юноши над вечными «проклятыми» вопросами бытия и жизни духа. Правда, тема толстовства в лирике Есенина все еще ждет своего исследователя. Но интенсивность, с которой шло духовное и эстетическое формирование юного поэта, вновь и вновь подтверждает мысль о том, что в рязанской глуши зрела «радостная надежда» всей русской поэзии.

Теперь очевидно, что вначале многое сближало Есенина с его старшим собратом, с Николаем Клюевым, — не только их происхождение, их крестьянские корни, но и родство душ, то есть стремление служить искусством поэтического слова добру, человечности, поискам праведной земли и праведной жизни. И роль Николая Клюева здесь не может быть преуменьшена или сведена к личным отношениям, развивавшимся весьма неровно, или к идейным разногласиям, зачастую мнимым[2]. «Он был лучшим выразителем той идеалистической системы, — пишет Сергей Городецкий, — которую несли все мы...» Казалось бы, мысль не новая, однако принципиально важно

---

[1] Цит. по кн.: Глаголь С. М. В. Нестеров. Жизнь и творчество. М., (б. г.), с. 49.

[2] См.: Азадовский К. М. Есенин и Клюев в 1915 году. Начало знакомства.— В сб.: Есенин и современность. М., 1975, с. 241.

и ново следующее уточнение, сделанное Городецким, уточнение, которое в полной мере может быть отнесено и к Есенину: «Но в то время как для нас эта система была литературным исканием, для него она была крепким мировоззрением, укладом жизни, формой отношения к миру»[1].

Все это — и мировоззрение, и уклад жизни, и форма отношения к миру — в биографии Есенина еще только определялось, еще не было столь устоявшимся, столь «закостеневшим», как в биографии Николая Клюева. В такой твердости, конечно, заключалась сила Клюева, но — как показало будущее — заключалась и слабость автора «Избяных песен».

Раскрывая сложную динамику взаимоотношений двух поэтов, необходимо подчеркнуть, что даже в этот первоначальный период их знакомства Есенин расходился с Клюевым по самому главному для обоих вопросу — вопросу об отношении к войне, к народу, к будущему России. Правда, не следует упрощать в этом вопросе и позиции Клюева, как это делалось не раз в прошлом. Помимо вычурных и риторических «Военных песен» (1914), Клюев писал стихи, отмеченные глубоким состраданием к бедам и горестям северной деревни:

На завалинах рать сарафанная,
Что ни баба, то горе-вдова;
Вечерами же мглица багряная
Поминальные шепчет слова.

Посиделки, как трапеза братская, —
Плат по брови, послушней кудель,
Только изредка матерь солдатская
Поведет причитаний свирель...

(268)

Подобные мотивы в стихах Есенина оказались не просто преобладавшими, но исключительными. Вступив в большую литературу в разгар мировой войны, он не мог медлить, он должен был стать, и действительно стал, летописцем деревни, разоряемой поборами, нищавшей, содрогавшейся то от проклятий, то от угарного веселья рекрутов, то от женского плача.

Повестили под окнами сотские
Ополченцам идти на войну.

[1] Воспоминания о Сергее Есенине, с. 169.

Загыкали бабы слободские,
Плач прорезал кругом тишину.
(1; 146)

В годину народной печали, в годину братоубийственной войны в стихах Есенина родился образ Родины, которая, как черная монашка, читала псалмы по сынам. Этот скорбный и этот кроткий образ неотступно стоял перед мысленным взором поэта.

Ах, поля мои, борозды милые,
Хороши вы в печали своей!
Я люблю эти хижины хилые
С поджиданьем седых матерей.
(1; 147)

Примечательно здесь ярко выраженное личностное начало, которое в близких стихах Клюева звучало значительно слабее. Но еще примечательнее та духовная прозорливость, та многоопытность, которая сказалась в лирике Есенина, в его разговорах с друзьями-литераторами. Есенину особенно горько и страшно было видеть страдания сельщины, потому что он понимал бессмысленность кровавых потерь. В 1916 году у него состоялся разговор со Всеволодом Рождественским, и разговор этот показал, насколько глубоко мыслил молодой поэт, насколько пытливо он всматривался в будущее.

«Да, — протянул задумчиво Есенин, — какие-то стихи будем мы писать после войны? Опять начнутся «розы и мимозы»? И неужели нельзя будет говорить о народе так, как он этого заслуживает?.. Я так думаю, что ему (народу. — *В. Д.*) никто и спасибо за эту войну не скажет»[1]. Как он был прав, этот гениальный рязанский юноша!

Миллионы пахарей легли костьми на той войне от предместий Риги до Галиции: «...вот где, Русь, твои добрые молодцы, вся опора в годину невзгод». Было от чего впасть в беспросветное, глухое отчаяние. И все-таки Сергей Есенин в это отчаяние не впал. При всей своей любви к рязанским полям и к своим соотечественникам он всегда резко относился к империалистической войне, к воинствующему патриотизму. В нем оформлялось и вызревало совсем иное: понимание круговорота мировых явлений, а следовательно, и ощущение извечности Руси как некоего надмирного древа.

[1] Цит. по кн.: Рождественский В. А. Избр. произведения в 2-х т., т. 2. Л., 1974, с. 91.

Я знаю, — ты умереть готова,
Но смерть твоя будет жива, —

(1; 168)

писал он, обращаясь к Родине, в 1915 году.

В ранней лирике Есенина, очевидно, сказывается стремление раствориться в мире, выразить «узловую завязь» природы и человека: «Я хотел бы затеряться в зеленях твоих стозвонных...», «О, если б прорасти глазами, как эти листья, в глубину». Родная мать-природа, овеянная мифологической дымкой, являлась для поэта источником сокровенной радости, только она давала ему ощущение внутреннего примирения и с самим собой, и со всем внешним миром.

Позабыв людское горе,
Сплю на вырублях сучья.
Я молюсь на алы зори,
Причащаюсь у ручья.

(1; 132)

В период, когда война обострила в человеке чувство непрочности, зыбкости, призрачности существования, относительности всех морально-нравственных принципов, Есенин оставался поэтом-реалистом, проповедником «вечных» нравственных ценностей, глашатаем любви и доброты, смирения и чистой сокровенной радости бытия.

В его лирике можно встретить мотивы благоговения, сильнее — преклонения перед матерью-природой: «поклоняюсь придорожью, припадаю на траву»; «молюсь дымящейся земле о невозвратных и далеких»; «мир вам, рощи, луг и липы, литии медовый ладан!». Вселенная для Есенина была полна мифических существ, впрочем, имеющих вполне земной, крестьянский облик:

На синих окнах накапан лик:
Бредет по туче седой старик.
Он смуглой горстью меж тихих древ
Бросает звезды — озимый сев.

Космогонические образы Есенина поражают мощью и силой.

Широки леса и воды,
Крепок взмах воздушных крыл.
Но века твои и годы
Затуманил бег светил.

(1; 247)

Природа для поэта не только источник красоты, но и купель нравственного очищения от кровавого тумана,

застилавшего глаза, она — единственная книга бытия, которая льет отраду и просветление в сердце. Временами его любовь к родной земле приобретает не просто возвышенный, но исступленно-восторженный характер. Это чувство было у него по-блоковски интимно и одновременно сладостно сладостью и горечью первой любви:

Гой ты, Русь, моя родная,
Хаты — в ризах образа...
Не видать конца и края —
Только синь сосет глаза.

Как захожий богомолец,
Я смотрю в твои поля.
А у низеньких околиц
Звонно чахнут тополя.

Пахнет яблоком и медом
По церквам твой кроткий Спас.
И гудит за корогором
На лугах веселый пляс.

В этой чистой, ничем не замутненной сладости бытия, которая тем выразительнее и смелее, что стихи-то писались в трагическое военное лихолетье, оживали мечты Есенина: Родина — это навсегда, от самого рождения обретенный земной рай. И мечты бы остались мечтами, если бы не «озорная», если бы не счастливо-неожиданная концовка:

Если крикнет рать святая:
«Кинь ты Русь, живи в раю!»
Я скажу: «Не надо рая,
Дайте родину мою».
(1; 129—130)

На такой размах души, конечно, был неспособен «смиренный Миколай» — поэт Николай Клюев.

И дело, по-моему, не в творческой интуиции, которая подсказала Есенину именно такую концовку. А дело в особенностях есенинского мировосприятия, его таланта. А талант его был проявлением жизнедеятельных сил, способных «процвесть и умереть». Может быть, поэтому в есенинских стихах не ощущается холод «темной пропасти», который, например, мучительно переживал Тютчев, сознавая беспомощность человеческого «я» перед таинственными силами природы. Не мучили его и видения «прожорливого рока», как Н. Клюева в его «Избяных песнях». Есенину, кровно связанному с народными, преиму-

щественно земледельческими верованиями и представлениями, хранившими отзвуки глубокой старины, был чужд ужас перед неизбежной смертью. Нет, смерть не представлялась ему той роковой чертой, к которой идет человек, душевно смятенный, униженный сознанием своей тленности, ничтожности, греховности. Смерть была для Есенина лишь одним из свидетельств мирового круговорота явлений, а жизнь человека была равна смене времен года — цветенью, плодопошенью, увяданью — для нового цветенья и нового увяданья. Так возникал в лирике поэта мотив скоротечности существования человека, мотив странничества. От самых первых стихов о страннике Миколе, «жильце страны нездешней», перед которым раскрываются таинства природы (1913), до классически совершенного стихотворения «Отговорила роща золотая...» (1924) в есенинской поэзии проходит эта светлая, окрашенная грустью тема.

Отговорила роща золотая
Березовым, веселым языком,
И журавли, печально пролетая,
Уж не жалеют больше ни о ком.

Кого жалеть? Ведь каждый в мире странник —
Пройдет, зайдет и вновь оставит дом.
О всех ушедших грезит конопляник
С широким месяцем над голубым прудом.

(2; 173)

Как видим, мотив странничества, свойственный и Николаю Клюеву, обрел в этом стихотворении чисто есенинскую лирическую аранжировку. Природа вечна, — говорит поэт.

Не обгорят рябиновые кисти,
От желтизны не пропадет трава.
Как дерево роняет тихо листья,
Так я роняю грустные слова.

И если время, ветром разметая,
Сгребет их все в один ненужный ком...
Скажите так... что роща золотая
Отговорила милым языком.

(2; 173—174)

Есенин прекрасно знал календарные изречения русского крестьянства, видел в этих изречениях не только поэтическую и языковую экспрессию, восходившую к языковой стихии Древней Руси, но и строгую согласо-

ванность с местом и временем года, соответствие климатическим особенностям своей Родины.

«Все эти «Марьи зажги снега», «заиграй овражки», «Авдотьи подмочи порог», «Федули сестренки»,— говорил он,— построены по самому наилучшему приему чувствования своей страны» (5; 61).

Именно такому наилучшему эстетическому чувствованию своей страны, России и учился Есенин у народа, учился вдохновенно, истово, жадно.

Есенин был необычайно чуток к малейшим изменениям в общественном самосознании. Вот почему в разгар первой мировой войны он ясно почувствовал глухие подземные толчки: «...И не избегнуть бури, не миновать утрат», — писал поэт в 1916 году.

Вот почему революционные события 1917 года, первые отклики Есенина на Февральскую и Октябрьскую социалистическую революции показывают, что Сергей Есенин был внутренне подготовлен к этим событиям. И хотя Октябрь он принял, как он сам говорил, «с крестьянским уклоном», для него стало неоспоримо ясно, что его Русь была уже «отчалившей Русью». Он приветствовал революционный шторм, всколыхнувший Россию до самых потаенных глубин:

Шуми, шуми, реви сильней,
Свирепствуй, океан мятежный.

2

В марте 1918 года Москва становится столицей молодой Страны Советов. Туда переезжает Советское правительство, многочисленные государственные учреждения. Вслед за своей женой З. Н. Райх, работавшей в секретариате Наркомпрода, в Москву перебрался и Сергей Есенин. Этот московский период в его биографии оказался не менее важным и решающим, чем ранний петроградский период, когда он неожиданно появился в квартире А. А. Блока и когда за считанные недели он обрел поэтическую известность и славу.

Так и теперь, в Москве, Есенин очутился в эпицентре напряженнейших политических, социально-общественных, литературных событий. По воспоминаниям Петра Орешина, в жизни поэта наступила исключительно счастливая пора. О нем говорили буквально на всех перекрестках литературы. И почти каждое его стихотворение перепеча-

тывалось в различных изданиях, обсуждалось, вызывало горячие споры, потоки похвал и ругательств[1].

Не менее разноречивый отклик получали и его сборники, которые выходили один за другим: в мае — «Голубень», в октябре — ноябре — новое издание «Радуницы», в начале декабря — «Сельский часослов», в середине декабря — «Преображение». А если учесть, что в ноябре С. Есенин закончил эстетический трактат «Ключи Марии», который был опубликован позднее — в 1920 году, то станет ясно, какой величайший душевный и творческий подъем испытывал Есенин в то время.

Поэт познакомился и подружился с людьми искусства, принадлежавшими к различным творческим направлениям, — с пролеткультовцами М. Герасимовым, В. Казиным, Н. Полетаевым, В. Александровским, с новокрестьянским поэтом П. Орешиным, с будущими соратниками по ордену имажинистов — А. Мариенгофом, В. Шершеневичем, Р. Ивневым, с известным уже тогда писателем И. Эренбургом, скульптором С. Конёнковым... Короче говоря, круг знакомств был обширен и разнообразен. Три года, казалось бы, небольшой срок, но за это время дарование Есенина развернулось столь ярко и столь очевидно для окружающих, что о нем заговорили как о крупнейшем поэте России. «В этом юноше мы увидели большой талант» (П. Полетаев). «Я сразу же понял, что передо мной большой поэт» (И. Эренбург). Таких свидетельств можно было бы привести немало.

Главная творческая идея Есенина в то время была идея преображения, причем это преображение им мыслилось в космических масштабах. По словам И. Г. Эренбурга, поэт мечтал ни больше ни меньше как о том, чтобы «изменить строение вселенной». Да и сам он позднее говорил, что все у него «было в мировом масштабе»[2].

Действительно, в «Пантократоре», во многих других произведениях Есенин выступает в качестве лирического героя, имя которому «пророк Есенин Сергей». И этот пророк, этот «небесный барабанщик» должен вести свой народ в новую землю, ибо «прежняя уже миновала». «Словом,— подчеркивает А. Марченко, — Есенин пишет именно библию, а не просто использует библеизмы, стремясь

---

[1] Воспоминания о Сергее Есенине, с. 193.
[2] Там же, с. 280.

передать невиданный масштаб революционных событий...»[1]

Да здравствует революция
На земле и на небесах! —

восклицал он.

Одновременно с этим стихийно-революционным космизмом в лирике Есенина выкристаллизовывается тот лирический характер или тот образ лирического героя, который, собственно говоря, и снискал его поэзии всенародное признание и всенародную любовь.

Но и есенинский «космизм» в дальнейшем сыграл положительную роль — он явился своеобразным противоядием против «тихого отрока, чувствующего кротко», который пребывал во власти мифологических снов и видений... Значит ли это, что Есенин отказался от своей основной творческой концепции, в которой смерть и рождение, гибель и зачатие образуют вихреобразное, непрерывно развивающееся строение вселенной, живой природы и самого человека? Нет, этого сказать нельзя. Он и теперь видит «новые в мире зачатья, зарево красных зарниц». Но одновременно в «Сельском часослове» (1918) Есенин с отчаяньем вопрошал: «Где ты... Где моя родина?» Страшное видение гибели «голубой Руси» нередко посещает теперь поэта. Но эта страшная гибель — очистительная жертва миру, покрытому язвами междоусобиц и кровавых братоубийственных войн. «Гибни, край мой!» — говорит Есенин,— гибни потому, что «тайна твоя велика есть. Гибель твоя миру купель предвечная», потому что грядет новое рождение единомыслия и единочувствования всех племен и народов.

Ради вселенского
Братства людей
Радуюсь песней я
Смерти твоей.

(2; 55)

Однако пафос жертвенности, на какое-то время охвативший поэта, не был органичен для Есенина-художника, который не мыслил вселенной без Руси.

Ратью смуглой, ратью дружной
Мы идем сплотить весь мир.
Мы идем, и пылью вьюжной
Тает облако горилл.

(2; 73)

[1] Марченко А. Поэтический мир Есенина. М., 1972, с. 130.

В своем стремлении обрести пророческий дар, предвидеть и предчувствовать новую «незримую страну Ипонию» Есенин в какой-то степени сближался с пророчествами Николая Клюева о стране, называемой Клюевым белой Индией, где «ясны сны заводов и раздумья нив» и где сам поэт «ликом скрытен, бредет под ношей варварских стихов». В последней строчке нет самоуничижения, поскольку новые песни Клюева подчас действительно производили впечатление какой-то смеси газетно-революционной фразеологии с библеизмами, короче, были замысловатой, даже вычурной словесной резьбой по бересте. Этим внешним метафорическим сходством и был покорен Р. В. Иванов-Разумник, когда в своей статье он писал, что Есенин «созвучно вторит» Клюеву.

Но, как и во многих иных случаях, Есенин еще раз доказал, что он лучше других, эстетически близких ему людей, понимал и знал о своем творчестве. Клюев, чувствуя, что «белый свет Сережа, с Китоврасом схожий» отходит от прежних творческих заповедей, взывал к нему, чтобы Есенин сильнее прежнего возлюбил деревенскую «Индию в красном углу», возлюбил «запечный рай, где хорошо любить и плакать!». В стихотворном цикле «Поэту Сергею Есенину» он пошел даже на рискованную и прозрачную аналогию между царем Борисом и убиенным царевичем Дмитрием, то есть между Сергеем Есениным и собой, чтобы показать всю меру своего негодования: «Тяжко, светик, тяжко! Вся в крови рубашка... Где ты, Углич мой?..»

Есенин тогда же ответил Николаю Клюеву стихами. Но стихотворение, поводом для создания которого послужила литературная полемика, стало необыкновенно созвучным всей революционной эпохе:

О Русь, взмахни крылами,
Поставь иную крепь!
С иными именами
Встает иная степь!

И далее в необыкновенно емких, выразительных характеристиках можно было узнать «старшего брата» Алексея Кольцова и «среднего брата»: этот брат от Вытегры до Шуи... «избороздил весь край и выбрал кличку Клюев, смиренный Миколай»... Можно было узнать и самого автора стихов.

А там, за взгорьем смолым,
Иду, тропу тая,

Кудрявый и веселый,
Такой разбойный я.

Богоборческие мотивы, которые отчетливо прозвучали и в этом произведении Есенина, соответствовали мироощущению великого множества людей. Эти множества слышали в поэзии Есенина главное — презрение к миру старому, радость сотворения мира нового.

Довольно гнить и ноять,
И славить взлетом гнусь —
Уж смыла, стерла деготь
Воспрянувшая Русь.
(1; 292)

Об огромном впечатлении, которое производили стихи Есенина па слушателей, рассказывает С. Т. Коненков: «...Народ валом валил в студии. Народ новый: взволнованный, интересующийся. Вся Пресня здесь. Все фабрики пришли... Скрипач Сибор у статуи Паганини исполняет лучшие произведения гениального итальянца. Растроганный музыкой, Сережа Есенин встает на стул, высоко подняв руку, выразительно жестикулирует. Он читает новые стихи — все замерли, слушают.

Звени, звени, златая Русь,
Волнуйся, неуемный ветер!»[1]

Есть смысл напомнить, что выступления Николая Клюева со стихами и «красными песнями» перед революционно настроенной аудиторией не всегда имели такой успех, что подчас этой аудитории было странно слушать и воспринимать такие, к примеру, новообразования, как «лик пшеничный с брадой солнцевласной» или «Мы — рать солнценосцев на пупе земном...».

Вот почему в письме к Иванову-Разумнику Есенин прямо сказал, что «то единство, которое Вы находите в нас, только кажущееся». И далее Есенин как бы расшифровал, как бы перевел на понятийный язык строчки из своего замечательного стихотворения «О Русь, взмахни крылами...», опубликованного в том же сборнике «Скифы» № 2, в котором появилась статья Иванова-Разумника. Стихи эти, овеянные первозданной радостью бытия и внутренним просветлением, конечно же, резко отличались от тяжеловесного «изографства» Клюева. «В моем посвящении Клюеву, — писал Есенин, — я назвал его

[1] Воспоминания о Сергее Есенине, с. 183—184.

середним братом... Значение среднего в «Коньке-горбунке», да и во всех почти русских сказках — «Так и сяк».

Поэтому я и сказал: «Он весь в резьбе молвы», — то есть в пересказе сказанных» (5; 130).

Несмотря на многие блистательные удачи, Есенин чувствовал острейшую необходимость обновления и своей образной системы и своих языковых средств. Активное обращение Есенина к библеизмам — одна из попыток такого преображения и обновления лирической речи. Но и этой попыткой он не был удовлетворен. Его не покидало ощущение, что в эпоху девальвации всех прежних ценностей и «на языке моем все слова пропали, как теперешние рубли. Были и не были...». Мало того, в этот же первый революционный период Есенин задумался над глубинными истоками и мотивами своего творчества. Он попытался — и небезуспешно — создать модель того поэтического мира, который с первых же шагов в поэзии он творил; он хотел осмыслить самое главное — в чем секрет «красоты живой» в жизни и искусстве.

Теперь надо ясно осознать, что Есенин как личность и как художник обладал абсолютным эстетическим вкусом, подобно композитору, обладающему абсолютным музыкальным слухом. Это его «моцартовское начало» (Б. Пастернак) обнаруживалось буквально во всем — в его облике, в его легкой походке, в глазах и в светлой шапке волос, в его высказываниях, а главное — в его поэзии. Красота могла воздействовать на Есенина мгновенно, он черпал ее из разных сфер жизни, из разных источников. И воздействие ее на поэта было всегда сильным. Следует учесть и необычайную зрительную память Есенина, которая играла огромную роль в его творчестве. О красоте, о свете, о «тайне» метафор поэт любил говорить с друзьями подолгу, восхищаться этими метафорами, чаще всего из Гоголя, любимого писателя. Но говорил Есенин об искусстве не по-книжному, а по-своему, замысловатыми образами, а не логическими доводами (П. Орешин). Надо заметить, что едва Есенин появился в Петрограде в 1915 году, как сразу же о нем возникла легенда как о «крестьянском поэте-самородке», который сочиняет «земляные» стихи «при полном отсутствии непосредственной связи с литературой». Легенда возникла под пером

Зинаиды Гиппиус и держалась в литературе о Есенине достаточно долго. Ныне установлены многие живейшие связи Есенина с живописью, театром, искусством своего времени.

Так, современники отмечают живой интерес Есенина к выставкам в Третьяковке, к новым постановкам МХАТа, к лекциям видных московских профессоров,— эти лекции Есенин слушал в народном университете имени А. Л. Шанявского.

По воспоминаниям близких людей, он хорошо знал труды крупнейших историков, этнографов, лингвистов, занимавшихся проблемами фольклора, — Даля, Стасова, Афанасьева, Буслаева, Гильфердинга, Равинского, был великолепным знатоком «Слова о полку Игореве». Кроме того, Есенин хорошо был знаком с книжными миниатюрами, заставками, буквицами, которыми украшались рукописные книги. Правда, эта «история» искусства была доступна многим, в том числе и «поэтам-книжникам» вроде З. Гиппиус. А вот «предыстория» искусства, то есть крестьянский изобразительный фольклор, бытовое, прикладное народное творчество, которое формировало в нем глубоко национального художника, в таком объеме и такой степени воздействия было доступно ему одному.

Я еще раз подчеркиваю, что Есенин обладал необыкновенной памятью и столь же необыкновенным эстетическим вкусом. Многовековой опыт русского крестьянина, его понимание красоты, его мифологические и космогонические воззрения, его творческий гений — все это было доступно Есенину с отроческих лет. Красота, овеществленная в узоре, орнаменте, резьбе по дереву, в полюбовных песнях, в духовных стихах, немалыми знатоками которых были и дед поэта, и его мать, Татьяна Федоровна,— вот именно эта красота была в первую очередь воспринята и полно оценена Есениным.

Перечитывая томики собрания сочинений С. А. Есенина, можно заметить, что поэт часто опирался на эти мифологические представления крестьян, на красоту исторически сложившегося уклада жизни, что он заставлял сверкать всеми красками тот народный орнамент, о котором говорил в «Ключах Марии» и во многих статьях и письмах. Томики собрания сочинений позволяют безусловно признать, что Есенин стал выразителем худо-

жественно-эстетической мысли России на новом «витке» ее развития. А для этого он должен был мыслить и лирически, и космически, и философски. И он мыслил этими категориями.

3

В старинных русских избах еще и теперь можно встретить вышитые полотенца, называемые в просторечии утиральниками, а в летописях — убрусами. Обычно их вывешивают на рамку зеркала или на рамку фотографии, в более редких случаях — на икону. Такой заонежский утиральник, вышитый двусторонним швом или «росписью», украшенный на концах рыбой, висел на зеркале в комнате матери Н. А. Клюева — Парасковьи Дмитриевны. Клюев запомнил это полотенце, поскольку написал о нем в одном из очерков[1]. И хотя онежский знахарь считал, что искусство — это ключ, открывающий человеку неведомое, когда этот «ключ» оказался в его руках, он не задумался, что означает и эта вышивка, и эти рыбы.

Надо полагать, что в константиновской избе Есенина висело точно такое же полотенце. Но Есенин, обладая гениальной зрительной памятью, не только запомнил, но и воспроизвел этот узор в философском трактате «Ключи Марии».

Страницы этого трактата открываются чем-то похожим на лирическое вступление: «Самою первою и главною отраслью нашего искусства с тех пор, как мы начинали себя помнить, был и есть орнамент...» (5; 28). Этот орнамент в русском народе существовал еще до того времени, как к берегам Причерноморья приплыли первые миссионеры. Он украшал, точнее, он отмечал все, что окружало деревенского жителя от рождения и до гробовой доски. И вот теперь внешне непривлекательный повседневный обиход крестьянина оказывается более осмысленным, значительным, красочным, поскольку, — утверждал Есенин,— «весь абрис хозяйственно-бытовой жизни свидетельствует о том, что он (орнамент. — *В. Д.*) был, остается и живет тем самым прекрасным полотенцем, изображающим через шелк и канву то **символическое древо** (подчеркнуто мною. — *В. Д.*), которое означает «семью»...» (5; 29—30).

---

[1] Клюев Н. Алое зеркальце.— «Звезда Вытегры», 1919, 11 мая.

«Дерево на полотенце,— продолжал Есенин, — ни на чем не вышивается, кроме полотенца, и опять-таки мы должны указать, что в этом скрыт весьма и весьма глубокий смысл» (5; 34). Далее автор «Ключей Марии» справедливо сетовал на то, что исследователи не заглянули в сердце нашего народного творчества, а если бы они это сделали, то, вероятно, им удалось бы разгадать сокровенный смысл народной орнаментики, и мы полюбили бы деревенскую избу со всеми ее петухами на ставнях, голубками на князьках крыльца, вышитыми полотенцами в красном углу не простой «любовью глаза и чувственным восприятием красивого», а познали бы, что любой образ искусства шитья или искусства слова делается, «как узловая завязь самой природы». И хранительницей тайны этого образа остается «полуразбитая отхожим промыслом и заводами деревня» (5; 41—42). Кстати сказать, о тайне «узоров на ткани» Есенин говорил при самой первой встрече и Анатолию Мариенгофу. Об отдельных положениях своего трактата говорил он также А. А. Блоку (запись от 4 января 1918 года). К сожалению, ряд современников создание «Ключей Марии» связывает с дружбой с Николаем Клюевым. А этого быть не могло, поскольку трактат «Ключи Марии» был вершиной их художественно-эстетических расхождений. Многие страницы здесь резко полемичны: Есенин то язвительно поминал «нечистые лужи сектантства», то проводил мысль, что нельзя образы строить «на заставках стертого революцией быта», то прямо указывал на то, что для Клюева «все сплошь стало идиллией гладко причесанных английских гравюр», что от его стихов веет «безжизненным кружевным ветром деревенского Обри Бердслея» (5; 47). Но сейчас, пожалуй, важна не эта полемика: в «Ключах Марии» важны и ценны удивительные, воистину пророческие прозрения Сергея Есенина, касается ли это будущих межпланетных путешествий, когда «воздушные рифы глазам воздушных корабельщиков будут видимы, как рифы водные» (5; 44). Или загадочного смысла мимоходом оброненной фразы, что «земля уже выдышала воздух» (5; 53). Или утверждений, что «древо на полотенце» есть «древо-жизнь...» (5; 34). Последняя фраза и привела меня в свое время в нескрываемый восторг.

Дело в том, что в ту пору я интересовался северным прикладным искусством, и в частности вологодскими кружевами и вышивками на полотенцах. Этот интерес во мне

пробудила И. А. Пятницкая, старший научный сотрудник областного музея, которая однажды раскрыла мне секрет чрезвычайно сложного узора на деревенском полотенце. Основу этого узора составляла трехчастная композиция, в центре которой была вышита некая геометрическая фигура с руками-ветвями и ногами-кореньями. Вологодские вышивальщицы называли ее «деревьем большим», а в специальной литературе — Девой Живой, или Берегиней. Дальнейшие изыскания привели меня к поразительному выводу: Сергей Есенин, обладая воистину необыкновенной интуицией, предвосхитил на несколько лет открытие, которое сделал профессор В. А. Городцов, археолог с мировым именем. Свои соображения по этому поводу я изложил в статье, которая и была опубликована в журнале «Москва»[1].

Но сейчас ввиду особой важности затронутого вопроса необходимо остановиться на нем подробнее.

В 1921 году в Государственном Историческом музее была открыта выставка крестьянского искусства. По залам этой выставки медленно проходил почтенный ученый; он подолгу останавливался у экспонатов музея — возле вышитых полотенец, привезенных с русского Севера, возле изукрашенных сложнейшими узорами рубелей и прялок, возле многих других предметов деревенского обихода, которые поражали его и красотой и древностью узора. Почтенным ученым был профессор В. А. Городцов. Встретив в произведениях крестьянского искусства пережитки глубочайшей языческой древности, он был немало удивлен вкусом мастериц. Однако в отличие от других посетителей выставки В. А. Городцов за отдельными элементами орнамента, за фигурами ромба, квадрата, ова, креста разгадал символы добра, благополучия, весеннего солнца, птиц и гнезд. Правда, дольше всего его внимание задерживали не эти фигуры, а необычайно устойчивая композиция, в центре которой помещалось то ли развесистое дерево, то ли женщина с поднятыми вверх крючьями-руками, а по бокам располагались два всадника. Этот орнамент появился в народном искусстве еще до знаменитых походов на Византию. В эпоху Киевской Руси языческое искусство отодвинулось в глубь новгородских, вологодских, рязанских лесов; там оно культивировалось как в славян-

---

[1] Дементьев В. Славя незакатный край... (К 75-летию со дня рождения С. Есенина).— «Москва», 1970, № 10, с. 187—193.

ской, так и в чудской среде; там оно нашло выражение в красочных вышивках на священной ткани — на полотенцах, которые по обычаю выносили из дома во время свадьбы, встречи властей, похорон, священнослужения, а позднее вывешивали на священном дереве, то есть на иконах. Богиня-оранта, по предположению Городцова, была исконно-славянской богиней, которая символизировала в народном представлении жизнь: ей принадлежали все стихии — воздух, вода, земля, ей принадлежало все сущее в мире.

В 1926 году профессор В. А. Городцов высказал некоторые общие соображения па природу народного орнамента, и в частности северной вышивки[1]. В этой вышивке он различал отзвуки древнеславянских мифов о круговороте мировой жизни, о культе матери-земли, он увидел пережитки верований, которые восходили к отдаленнейшим эпохам в развитии человечества. Значение этой работы заключалось в том, что он первый связал воедино разрозненные области — археологию и этнографию и, по словам академика Б. А. Рыбакова, получил «двухтысячелетнюю перспективу и научное представление о древнерусском язычестве»[2]. И помогли ему в этом северные вышивальщицы, которые красными нитками на белом полотне рассказали о некогда бытовавшем во всей Европе культе великой богини природы, которую сами вышивальщицы забыли, как звать по имени, и называли этот орнамент то «деревьем большим», то «деревьем великим».

Прошли еще годы, пока в этнографии не закрепился термин «дерево жизни»[3], а в художественной литературе не стало появляться имя Берегини[4].

А ведь Сергей Есенин все это предвидел и предзнал, ибо он упрекал исследователей народного творчества, что они не разгадали тайны «символического древа» на полотенце, которое, по его мнению, должно означать «семью», или «жизнь», или «происхождение человека от дерева»,

---

[1] См.: Городцов В. А. Дако-сарматские религиозные элементы в русском народном творчестве. М., 1926.

[2] Рыбаков Б. А. Древние элементы в русском народном творчестве (Женское божество и всадники). — «Советская этнография», 1948, № 1, с. 90.

[3] См. статьи С. К. Жегаловой, И. Я. Богуславской и других в сб.: «Русское народное искусство». Л., 1968.

[4] См.: Дементьев В. Великое устье. М., 1972, с. 130—154.

и в подтверждение этой мысли цитировал строчки из былины «О хоробром Егории»: «У них волосы — трава, телеса — кора древесная» (5; 31).

Таким образом, «древо жизни», увиденное Сергеем Есениным на рязанских полотенцах, и было одним из отзвуков древнеславянского мифа о богине жизни и плодородия Берегине, всегда выступавшей в пышном окружении цветов, зверей и птиц, торжественно скачущих всадников, которые спустя столетия стали называться вышивальщицами «петухами», «кумушками», «солдатами», «конниками» и т. д.

Пример этот лишний раз подтверждает, что эстетический идеал Есенина питался неизмеримо более мощными источниками, был более осознанным и продуманным, чем это виделось большинству его современников. В настоящее время в связи с общим интересом к мифологическим элементам в новейшей поэзии появились обстоятельные работы на эту тему. Сошлюсь хотя бы на статью В. Г. Базанова «Судьба одного мифа»[1]. В этой статье исследователь выделил положение о том, что С. Есенина привлекали мифы и предания о «вечном древе» своей философской содержательностью и семантической многозначностью». И далее, что в своей поэзии Есенин шел «от мифа и библейской легенды — к фольклорному преданию, к сказочным образам, от фольклорного предания — к политической инвективе, к собственно есенинским образам, к диалогу с современностью»[2].

Как я уже говорил, В. Г. Базанов также обратил внимание на то, что Николай Клюев обращался к преданию о «вечном древе», и в качестве примера привел его статью «Красный набат», в которой действительно воссоздан образ «золотого дерева Свободы»[2].

Все это так, однако образ «золотого дерева Свободы» появился у Клюева после того, как был обдуман и написан трактат С. Есенина, то есть год спустя, и появился этот образ лишь однажды. Вероятно, Клюев был знаком с «Ключами Марии», поскольку в его статье есть реминисценции из есенинского трактата. Однако до статьи «Красный набат» у него не встречается образ преогромнейшего «вечного древа», а есть образ «старухи», есть

---

[1] Базанов В. Г. Судьба одного мифа. — «Вопросы литературы», 1978, № 2.

[2] Там же, с. 223—227.

сквозной образ мифологической Пряхи, о котором и шла речь в предыдущей главе. В данном случае очевидно, что Клюев учился у своего бывшего ученика. И это не один пример приимчивости Клюева. Ритмика есенинских строчек, посвященных Клюеву,— «От Ладоги до Шуи он избраздил весь край...» (1917) оказалась столь действенной, что в «Гимне Великой Красной Армии» (1919) можно услышать их отзвук:

От Ладоги до Волги
Взывает львиный гром...
Товарищи, недолго
Нам мериться в врагом.

А позднее уже от «Гимна» Н. Клюева ритмически оттолкнулся в знаменитых «Песнях о Ладоге» Александр Прокофьев.

Заключая, можно сказать, что Сергей Есенин в своем трактате воссоздал в общих чертах наиболее распространенный миф о «древе жизни». Этот миф и был той самой «растительной» моделью космоса, о которой шла речь и которая, по словам Е. М. Мелетинского, создавала наглядное пространственное и временное представление о вселенной[1]. Космическое древо часто совмещалось с антропоморфным божеством, было также древом судьбы, древом жизни и плодородия, в данном случае — Берегиней. В свое время и А. А. Блок подчеркивал связь «крестного древа» с богиней-орантой. Одним словом, в развитой древнеславянской мифологии взаимопревращения «древа жизни» в Берегиню, а Берегини — в «древо жизни», которое упорядочивало хаос, вносило жизнь и гармонию в мир, было столь же очевидным, как и в мифологии других народов. Вот почему и Н. Клюев и С. Есенин каждый по-своему были правы: мифология позволяла им различать разные мотивы, различные архитипы. И вот для Клюева главным мифологическим мотивом в искусстве оказалась всемирная Пряха, а для Есенина венцом «великой значной эпопеи» — «древо-жизнь». Замечу, что Есенин, которого всегда волновало этимологическое значение своей фамилии, в «Ключах Марии» упомянул о мировом древе — ясене Иггдрасиль из скандинавской мифологии; на этом древе сам себя пригвоздил и повесил верховный бог Один. И не Клюев, а именно Есенин создал своеобразную модель искусства

[1] См.: Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976, с. 213.

будущего, которое расцветет, «как некий вселенский ветроград». И в этом «вселенском ветрограде» «люди блаженно и мудро будут хороводно отдыхать под тенистыми ветвями одного преогромнейшего древа, имя которому социализм» (5; 43).

В данном случае, безусловно, проявились новонароднические представления Есенина о социализме как царстве мужицкого благоденствия, всеобщего братства, довольства, царства, где нет податей за пашни, где «избы новые, кипарисовым тесом крытые» (5; 43).

Таким образом, преогромнейшее древо в трактате Есенина символизировало не только жизнь, но и «братскую семью народов». Но чтобы искусство действительно сплотило народы в единую семью, необходимо было подобрать ключи к человеческой душе, метафорически называемой Марией... Язык — вот ключ для души — так в конце концов расшифровывал Есенин название трактата. Поэтому-то в заключительной части он и выстроил систему поэтических образов, которые называл «заставочными», «корабельными», «ангелическими». Эти образы должны были стать ключами к человеческой душе, ибо душа слишком сложна, чтобы ее можно было заковать «в определенный круг звуков какой-нибудь одной жизненной мелодии» (5: 51).

Для творческой практики Есенина необычайно важным оказалось еще одно положение: происхождение человека от «вечного древа». Этот миф запечатлен на вышитых полотенцах, а также в древних «травниках», текстах заговоров и «присух», сохранивших изначальный культ берегинь. «Все от древа — вот религия мысли нашего народа» — так выразил это положение Есенин. И домыслил, что наши предки — мифотворцы, баяны, бахари — «видели через листья своих ногтей, через пальцы своих ветвей, через сучья рук и через ствол туловища, что мы есть чада древа», то есть чада «древа жизни», чада великой Берегини.

4

Изучение «структуры творческого кристалла» (Л. Леонов) необходимо и важно в том случае, если это изучение позволяет выявить единство в многообразии, то есть выявить то, что еще древние считали первейшим признаком красоты. Структура творческого кристалла Есенина как

раз отличается этим внутренним единством при удивительном многообразии метафорических решений. А «Ключи Марии» обнажают это единство исходной структуры (или идеи), которая воплощается в формах, может быть, неожиданных для самого автора.

Вообще обращение к мировой мифологии явилось для Есенина важнейшим этапом в постижении языка современного искусства. Ибо, как прекрасно сказал М. М. Бахтин: «Идти вперед может только **память**, а не забвение».

Есенин шел вперед, а поэтому в напряженнейший период формирования нового революционного искусства он обращается к памяти человечества. И эта память для него оказывается живой, по аналогии с живой водой, которой было окроплено его слово. Эта память существовала для Есенина в форме воспоминаний о рязанской деревне, она определяла многозначность его поэзии, в которой также надо видеть не одну «простую любовь глаза и чувственное восприятие красивого». Нет, его поэзия оказалась более философией, нежели это думалось современникам. В трактате «Ключи Марии» Есенин обобщил не только свой личный художественный опыт, но и опыт народной поэзии, а в какой-то мере и опыт литературного направления, которое не без оснований можно назвать мифотворческим.

Итак, «живое» для Есенина — высшая оценочная категория. И здесь он найдет немало последователей и продолжателей в дальнейшем. Многократно будут вспоминаться его афористические строки:

Все живое особою метой
Отмечается с давних пор.

Многократно будет говориться, что этой «метой» таланта и «дерзкой силы» была отмечена его личность. Подобно избранному, может быть, самому последнему и лучшему чаду «древа жизни» Есенин обладал особо развитым чувством радости жизни и столь же развитым чувством печали, страдания, боли, которыми в равной степени он наделяет все сущее. Именно так: все сущее, все окружающее в мире под его пером обретает живую память, живую плоть, а следовательно, способность радоваться и страдать, способность «процвесть и умереть».

Никому и в голову не встанет,
Что солома — это тоже плоть!

Братское сочувствие ко всему существующему в мире у поэта настолько велико, что даже ночной городской фонарь для него — «земной, неизвестный брат». Эту особенность в Есенине подметил А. М. Горький, который писал, что поэт как будто самой природой создан «для выражения неисчерпаемой «печали полей», любви ко всему живому и милосердия, которое — более всего иного — заслужено человеком»[1].

Правда, Есенин полагал несколько иначе, он полагал, что милосердия заслуживает как раз все то, что нуждается в защите и покровительстве человека, что имеет живое дыхание. Эту программу деятельной любви к живому, а не только к человеку, тем более важно отметить, что Есенин с горечью и не однажды был вынужден признавать: «Средь людей я дружбы не имею...»

...В свете особенно актуальных в наши дни экологических проблем Есенин прочитывается теперь по-другому, чем, предположим, двадцать-тридцать лет назад. Его творчество оказывается особенно созвучным нашему времени, нашей эпохе, впрочем, как оно наверняка будет созвучно и будущим временам. Но именно в контексте нашего времени, когда загрязнение Мирового океана стало фактом, когда в Красную книгу заносятся все новые и новые виды фауны и флоры, когда леса редеют, а реки мелеют, короче, когда отношения человека с окружающей средой грозят катастрофой в глобальных масштабах, слова Есенина о любви к «братьям нашим меньшим» следует помнить и повторять всем. Новое прочтение стихотворений Есенина позволяет углубить представление о его прекрасном таланте, о его «песенной отваге», которая сказывается буквально в каждой строке. Например, в поэзии Есенина как будто скрещиваются явно непримиримые мотивы, которые у всякого другого могли бы стать режущим диссонансом, но у него выражают подлинно гуманистическое половодье чувств. «Уайльдовский» изыск — носить в холодной и голодной Москве цилиндр — неожиданно помог ему выразить сокровенную любовь ко всем, кто страдает от голода и боли.

Я хожу в цилиндре не для женщин —
В глупой страсти сердце жить не в силе, —

---

[1] Горький М. Собр. соч., т. 17, с. 64.

В нем удобней, грусть свою уменьшив,
Золото овса давать кобыле.
(2; 121)

Так в малом и большом стих Есенина был отмечен любовью и состраданием ко всему живому. Взыскующая совесть его не позволяла ему солгать или поступиться в чем-то ради пользы, ради выгоды. Нет, Есенин прямо и честно говорил своей эпохе: «Я человек не новый! Что скрывать?..» И он не скрывал этого, как не скрывал явной непоследовательности в действиях и поступках, явных противоречий в своих суждениях. Ведь он пытался разобраться в ценностях реальных и мнимых, значит, он мог ошибаться, но, ошибаясь, верил, что другие поймут его правильно, поймут его лучшие намерения и желания. Вот почему «старым» жизненным конфликтам он стремился найти новое, более расширительное истолкование, дать им новый язык, новую образность. Особенно примечателен в этом смысле «Сорокоуст». По свидетельству современников, «Сорокоуст» был одним из любимейших произведений публики того времени. И шум он вызвал немалый, и споры вокруг него шли ожесточенные. Есенин идею этого стихотворения определил кратко: «Конь стальной победил коня живого». Однако он не отрицал и ассоциативной связи между «красногривым жеребенком» и дорогим ему образом «вымирающей деревни» (5; 140).

Между тем литературная критика в течение многих лет замечала лишь наступление города «на мирную соломенную деревню», замечала лишь «реальные противоречия между городом и деревней», выраженные в этом стихе[1].

Даже Александр Твардовский, который, правда, с оговорками, но признавал «редкостно лирический дар» Есенина, не избежал противопоставления поэта «деревни вчерашней» Есенина и поэта «деревни новой» Михаила Исаковского. А раз так, то поэзия Есенина, по мнению Твардовского, находила отклик главным образом «среди людей потрясенной или ущемленной судьбы»[2].

Однако обратимся к знаменитым строфам из «Сорокоуста»:

---

[1] См.: Зелинский К. Сергей Александрович Есенин.— Есенин С. Собр. соч., т. 1. М., 1961, с. 31—32.

[2] Твардовский А. Т. Собр. соч. в 5-ти т., т. 5. М., 1967, с. 207.

Видели ли вы,
Как бежит по степям,
В туманах озерных кроясь,
Железной ноздрей храпя,
На лапах чугунных поезд?
А за ним
По большой траве,
Как на празднике отчаянных гонок,
Тонкие ноги закидывая к голове,
Скачет красногривый жеребенок?..

Поэт предоставляет возможность читателю по достоинству оценить эту полную экспрессии и живописности сценку, чтобы, передохнув, с чувством великого сострадания, жалости, любви обратиться к неразумному чаду природы.

Милый, милый, смешной дуралей,
Ну куда он, куда он гонится?
Неужель он не знает, что живых коней
Победила стальная конница?
Неужель он не знает, что в полях бессиянных
Той поры не вернет его бег,
Когда пару красивых степных россиянок
Отдавал за копя печенег?
По-иному судьба на торгах перекрасила
Наш разбуженный скрежетом плес,
И за тысячи пудов конской кожи и мяса
Покупают теперь паровоз.

(2; 93)

Отрывок из «Сорокоуста», процитированный здесь, подтверждает, по-моему, мысль, что сквозь магический творческий кристалл Есенин различал не только противоречия между городом и уходящей деревней, противоречия, которые тогда существовали реально, ибо, по словам В. И. Ленина, «оставалась известная противоположность интересов рабочих и крестьян»[1]. Сквозь магический кристалл Есенин видел и противоречия более отдаленные во времени, противоречия между окружающей средой и техникой XX века, причем он еще тогда определил победу «коня стального» над «конем живым». Есенин не сказал над «конем деревенским», но именно — над «живым»! Соответственно в других строфах выражено противоречие между мифопоэтическим сознанием, которому не найдется места в «полях бессиянных», и рационализмом, состраданием и рас-

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 38, с. 363.

четом, красотой и пользой... Есенин, верный повелениям взыскующей совести, не оставался сторонним наблюдателем. Нет, он хотел примирить эти противоречия, снять их при помощи нового мироощущения, в котором любовь и милосердие правят миром и человеком. Обращением к мифологической памяти человечества, к магическому образу «древа жизни» Есенин утверждал не просто единство между живой природой и человеком и уж ни в коем случае не господство человека над миром природы, а слиянность живого с живым, человека с природой, души с разумом, красоты с добром и истиной. На этих путях Есенин и искал новые открытия.

Чтобы обрести эти открытия, обновить слово и язык, Есенину приходилось преодолевать немалые трудности и, прежде всего, преодолевать себя, вчерашнего, во имя себя завтрашнего, чуткого к революционной и социалистической нови. При всем том его пафос жизнеутверждения не был величиной постоянной. Поэзия есенинских смятенных состояний выражена во многих строфах и стихах, в которых нарушаются все нормы логики «здравого смысла», но так, что мы этих нарушений не замечаем. Приведу всего несколько примеров: «Руки вытяну — и вот — **слушаю на ощупь**». Или: «Я слушаю. **Я памятью смотрю**». Или: «Ты сядешь... чтобы присутствовать **на свадьбе похорон**».

Правда, и без этих примеров очевидно, какой сложной структурой обладал есенинский талант. Само время подтвердило народность этого таланта, как оно подтвердило и эстетическую значимость «древа жизни» в лирике Сергея Есенина.

5

В 1920 году «олонецкий сказочник» Николай Клюев посвятил Есенину язвительные строфы о том, что есенинский стих остужен гордыней. Есенин некоторое время был более сдержан в публичных оценках творчества Клюева, пока не разразился остроумной и едкой эпиграммой, включенной в стихотворение «На Кавказе»:

И Клюев, ладожский дьячок,
Его стихи как телогрейка,
Но я их вслух вчера прочел —
И в клетке сдохла канарейка.
(2; 176)

Однако причин для все более глубокого расхождения двух поэтов, помимо таких эпиграмм и язвительных намеков, было больше чем достаточно. Неизменность Клюева как лирического характера заключалась не только в том, что он «отяжелел» или что он «расти не хочет», как писал Есенин Р. В. Иванову-Разумнику. Наоборот, во время революции и гражданской войны Клюев, как известно, выступал на красноармейских митингах, был поэтом-пропагандистом, «красным человеком», и делал он это искренне и убежденно. Однако для лирической поэзии Клюева всегда было характерно качество, которое можно было бы обозначить словом «соборность» — именно так называли критики и философы в начале века растворение индивидуального сознания в общем, целостном, едином.

Двадцатые годы в лирике Есенина важны как раз не «соборностью» его мироощущения, они важны тем, что «поэт резче, чем раньше, — и это отметил все тот же И. Н. Розанов,— выразил свое поэтическое лицо». В таком резком, может быть, преднамеренно заостренном изображении личности поэта, его поступков, его вкусов и пристрастий, вероятно, сказывалась близость Есенина к современной поэзии. Во всяком случае слухи и толки повсюду сопровождали поэта, окутывали его, мешали реальность с выдумкой и вызывали у читающей публики нередко скандальный интерес. Не случайно Есенин с горечью признался:

Мое имя наводит ужас,
Как заборная громкая брань.

Однако и в этом своеобразном мифотворчестве Есенин был вполне современным поэтом. Дело в том, что в поэзии прошлого века была важна строгая объективность в изображении мира: личность творца как бы на время отступала на задний план, она не мешала публике насладиться творениями искусства... В новейшей поэзии XX века, напротив, роль личности все более возрастала, заполняла собою поле стиха и в конце концов становилась, как у Игоря Северянина, на котурны гениальности или обретала, как у Маяковского, трагически-гиперболизированное обличие Мессии. То, что Николай Клюев называл «гордыней», и было у Есенина его мессианством, когда он, «пророк Есенин Сергей», провозглашал:

Тянет меня земля,
Оцепили пески.

На реках твоих
Сохну.
(2; 10)

Или когда есенинский «озорной повеса» в приливе лирических чувств мог воскликнуть:

Хороша ты, о белая гладь!
Греет кровь мою легкий мороз!
Так и хочется к телу прижать
Обнаженные груди берез.
(2; 28)

Однажды Д. Д. Благой замечательно точно сказал о музе Константина Батюшкова, что на его чувственных языческих видениях все яснее проступала зловещая смертная синева[1]. Зловещая синева все яснее проступала и на лике этого «озорного повесы», этого «человека улицы», ставшего героем «Москвы кабацкой» и в конце концов скверным гостем из поэмы «Черный человек».

Но сейчас речь пойдет о другом. Есенин, конечно же, превыше всего ценил свою независимость, свою внутреннюю свободу, которая в его сознании являлась символом исключительно яркой «живой личности». Эта свобода, кстати сказать, всегда ассоциировалась с понятием выбора; достаточно вспомнить юношеское: «Пойду в скуфье смиренным иноком иль белобрысым босяком...» Поскольку Есенин неизменно создавал подобную ситуацию выбора, то он был, говоря языком экзистенциалистов, обречен на свободу. Как и многое другое, эта свобода, независимость, раскрепощенность служила проявлением его человеческих свойств и возможностей. Она-то и придавала лирике Есенина еще бóльшую человечность, эстетическую привлекательность, была его особой метой, роднила с Пушкиным, ибо, по словам Белинского, внутренняя свобода и красота наряду с «лелеющей душу гуманностью» — вот что в первую очередь характеризовал пушкинский гений. Вообще как бы ни была запутана личная жизнь Есенина, как бы стихийно ни складывались его жизненные обстоятельства, он во всем находил все новые и новые темы для творчества и выражал в этих темах то главное, чем жил его народ. Даже его стихийность, его бунтарство, его взыскующая совесть, умиленность и цинизм — все, становясь поэзией, обретало черты типичности, выражало «стон и вопль многих сотен тысяч»

---

[1] См.: Батюшков К. Н. Сочинения. М.— Л., 1934, с. 38.

(М. Горький). Например, в те далекие двадцатые годы деревенская Россия, прихватив пилы и плотницкие топоры, уезжала на новостройки, шла и ехала копать котлованы, сплавлять лес, добывать в шахтах уголь. Она не могла забыть сразу, по мановению ока, все, что было оставлено в родной избе. Особенно деревенскую «домашнюю» вольную волю, которая в новых условиях труда казалась особенно дорогой и желанной. И вот тысячи вслед за поэтом повторяли:

Ты жива еще, моя старушка?
Жив и я. Привет тебе, привет!..

Однажды в разговоре с И. Н. Розановым С. Есенин заметил, что он не видит необходимости в делении своего творчества на периоды. «Периодов не было, если брать по существу мое основное... Я всегда был самим собою»[1]. В таком целостном взгляде на свою поэзию Есенин, по-моему, был прав. Еще более он был прав, когда основным, решающим своим свойством считал любовь к родине. «Моя лирика жива одной большой любовью, — говорил он тому же Розанову,— любовью к родине. Чувство родины — основное в моем творчестве»[2]. Вот это основное в есенинской поэзии безошибочно различал его читатель. Разговор состоялся в 1921 году, когда богоборческие и библейски-евангелические мотивы обозначались уже не столь сильно, как раньше, ибо, по справедливому суждению И. Н. Розанова, эти мотивы с каждым годом теряли для читателей эмоциональную значимость и силу. С другой стороны, стало заметнее определенное охлаждение Есенина и к группе имажинистов, в которую он вошел в 1919 году. И опять-таки главным для него было жизненное содержание поэтической мысли и поэтического образа. В письме к А. В. Ширяевцу (26 июня 1920 г.) Есениным четко сказано: «С Клюевым разошелся», ибо «жизнь, настоящая жизнь нашей Руси куда лучше застывшего рисунка старообрядчества» (5; 137—138). Что же касается ордена имажинистов, то и здесь Есенин высказал не менее бескомпромиссное, не менее резкое суждение: «У собратьев моих нет чувства родины во всем широком смысле этого слова» (5; 61).

Еще до Октябрьской революции Есенин почувствовал неизбежность решительных перемен в судьбе народа, в бы-

[1] Воспоминания о Сергее Есенине, с. 29.
[2] Там же, с. 295.

ту, правах, верованиях, обычаях русской деревни. Революцию поэт воспринял как обновление Родины, как наступление тех времен, когда всеобщее благополучие может стать реальностью, а не мечтой. В «Ключах Марии» Есенин выразил эту твердую веру в исцеление родины, в тот неуклонный процесс, который приведет деревню к «еще более просветленному чувствованию новой жизни» (5; 42).

Ну, а как же с мифопоэтической традицией в творчестве Есенина? Неужели в стране, где «не пишут старым языком», она совершенно утратилась? И неужели в «письмах» и «стансах» поэт отказался от глубины своих образов? Думается, что на этих вопросах необходимо задержать читательское внимание.

Дело в том, что лирический герой Есенина удивительно емок и един. Но в этом органическом единстве следует различать единство не одной, а трех личностей: той, что получила выражение в стихотворении, той, что стоит за стихотворной строкой, и той, к которой обращается поэт. Например, белокурые волосы Есенина бросались в глаза каждому, кто знакомился с поэтом. Действительно, шапка белокурых волос придавала его облику удивительную выразительность. Но особенно бросалась в глаза эта шапка тем, кто уже читал стихи Есенина. Среди многих воспоминаний выделяются в этом смысле воспоминания Н. Г. Полетаева, поэта, который создал широко известные стихотворные строки: «Портретов Ленина не видно, Похожих не было и нет...» Николай Полетаев знал поэзию Есенина раньше, и когда он впервые увидел его в Москве, в доме Московского Пролеткульта, то воспринял все увиденное сквозь призму есенинских стихотворений: «...Волосы цвета спелой ржи, — отдельными штрихами помечал Полетаев, — как будто кипевшие на точеной красивой голове, пышные, волнистые; черты лица тонкие, почти девичьи; голубые глаза, блестевшие необычной улыбкой... Думалось, — заключал далее поэт, — как мог появиться здесь такой человек в годы пулеметной трескотни, гудящих аэропланов, голодного пайка»[1].

Конечно, облик Есенина, который еще один его современник определил одним словом «красота!», запечатлен

[1] Воспоминания о Сергее Есенине, с. 194.

рукой живописца. Но ведь эту живописность как бы предопределил, подготовил и сам Есенин именно своими лирическими стихотворениями.

А. Марченко точно прокомментировала высказывания Есенина на природу «коренного», организующего весь стихотворный текст образа. Она отмечает, что Есенин был весьма «последователен в проведении своего принципа: уж если образ «проклюнулся», то ему будет предоставлена возможность «расцвесть» и, прежде чем «умереть», пустить новый росток»[1].

Нечто подобное происходило с образом «златоцвета», который обозначал самую примечательную и самую выразительную деталь в лирических «автопортретах» Есенина. Поэт многократно использовал эту метафору в своей лирике. После того как она «проклюнулась», она получила дальнейший расцвет во многих его стихах. То Есенин сокрушенно восклицал: «Ах, увял головы моей куст». То сравнивал себя со временем всеобщей зрелости и спелости: «Башка моя, словно август...» То предвидел суровое ненастье:

Скоро белое дерево сронит
Головы моей желтый лист.

То, наконец, фатально заключал:

Срежет мудрый садовник осень
Головы моей желтый лист...

Думается, что этим конкретным образом «человека-листа» Есенин настойчиво подчеркивал всеобщую взаимосвязь явлений, свойственных живой природе, утверждал процесс расцвета, старения, смерти, выявлял неостановимый ток времени.

Замечу, что лирика Есенина двадцатых годов имеет множество вариаций на эту тему и множество скрытых связей между образом поэта и мифологическим «древом жизни». Вот один из самых знаменитых примеров:

Не жалею, не зову, не плачу,
Все пройдет, как с белых яблонь дым,
Увяданья золотом охваченный,
Я не буду больше молодым.
(2; 113)

Или:

Я хотел бы стать как дерево,
При дороге на одной ноге.

---

[1] Марченко А. Поэтический мир Есенина, с. 115.

Но вершиной в развитии именно этой образной системы «поэт — «древо жизни», безусловно, является стихотворение «По-осеннему кычет сова...» (1920). В нем поэт как бы мгновенно обретает «древесную плоть»:

По-осеннему кычет сова
Над раздольем дорожной рани.
Облетает моя голова,
Куст волос золотистый вянет.

Полевое, степное «ку-гу»,
Здравствуй, мать голубая осина!
Скоро месяц, купаясь в снегу,
Сядет в редкие кудри сына.

Скоро мне без листвы холодеть,
Звоном звезд насыпая уши...

Характерно, что в этих стихах Есенин дает развернутую метафору «древа жизни», в данном случае песенно-сказочной «голубой осины», и тем самым утверждает себя наследником и выразителем мифопоэтических воззрений деревни. В конце стихотворения поэт вернулся к теме осыпающейся листвы, к теме повторимости всего на свете.

Без меня будут юноши петь,
Не меня будут старцы слушать.
Новый с поля придет поэт,
В новом лес огласится свисте.
По-осеннему сыплет ветр,
По-осеннему шепчут листья.
(2; 92)

Таким образом, «древо-жизнь» — «древо на полотенце», имеющее глубокий и скрытый смысл, действительно превратилось в его поэзии, если говорить есенинскими словами, в великую значную эпопею мира и назначения человека.

В период, когда вся жизнь входила в новые берега и когда Есенин стал придавать неизмеримо большее, чем раньше, значение новому быту и приметам этого быта, в основе его творчества по-прежнему лежал «опоэтизированный реализм», как определил свою живопись М. Нестеров. Искусство слова для Есенина по-прежнему было Антикой, то есть искусством классического совершенства и красоты.

Правда, Есенин с огорчением отмечал в печати, что в условиях нэпа бытовая сторона заслонила от многих писателей все остальное, что быт в произведениях этих писателей стал анекдотом из «неприглядной и неприбранной жизни, где все лежит не на своем месте, где люди и вещи светят почти одинаковым светом» (5; 73).

Но и в этих новых условиях Есенин не расстался с образом «златоцвета», хотя этот образ и претерпел разительные изменения. В его «Персидских мотивах» можно прочитать:

Я готов рассказать тебе поле,
Эти волосы взял я у ржи,
Если хочешь, на палец вяжи —
Я нисколько не чувствую боли.
Я готов рассказать тебе поле.

(3; 11)

Подчас Есенин идет на сравнения, немыслимые в его ранней поэзии, ибо теперь роща остается рощей, поэт — поэтом.

Как дерево роняет тихо листья,
Так я роняю грустные слова.

Или:

А теперь вот в лесной обители
Даже слышно, как падает лист.

Пришло время, и каким-то особенно умудренным, прощальным взглядом, как будто совсем отказавшись от многозначных метафор, поэт взглянул на самого себя:

Эх, ты, молодость, буйная молодость,
Золотая сорвиголова!

По этим строчкам видно, что Есенин за десять лет прошел огромный путь художественного развития от суриковской «доли бедняка» до пастернаковской «неслыханной простоты» своих последних стихотворений. И хотя Есенин теперь клялся: «Я забыл, что я крестьянин», он понимал — не мог этого не понимать,— что он самый поздний, может быть, самый сильный цвет многовекового крестьянского «древа», которое так цвести, так густо осыпать лепестки соцветий уже не сможет. И в его стихах мир природы все реалистичнее воплощался в картину сложных, иногда мучительно запутанных человеческих отношений.

«Внутреннее примирение» с собой, с этим миром Сергей Есенин искал теперь в познании закономерностей общественного бытия: «Вот почему так тянусь я к людям,

вот почему так люблю людей». И все-таки, увы, «живой души не перестроить ввек».

Нет!
Никогда с собой я не полажу,
Себе, любимому,
Чужой я человек.
(2; 234)

В его изнемогавшем от таких внутренних борений сердце по-прежнему остро и больно отзывалось все, что облечено в живую плоть. Он и теперь мог заметить, что «яблоне тоже больно терять своих листьев медь». Он и теперь мог о себе сказать: «...Мне, чем сгнивать на ветках, уж лучше сгореть на ветру». Он и теперь, охваченный печальными предчувствиями, мог себе представить, как по нему — любимому чаду «древа жизни» — «березы в белом плачут по ночам».

Характерно, что обращение к образам «древесной силы» есть и в самом последнем, неразрешимо-трагическом произведении Есенина — в поэме «Черный человек».

И деревья, как всадники,
Съехались в нашем саду.

Можно, вероятно, предположить, что в тяжкие декабрьские дни, когда Есенин, повинуясь внезапному порыву, поехал вместе с поэтом В. Эрлихом к Николаю Клюеву, жившему тогда в Ленинграде, он у себя в номере «Англетера» читал Клюеву среди других стихотворений и «Черного человека». «После чтения стихов умный Клюев, — замечает Эрлих,— долго колебался и наконец съязвил: «Я думаю, Сереженька, что если бы эти стихи собрать в одну книжечку, она стала бы настольным чтением для всех девушек и нежных юношей, живущих в России...» Далее следует примечательная фраза: «Есенин помрачнел»[1].

Еще бы! Есенин с горечью убедился, что его бывший учитель и друг, мнение которого он по-прежнему высоко ценил, не смог ничего понять в его лирике, в нем самом. И разве одни «девушки и нежные юноши» читали хотя бы вот эти строки?!

Ах, и сам я нынче чтой-то стал нестойкий.
Не дойду до дому с дружеской попойки.

---

[1] Воспоминания о Сергее Есенине, с. 264.

Там вон встретил вербу, там сосну приметил,
Распевал им песни под метель о лете.

Сам себе казался я таким же кленом,
Только не опавшим, а вовсю зеленым.

(3; 127)

«Все от древа» — идее, высказанной еще в «Ключах Марии», — как можно в этом убедиться и сейчас, — Есенин оставался верен до конца дней своих.

В поэме «Анна Снегина», которая, безусловно, является выдающимся произведением поэта, к сожалению, не оцененным друзьями-современниками, есть строчки, казалось бы, не имеющие непосредственного отношения ни к личности поэта, ни к его лирической стихии.

Бедна наша родина кроткая
В древесную цветень и сочь,
И лето такое короткое,
Как майская теплая ночь.

Но все в этой строфе имеет «особую мету», все изображает не просто голубую Русь, любимую родину художника, но и как-то особенно зримо, выпукло передает его душевное состояние, его характер, его речь, добавлю, речь с такими вроде бы странными и такими незаменимыми словами, как «цветень и сочь», созданными по аналогии с речью «Слова о полку Игореве»: «Князь вступил в злат стремень...»

В последние годы жизнь самого Есенина была похожа на эту древесную «цветень и сочь»: Есенин буквально исходил «песенной отвагой», изнурял себя поэзией. По воспоминаниям Ивана Евдокимова, он исхудал, побледнел, руки его тряслись, на лице его, словно от непосильной работы, была глубочайшая усталость.

Да, лирическая «цветень и сочь» стоила Есенину жизни. Ибо, по примете старых садоводов, после изобильного цветения самое плодоносное дерево нередко засыхает, гибнет. Эта метафора Ю. Либединского так и осталась бы метафорой, если бы не странное сходство с Есениным, которое дополнялось следующим штрихом.

Буквально за три дня до самоубийства Есенин показал левую руку Владимиру Эрлиху: он еле мог пошевелить пальцами, рука отсыхала... Вот почему все, что говорил Есенин, что он писал, что он пел — все это было

правдой, которую невозможно подменить или заменить ничем, кроме ее самой. И правдой были слова Есенина, обращенные к новым поколениям и запечатленные на страницах «Анны Снегиной»:

Я думаю:
Как прекрасна
Земля
И на ней человек.

Завет великого поэта надлежало воплотить в поэтические строки художникам другой судьбы. Есенин верил, что они придут...

· II ·

ПЕРВОРОДСТВО

ДАРИТЕЛЬ СЧАСТЬЯ

Леонид МАРТЫНОВ

Леонид Мартынов умел рассказывать о своих замыслах, цитировать отдельные строфы или строчки ненаписанных, незаконченных стихотворений, вводить читателя в так называемую «творческую лабораторию», где почти что на наших глазах возникают новые ассоциативные завязи и аллитерации, где творится чудо стиха. Конечно, не каждое такое начинание приводит к успеху. Но Леонид Мартынов считал — и считал вполне справедливо,— что неудачи столь же поучительны, столь же закономерны в общем процессе эстетического и духовного освоения мира, постижения его, как и самые блестящие находки. Ибо художник, преображая реальность в поэтические образы и символы, одновременно преображается и сам, то есть учится видеть эту реальность более углубленно, чем прежде, учится из горечи поражений извлекать поучительные уроки, так необходимые для дальнейшей работы.

Все эти мысли выдающегося поэта мне лично чрезвычайно близки и дороги, хотя моим «материалом» является поэзия других, а уже потом — жизнь. Многочисленные варианты отдельных излюбленных тем иногда не позволяют мне продвинуться вперед ни на шаг, а ведь внутренне я чувствую и понимаю, что эти варианты закономерны, что они позволяют мне извлекать какие-то уроки, видеть то, что я не видел еще вчера, ощущать плоть стиха кончиками пальцев, с которых как бы содрана кожа. Даже опубликовав в печати какую-то вещь, я не могу считать ее законченной, поскольку процесс сопереживания еще не закончен и не закончена, стало быть, сама эта вещь. Короче говоря, на вопрос — как это пишется? — я ответил бы словами Леонида Мартынова, который в свой-

ственной ему манере, сбиваясь на рифмованную скороговорку, однажды сказал: «Пишем мы разно, не всегда связно, порой безобразно... отвлекаясь от первоначальных замыслов к другим, последующим, проваливаясь в чертовы и не чертовы ямы, идя не прямо, а по спирали, но тем не менее вперед и вперед!»[1] Вот этой сложной диалектике творчества и учат пути поэзии, по которым более пятидесяти лет шел Леонид Мартынов. Впрочем, здесь я должен сделать одно уточнение, поскольку сам Мартынов никого не поучал, никого не наставлял, наоборот, он вышучивал любителей «назидательных воспоминаний». И все-таки в заключение один-единственный его совет мне бы хотелось привести: «Надо как можно ближе быть к жизни, ближе к современности...» Вроде бы и проста эта формула искусства, но она глубоко действенна, ибо верна.

1

...В Леониде Мартынове меня поражает одна особенность его мировосприятия: умение видеть странное—в обычном, неожиданное—в безусловном, всеобщее—в частном. Но без этой особенности не было бы Мартынова как поэта, как художника слова. Ведь искусство для него — средство и способ «столковаться с целым человечеством и остаться все ж самим собой» (1; 328). Даже на первых этапах творческого развития он знал об этой коммуникативной силе искусства, равно как и о другой его силе — быть средством исследования человека и окружающей среды. Причем величайшую роль в этом исследовании, в этом познании, по убеждению поэта, играет домысел, воображение, фантазия. Вот и получается, что поэзия — не в состоявшемся, а в том, что должно состояться, она — не в бывшем, а в том, что должно или могло быть. Поэзия — это «седьмое чувство».

Определить это чувство седьмое
Каждый по-своему прав.
Может быть, это простое уменье
Видеть грядущее въявь!
(1; 294)

---

[1] Мартынов Л. Собр. соч. в 3-х т., т. 3. М., 1976—1977, с. 313. Последующие ссылки на это издание даются в тексте: первая цифра — том, вторая — страница.

Однако в мире, который «не до конца досоздан», который весь в сдвигах и перемещениях, в высшей степени важна достоверность внутренних психологических состояний человека, — факт, как таковой, может быть переиначен: «И ходят ноты вверх ногами, чтоб голос яви подстеречь» (1; 259). Искусство слова от такого вторжения домысла и фантазии только выигрывает, ибо позволяет осознать мир в новом измерении, а чувства человека — в текучести, сложной ассоциативности, новизне. Что же касается психологического состояния человека, то здесь прием «обратной» перспективы не может быть использован, поскольку еще Лев Толстой заметил, что в художественной литературе писатель может выдумать все, что угодно, но не может выдумать только одного — психологии человека: ее надо знать.

Для Мартынова поэзия — это свободно избранная сфера жизнедеятельности, которая началась для него в эпоху революции и утверждения Советской власти в Сибири. Что же касается особенностей видения, то этими особенностями Мартынов был наделен в самую раннюю пору детства

В книге автобиографических новелл «Воздушные фрегаты» поэт рассказал о том, как однажды в детстве он увидел некий золотой солнечный луч, в котором кружились пылинки и пушинки, образуя пирамиды, цилиндры, шары. И заключил рассказанное: такое восприятие мира, вероятно, носилось в воздухе, ибо на необозримых просторах Сибири уже явственно обозначились черты промышленного прогресса — была проложена великая Транссибирская магистраль, в строительстве которой принимал участие отец поэта, техник-строитель, на местном ипподроме взлетали первые аэропланы, похожие на этажерки, в мастерских шумели первые локомобили. Да и весь Омск, «пшеничный город-блин», родной город поэта, являл собою странную смесь дремотной Азии с промышленной Европой. Не менее пестрым был не только промышленный облик, но и этнографический состав города, на улицах и базарах которого смешались многие языки, наречия, верования, привычки, одежды. Мартынов отмечал, что еще тогда, до революции, в Сибири происходил процесс взаимовлияния культур народов Российской империи, что и тогда ему доводилось слышать песни казахов-скотоводов, католические песнопения, какой-то старинный краковяк, занесенный за Урал ссыльными конфедератами,

и окраинные песни-частушки из трущобного квартала, называемого Копырино село:

Парижаны-ежики,
За голяшкой ножики.
Тыгарка-мотыгарка, Копырино село.
Не этой ли девчонпочке жилося весело!
(3; 97)

«Вот сколько разнообразных мотивов и напевов лезло мне в уши в годы моего детства,— отмечает поэт,— наверное, для того, чтобы потом отозваться в моих будущих переводах с польского, с латышского, с литовского, с казахского, с татарского и еще бог знает с каких языков» (3; 10). Не менее разнообразные эстетические влияния испытывал Мартынов и в духовном формировании. Характерно, что пребывание в омской гимназии не оставило в его душе более или менее заметного следа. Зато каким неистовым книгочеем он оказался. «Книги!.. Конечно, я грезил ими во сне и наяву»,— восклицает поэт, вспоминая библиотеки частных лиц, городские библиотеки, а также книжные магазины, лавки, лавочки, склады, постоянным посетителем которых он стал в ту пору. Да и на всю жизнь сохранил он эту истовость, эту высокую страсть завзятого ценителя и знатока книг. И если Маяковский приобщил его к кирпично-локомотивному, пакгаузно-элеваторному Омску, то Александр Блок, — пишет поэт,— «дал мне ощущение Куликова поля, ощущение Руси»!.. Кроме того, его вкусы определяла и западноевропейская поэзия «усложненных форм», в частности Рембо, Верлена, Бодлера, Аполлинера, Малларме, Поль Фора. А все вместе волновало «предощущением близкой революции» (3; 32). Мартынов и не скрывает, что по молодости лет он принял Октябрь в первую очередь как освобождение от гимназической муштры. Однако в поэзии да и в прозе он постоянно развивает мысль, что его юношеский максимализм в отношении ко всему «старью» как нельзя более соответствовал атмосфере тех лет, что великий Октябрь проветрил «чертоги муз», вызвал к жизни революционное искусство, дал свободу «новаторской кисти». Мартынов становится омским поэтом-футуристом, если, конечно, за принадлежность к футуризму считать несколько юношеских стихотворений, декларирующих примерно такое: «Мы — футуристы невольные, все, кто живем сейчас. Звезды остроугольные — вот для сердец каркас!» (1; 12). При всем том увлечение футуризмом

и кубизмом Мартынов оценивает по-разному: иногда воодушевляясь, иногда иронизируя, иногда просто рассказывая, как все было на самом деле. В главке «Омские озорники» («Воздушные фрегаты») он полнее всего выразил эти сложные чувства. Буйная ватага молодых людей, среди которых были и такие впоследствии выдающиеся деятели советской культуры, как художник Виктор Уфимцев или композитор Виссарион Шебалин, под водительством эксцентричного «короля писательского» Антона Сорокина устраивала всевозможные объединения, артели, публичные вечера стихов, а более всего — выставки левого искусства. «Конечно,— замечает Л. Мартынов,— все это было достаточно наивно, но зато пестро, броско и видно издалека» (3; 108).

Необходимо заметить, что, воскрешая в памяти и эти сборища, и эти выставки, и эти издания, поэт создает немало выразительных и точных портретов первозачинателей нового искусства Сибири. Как бы медлительный, всегда погруженный в партийные дела А. П. Олепич-Гненко был прямой противоположностью неуравновешенному, вспыльчивому, убежденному в личной гениальности Антону Сорокину. Интеллигентный, застенчивый Вивиан Итин, один из основателей журнала «Сибирские огни», мало походил на Ивана Ерошина, невысокого, сутулого крестьянского поэта, писавшего такие прекрасные стихи: «Я, Василий, выпил чаю чашку, я надел из пламени рубашку...» Всеволод Иванов, рассудительный и невозмутимый, даже внешне отличался от русоволосого, как говорится, легкого на подъем Сергея Маркова, работавшего репортером сибирских изданий. И — велика сила художественного слова: под пером Леонида Мартынова все эти молодые в ту пору художники, поэты, журналисты предстают в чем-то необыкновенными, в чем-то ярко талантливыми людьми. И эта их талантливость, эта одержимость новыми идеями, новыми образами в живописи, поэзии, литературе, в самой жизни придает особое обаяние стихам и новеллам Леонида Мартынова, посвященным двадцатым годам. Взять, например, рассказ о том впечатлении, которое произвела на него келья-мастерская и только что законченные полотна Виктора Уфимцева. «Первым чудом,— пишет Мартынов,— был кусок желтой песчаной пустыни, перерезанной снизо-мерцающим рельсовым путем, между шпалами которого белела фарфоровая пиала» (3; 268). Этот квадрат полотна показался Мартынову

окном, открывающим вид на всю будущую Азию. Казалось бы, и теперь эта картина производит несколько, скажем так, странное впечатление. Однако следует помнить, что и сам поэт и друзья-футуристы были явно недовольны собой, недовольны той медлительностью, с которой шло преобразование папахо-малахайной, бревенчато-кирпичной Сибири в новую железнодорожно-промышленную державу, что они хотели тащить за собой «понятое время», как писал в те годы Маяковский. И что их художественные поиски не расходились с делом, со скитаниями по стране, по новостройкам, по трассам будущих каналов. Леонид Мартынов первым прошел по линии Турксиба, совершил полет на агитсамолете над Барабинской степью, изучал проекты освоения Северного морского пути. И оказался глубоко прав, когда заметил, что до поры до времени он в этих поездках и скитаниях больше интересовался новизной действительности, чем историей земель и народов, населяющих эти земли.

Если следовать логике здравого смысла, то поездка в Москву, пребывание в общежитии ВХУТЕМАСа, куда молодой поэт и художник намеревался поступить,— все должно было обострить урбанистический пафос его творчества, усилить его кубофутуристические увлечения. Но логика здравого смысла никогда не была близка Леониду Мартынову. Случилось обратное: именно в Москве он «впервые глубоко ощутил свою русскость, свою непосредственную связь с русской культурой, со своими прадедами и прабабками...» (3; 285). Вернувшись в Омск по болезни, он с облегчением сбросил «примитивные доспехи кубизма».

Чувство же своей родословной, своего истока постепенно развивалось в Мартынове. Способствовало этому общение с сезонниками и переселенцами, которые хлынули в двадцатые годы из-за Урала в Сибирь, в Казахстан, на Алтай... Все эти землекопы, тачечники, плотники, каменщики из-под Казани и Вологды, из-под Чернигова и Смоленска — рабочие первых новостроек в Сибири — приводили его к мысли, что и его, Мартынова, род из того же российского далека. Он вспоминал семейные предания и своих далеких предков, в частности коробейника-книгоношу Мартына Лощилина, который из родного Мурома не раз пешком ходил за Урал, пока, наконец, не осел в Семипалатинске. При всем своем «непримиримом урбанизме» поэту и тогда было свойственно ощущение своего «я» как части многоликого единого целого.

2

Впервые направившись в Москву в 1920 году, Леонид Мартынов с живым интересом рассматривал Европу, которая поразила его мягкостью тонов и холмистостью. Среди городов, повстречавшихся на пути, особое его внимание почему-то привлекла Вологда. «Во время долгой, сорокапятиминутной, стоянки, — рассказывает поэт, — я вышел на вокзальную площадь и зорко вглядывался в глубь старого города, как будто бы даже и предчувствуя, что этот город будет связан с моей судьбой» (3; 283).

Эти предчувствия не обманули Леонида Мартынова. В 1932 году волей сложных жизненных обстоятельств он оказался в городе «старинных куполов», широко раскинувшемся на берегах медлительной, затравянившей реки.

...По собственному признанию Л. Мартынова, Вологда чем-то напоминала ему окраины Омска: деревянные тротуары, палисадники, мезонины, колонны с облупившейся штукатуркой, крестообразные переплеты рам — все это было так же, как и в Омске, городе, где он родился. Только побогаче вилась резьба по карнизам домов да не было на окнах ставен — непременной принадлежности городов и сел Сибири. Вологда вообще имела вид более уютный, даже укромный — вместо знойного марева, в котором угадывался «самый край степи калмыцкия», над крышами домов, над куполами соборов мирно синели северные небеса. Это была родина отважных поморов, неутомимых ходоков за великий Пермский камень — Урал, основателей златокипящей Мангазеи, жителей легендарного Лукоморья... С любопытством вслушивался Мартынов в певучую, окающую скороговорку жителей, всматривался в исторический облик города.

На заре розовела от холода
Крутобокая белая Вологда.
Гулом колокола веселого
Уверяла белая Вологда:
Сладок запах ржаных краюх!

(1; 76)

Вскоре по приезде в Вологду Мартынов начинает сотрудничать в ежедневной городской газете «Красный Север». Как и в ранней молодости, он начинает с небольших заметок и информаций.

Мартынов не любил «зарисовок», «этюдов с натуры», «элегий в прозе» и прочих беллетризованных штучек, до

которых охочи провинциальные журналисты. Он был хроникером, поставлявшим газете факты и только факты. Но его информации отличало одно ценное качество — деловитость.

Леонид Мартынов не добивался особого положения в редакции «Красного Севера», не искал «гвоздевых» материалов, он брал рядовые примеры и описывал встречи с рядовыми людьми: пастухами, конюхами, доярками, представителями сельсоветов и другими жителями Вологодчины.

Поначалу его информации как будто терялись в «Красном Севере». Но, точные по языку, дельные по содержанию, важные по существу, они печатались из номера в номер и постепенно завоевывали свое место на страницах газеты. Мартынов пишет много и добросовестно. Создается впечатление, что все это время он живет газетой, одной газетой и ничем иным. Его участие в литературной жизни города было случайным и необязательным. Правда, однажды в дни Октябрьских праздников он выступил с группой писателей-вологжан — Вас. Эпским, Н. Болотовой, А. Богдановым, Б. Непеиным и другими. Но больше таких выступлений не было, хотя многие сослуживцы знали, что репортер на все руки из «Красного Севера» — это известный далеко за пределами Сибири поэт Леонид Мартынов.

С репортерским блокнотом он исколесил немало районов древней земли Заволоцкой, а про Вологду и ее сельские окрестности и говорить нечего. Ради заметки в пятнадцать строк ему приходилось идти десяток километров — и он шел эти километры и приносил заметку в редакцию. Медноволосый, голенастый, в крагах, в неизменном свитере, похожий то ли на отставного авиатора, то ли на спортсмена, отличающийся от местных жителей «нездешним» поведением и обличием, он внезапно появлялся в разных концах города — в железнодорожном депо, на лесной бирже, на речном затоне,— всегда организуя самый актуальный для газеты материал. Его энергия — неистощима, его работоспособность — удивительна. В повседневной газетной работе проявилась незаурядная личность Мартынова, его жизнелюбивый, жизнестойкий характер. Как и в годы ранней журналистской молодости, он постоянно ищет новое, передовое, имеющее тенденцию к росту, к развитию.

Когда Мартынов отмечает, что именно в эти годы он «глубоко погрузился в стихию современности», этому пель-

зя не поверить. Однако, к счастью, стихия современности, которую он постигал как репортер в самых злободневных проявлениях и подробностях, не захлестнула его, а — по контрасту — настойчиво обратила взор к истокам народного бытия, к совокупности бытовых, временных, исторических категорий, свойственных Заволочью.

Русский Север с его устойчивым укладом, с его обычаями и говорами, с его старинным зодчеством, со всем исторически сложившимся обликом не прошел мимо внимания поэта. Этот Север почти не был отражен в газетных корреспонденциях Мартынова-журналиста, но Мартынову-художнику он давал богатую пищу для размышлений.

Уже давно Мартынова интересовали и волновали любые упоминания про полунощные меховые страны, где горы, возвышающиеся до небес, заходят за луку студеного моря. «Край полунощный богат! Где снегами берег вспенен, там олень вдвойне рогат, соболь трижды драгоценен!» — так писал поэт в первой половине двадцатых годов. А в тридцатых годах последовало новое открытие. «Тогда,— пишет он,— в моей беспокойной и скитальческой жизни, в сознании моем, пусть еще смутно, но формировался и собственный свой образ, автопортрет скитальца, бродяги, прохожего, на других непохожего, поющего песню о Лукоморье» (3; 337). Здесь, на Русском Севере, Мартынов как бы воочию увидел «предысторию» освоения Сибири, своей родины — «страны Холодырь». И поэт не преминул отметить в одной из рецензий, что еще при Иване Грозном ватаги поморов, проделав путь вдоль побережий Ледовитого океана, оседали в устьях великих сибирских рек. Пребывание в Вологде, Ярославле, Архангельске позволило Мартынову понять, откуда пошло, откуда началось сказочное Лукоморье, о котором он знал в Омске, откуда пришли за Урал будущие лукоморцы. Историческая карта Сибири приобретала большую масштабность, а открытая поэтом «связь земель» позволила ему открыть и соответствующую «связь времен».

С жаром отдавался Мартынов газетной работе, но все-таки поэзия оставалась средоточием всех его помыслов и устремлений. И не газета позволяет теперь судить о том, как развивалась личность поэта, как шло эстетическое освоение Севера, а прежде всего стихи.

Однажды Леонид Мартынов побывал в вологодской кружевной школе и поразился немалому искусству кружевниц.

Я пошел в кружевной союз, попросил показать альбом,
Говорил я, что разберусь без труда в узоре любом.

Поэт действительно разобрался «в узоре любом», но разобрался по-своему, по-мартыновски. Он изобразил эти узоры такими, какими они представились его внутреннему взору: вместо «пучеглазки», «денежки», «паука» — этих условных, освященных традицией фигур — поэт увидел иное: «разгадал я узор-сполох, разгадал серебряный мох, разгадал горностаевый мех...»

Очевидно, что знакомство с мастерицами-плетеями, их «колоссальная любовь к делу» — все это послужило поводом для сильнейших эстетических и лирических переживаний Мартынова. Взаимосвязь прошлого, настоящего и будущего предстала перед ним наяву, как осязаемая северная быль. Это было новое свойство его лирики по сравнению, предположим, с «Голым странником» или «Рекой Тишиной» — стихотворениями, написанными в Сибири. Правда, и в «Кружевах» Мартынов творит новую поэтическую «реальность», ведет собственный ее «отсчет» и в этом смысле развивает дальше, обогащает принципы, выраженные и в «Страннике», и в «Тишине». Но развивает и обогащает их на иной, чем прежде, основе,— такой основой является историзм взглядов художника и соответственно народно-песенная атмосфера стиха.

Я моторную лодку беру,
Отправляюсь я в путь поутру — ниже, ниже по темной реке.
Сельсовет вижу я вдалеке.
Не умеют нигде на свете эти древние тайны хранить,
Как хранили их здесь, в сельсовете, над тишайшею речкой Нить.
(1; 70)

Узоры потянули за собой, вывели поэта из внутреннего оцепенения, подсказали сюжетную канву стиха: по тишайшей речке Нить поэт спускается в заповедные леса, в Кружевецкий сельсовет. По образцам кружев он ищет саму мастерицу, которая бы развернула перед ним «белый свиток льняных чудес», поделилась бы тайнами рукотворной красоты.

В стихотворение умело вплетаются отдельные элементы северного фольклора — мастерица выходит из древнего леса, «свитой девушек окружена». Речь она ведет иноска-

заниями, притчами: «Не склеивали наш лен воробушки, не склеивали лен черны вороны, разлетелись они во все стороны».

Однако в ее плавной иносказательной речи слышится и что-то иное:

Кружева плету я снова. Вот оп, свиток мой льняной,
Я из сумрака лесного, молода, встаю весной.

(1; 71)

Мало того что стилизованный под старинную песню стих сменяется здесь стремительным хореем,— в этих строчках угадывается немного озорной жест самого Мартынова. Поэт, перевоплощаясь в волшебницу-кружевницу, не забывает главной мысли: талант — жизнестойкая сила; обновляясь, он побеждает мрак и всегда, как подсолнух, поворачивается к солнцу.

Вологодский период — так назовем три года пребывания Мартынова в Вологде — был периодом немалого творческого напряжения.

Ведь требуется мощное усилье,
Чтоб матерьялизировался дух.

Поэт собрал воедино весь запас душевных сил, всю «жить упорную способность» — и выстоял, выдержал, не упал, «ломаясь, в чернозем».

Временами его посещали приступы отчаяния:

Уцелею ли, простой подсолнух,
Если не сумею в эту ночь
Напряженьем сил, еще неполных,
Цепкость этих рук превознемочь?

Однако приступы отчаяния сменялись приступами гордости, сознанием, что его удел необыкновенен, что на «свитке льняных чудес» ему предстоит написать волшебные письмена.

Ну, рванись! Употреби усилье,
Глядя ввысь, в лазуревую ширь,
Листья, превращаемые в крылья.
Над землей упрямо растопырь.

(«Сон подсолнуха»)

И Мартынов развернул крылья поэтического вдохновения, которые влекли его туда, в страну Лукоморию, в страну, где действительность смешалась с вымыслом, где ца-

рила фантазия и реальность, в страну яркого солнца и непроглядной тьмы. Его потрясенный, мятущийся дух «материализировался» в произведениях, которые теперь по праву считаются советской классикой, входят в антологии, представляют современную русскую поэзию за рубежом.

Именно в Вологде стали вырисовываться очертания самой известной книги Леонида Мартынова «Лукоморье», стала обозначаться ее лирико-философская канва.

И хотя этот сборник вышел спустя двенадцать лет, в 1945 году, и хотя его выход принес Мартынову не только радости, но и новые потрясения, из всех взаимоисключающих отзывов и рецензий приведу только одно свидетельство — Николая Николаевича Асеева.

Еще «Лукоморье» находилось в типографии, еще до появления сборника на книжных прилавках оставались месяцы, а Асеев в разговоре с Анталом Гидашем сказал о Мартынове и его книге:

— Прочтите и увидите, что он один из наших крупнейших поэтов...— замолк, потом, словно убеждая самого себя, добавил:— А может быть, и самый большой.

3

В местах, где царило молчанье, где «на горизонте теснились немые столбы», в одном был твердо уверен Леонид Мартынов: в переменчивых течениях бытия «надо самозабвенно грести своим веслом». При любых жизненных обстоятельствах и неблагоприятных условиях необходимо отдаваться любимому делу, иначе говоря, творчеству, потому что «ничто не сгинет без следа — во что-нибудь оно переродится», потому что силой интеллекта и величием духа будут побеждены и эти обстоятельства и эти условия.

Одним из самых замечательных стихотворений, написанных Мартыновым в Вологде, раскрывающим его взгляды на природу современного искусства, является стихотворение «Подсолнух». В этих стихах трепетное отношение к живописи, к поэзии, вообще к искусству Мартынов противопоставляет всяческому делячеству; он не прощает измены высокому призванию, не прощает омещанивания личности, утраты юношеской чистоты мечтаний.

...Тяжеловесно начало «Подсолнуха». Обитель некоего «служителя муз» отгорожена от мира «голубым», а возможно, иным забором. Конечно, в этом темном царстве поэт — случайный гость. Его окружает не просто благоустроенный быт, но быт, воинющий о победе, быт торжествующий. В мимолетных проявлениях этого торжества, этой победы вещей над человеком — суть зачина «Подсолнуха». Посмотрите, насколько велико удивление поэту — неожиданному гостю, который зашел в этот дом: на него «самовар заклокотал, как тульский исправник, весь в медалях за усердье,— как будто б я все выпью, все пожру!».

Пыльный, унылый дом возбуждает в поэте ненависть еще и потому, что здесь «творчество в запрете». Хозяин перед своими юношескими полотнами размышляет: «Нельзя ль из них портянки скроить себе?» Одна деталь уничижительнее другой, и все они составляют развернутую метафору омертвевшего искусства. Сам же хозяин при этом не испытывал ни сомнений, ни колебаний, он просто «тупо краску скреб».

Измена искусству есть измена человеческому в человеке. Но имеется в «Подсолнухе» и столь же развернутая метафора искусства вдохновенного, радостного, человеколюбивого, которое своим «заманчивым дыханием» способно навсегда увлечь, заворожить людей.

Любовь — вот чувство, которое вызвало к жизни это искусство. Подвиг — вот мера человеческого, творческого поведения героя. Необычайно «вкусно» поданы и маковое масло в бутыли, и краски, и кисти, и сама атмосфера возбуждения, которая охватила поэта-рассказчика, рискнувшего написать портрет женщины, что поразила его воображение. Должно свершиться что-то неожиданное, что-то чудесное. И первый мазок кистью нанесен:

Тебя я рисовал...

Мартынов, глубоко познавший психологию творчества, не мог преступить закономерностей творческого процесса, не мог пойти путем описаний и перечислений. «Фотографическое» совершенство возлюбленной сняло бы атмосферу возбуждения, экзальтации, в которой находился герой.

Тебя я рисовал.
Но вместо тела
Изобразил я полнокровный стебель,

А вместо плеч нарисовал я листья,
Подобные опущенным крылам.

(1; 67)

Постепенно возникает образ «прекрасного, но пленного растенья, ушедшего корнями в огород», образ, может быть, фантастический, но при всем том выразительный и яркий.

Однако для чего же ввел поэт в стихотворение образ женщины-растения, образ «подсолнуха»? А для того, чтобы перед этим феноменом искусства сильнее выявить характеры людей — и лирического героя, и героини, и зачахшего в стяжательстве живописца. Столкновение произошло — одно обстоятельство, что кто-то осмелился рисовать в его доме, где давно всякое творчество в запрете, вызвало в бывшем служителе муз приступ ярости. Не только домохозяин — город исторгает из сырых и туманных недр «судьбой дарованного гостя».

По-иному реагирует на фантастическую живопись героиня: она «заворожена» заманчивым дыханием искусства, она покорена необычной красотой картины.

Нарастает новая тема — тема торжества не вещей, а живой природы, не обывательской подозрительности и злобы, а добрых человеческих чувств, не ремесла, а вдохновенного служения искусству. На наших глазах едкая сатира оборачивается песней любви, необыкновенной любви на всю жизнь. Мы захвачены пестрой неразберихой чувств героя:

Я закричал:
— Я видел вас когда-то,
Хотя я вас и никогда не видел.
Но тем не менье видел вас сегодня,
Хотя сегодня я не видел вас!

Мы захвачены беспокойством, взаимным влечением этих двух людей, влечением, перед которым бессильны все преграды:

Все кончилось...
На розовой поляне
Пьем молоко, закусываем хлебом,
И пахнет перезрелой земляникой
Твой теплый хлеб...

(1; 69)

Необыкновенный подъем, пережитый рассказчиком «Подсолнуха», не прошел бесследно для него — велика власть искусства над человеком, власть поэзии над време-

нем. Но этот же подъем вырвал из цепких пут мертвящего быта и героиню стихотворения, вернул ее к осознанному бытию: она пришла, она возникла перед ним на перекрестке дорог, «ведущих в будущие годы...»

Создавая стихи, подобные «Подсолнуху», Мартынов понимал — он открывает мир в особых ракурсах, в необычных измерениях, подсказанных полетом фантазии, но мир его человеческих страстей реален, богат психологическими оттенками, которых поэт не находил в творчестве даже таких гениальных предшественников, как В. В. Маяковский. Недаром еще подростком-гимназистом ему казалось, что Маяковский все-таки не видит того, что видит и чувствует он, юный стихотворец.

Вот почему события тридцатых годов укрепили Мартынова в убеждении, что его задача как художника социально активного заключается прежде всего в том, чтобы сохранить свой взгляд на жизнь, на мир, на человека, отстоять в стихах право на свободу лирического самовыражения.

Вместе с тем журналистская работа в северном крае, «перепады» в личной биографии, моральные потрясения, испытанные поэтом,— все дало ему ощущение причастности к судьбам многих людей, обострило в нем стремление, которое раньше проявлялось слабо,— быть вместе с теми, кто «горел, чтоб другие согрелись». Не случайно в одной из новелл Мартынов вспомнил свои давние стихи о «печальном бродячем сказочнике-флейтисте», который из нежеланного стал желанным и наконец получил право воскликнуть, обращаясь ко всем:

Так случилось —
Мы вместе!
Ничуть не колдуя,
В силу разных причин
За собой вас веду я.
(3; 343)

Борьба за чувство собственной меры вещей и явлений была теперь, по существу, борьбой за личность, глубоко вросшую в социальную почву, борьбой за личность, осознавшую до конца свою принадлежность, свою причастность к народной жизни, народному мироощущению, за личность, глубоко погруженную в «стихию современности». Вот почему в «Кружевах», «Деревьях», «Подсолну-

хе», «Прохожем» и многих других произведениях, написанных в тридцатые годы, поэт приходит к выводу, что поэзия и современная жизнь народа нерасторжимы, что поэт должен нести людям все свои заветные думы. «Так случилось,— мы вместе!» — веско повторим мы за поэтом.

Именно в Вологде Леонид Мартынов окончательно сломал незримую преграду, которую постоянно воздвигал и разрушал раньше, которая воплощалась в чувство неуверенности, стеснительности, робости, что «люди, прислушавшись, станут смеяться». Нет, желания и мысли его могут быть и будут поняты другими, неуверенность, робость, стеснительность должны быть отброшены, преодолены.

Здесь, в северном крае, в Мартынове созрело новое восприятие современности. Его пространственно-временные категории стали развиваться в историческую концепцию русской общественной мысли, русской государственности. Стоит перечитать стихотворение «Кружева», чтобы убедиться, что истоки искусства теперь прослеживались поэтом в многовековом развитии. Леонид Мартынов обретал незыблемую основу для творчества. Такой основой становилось для него чувство патриотизма, которое в конце тридцатых годов придало его историческим сказам и поэмам размах и небывалую крупномасштабность.

«Весной 1935 года,— сообщает Мартынов в материалах к автобиографии,— срок моего пребывания в Вологде был закончен, но обстоятельства работы не позволили мне покинуть газеты, и я остался в «Красном Севере» до осени, а после, побывав в Москве, поехал работать в Омск по приглашению областного книгоиздательства, только что там организованного».

В Омске Мартынов поселился у родителей, которые жили в доме по улице Красных Зорь, бывшей Никольской. Жили в тесноте, но, как говорится, не в обиде: вначале они с женой Ниной Анатольевной ютились в прихожей, за перегородкой, а затем в комнатке без окон. Работа шла: здесь на основе статей и заметок, которые Мартынов писал для местных изданий, возник и стал осуществляться замысел большой исторической поэмы «Правдивая история об Увенькае», а вслед за ней с разгона были написаны поэмы «Тобольский летописец», «Пленный швед», «Сестра», «Искатель рая», «Домотканая Венера» и другие. Много часов проводил Леонид Николаевич за столом — новые замыслы одолевали его...

...Иногда я бывал в гостях у Леонида Николаевича

Мартынова, пользовался гостеприимством его жены Нины Анатольевны, по происхождению вологжанки. Такие дружеские встречи нередко заканчивались чтением стихотворений, которые в силу разных причин еще не попали в печать, но которые Леонид Николаевич любил читать вслух, читать непременно при Нине Анатольевне, которая все эти долгие годы была его верным помощником, другом и весьма строгим критиком. В свою очередь Мартынов всегда живо интересовался новостями с земли Заволоцкой. Вот почему я подробно рассказывал о том, что видел, что познал, что запомнил в своих скитаниях по северному краю.

Естественно, и меня волновал вопрос: а пишет ли Мартынов что-нибудь о северном крае сегодня? И если пишет, то что и как? И я обратился с этим вопросом к своему старшему другу-поэту. Мартынов искоса взглянул на меня, помолчал, потом достал из стола большую папку, которую я хорошо знал и в которой лежали машинописные экземпляры его стихотворений. «Посмотрите вот это...» — сказал он, подавая мне одно стихотворение.

Когда заря
Алее кровь-руды
Над Кубеноозерьем нависала, —
Синицы-хищницы клевали сало,
И вслед за Нелей около воды
Медведь ходил, лишь нюхая следы,
Которые она в песок бросала...

Он то и дело прятался в кусты,
Чтоб настроенья не испортить Неле,
Где ягоды малины пламенели,
Попав в ее прелестные персты[1].

Я жадно пробежал глазами стихотворение и не мог не поразиться тому, насколько неожиданно и чудесно возник среди камней, среди зарослей малины и смородины этот медведь-сластена, который, вероятно, забирался в кустарник только для того, чтобы обсасывать ветки, обсыпанные ягодами, а может быть, и собирать рыбу на приплеске. Это стихотворение покорило меня, показало мне воочию, насколько глубоко, по-мартыновски своеобразно художник может воплощать нашу жизнь в стихах. Потом я прочитал еще одно стихотворение, еще и еще одно... История заволоцкого края, красота его природы, его древняя архитек-

[1] См.: «Красный Север», 1977, 9 января.

тура, его народные промыслы — все это было в лирике Мартынова. Но иногда эти темы как бы изнутри озарялись обеспокоенностью поэта: он глубоко огорчался нашим нерадением, нашим невниманием к духовным ценностям, к культурному наследию. Эта обеспокоенность придавала новым стихам какую-то тревожность, она заставляла вникать в каждую стихотворную строку.

На Кубенском озере видится мне монастырь,
Превращенный когда-то
в маяк,
А теперь и на месте маячных развалин
Остается, печален, лишь черный пустырь,
и пожравший и камень и пламень очаг.
Словом,
Есть у Вечности что-то
Всепожирающее
В ясных ее очах,
Будто Вечность — такой преотчаянный весельчак,
Что порой и заплакать от смеха охота.

Стихотворение называется «Страж», и позднее оно было напечатано в вологодской газете «Красный Север» вместе с другими стихами поэта[1]. Насколько я помню, это была первая публикация Леонида Мартынова в «Красном Севере» после отъезда из Вологды, то есть спустя сорок с лишним лет. Но область художественных дерзаний попрежнему была дорога поэту, как дорога и лукоморская тема, где вымысел смешался с действительностью, где невозможно отличить реальные очертания жизни от фантазий художника.

Мне кажется, что заряд небывалой творческой силы Леониду Мартынову всегда придавало сознание, что ни в чем не следует «обкрадывать себя, а следовательно, и всех других». Во имя этих «других» поэт и должен осмыслить, добраться до сути, закрепить в слове ощущение, узреть «переходный миг», который на наших глазах превращается в миг истории. Потому-то он и говорит: «Хотя задача эта нелегка, но я возьмусь...» И он брался за разрешение самых сложных задач, стоящих перед искусством. Например, много лет Мартынов вел спор с апологетами «здравого смысла» в поэзии, и не только во времена создания «Подсолнуха». Чтобы опровергнуть потребительский взгляд на искусство, поэт должен добиться невозможного, достигнуть непостижимого, наметить для себя такую

[1] См.: «Красный Север», 1977, 27 сентября.

отдаленную черту, какой является черта горизонта. И ты, поэт, будешь прав: «На черту горизонта, конечно, нельзя наступить!»

Твое стремление преодолеть путы бытовизма, путы повседневности, предугадать хотя бы самый приблизительный результат общих усилий в будущем станет источником твоей энергии, станет правдой и красотой твоих произведений.

«В самом деле, что такое художественное творчество, поэзия?— пишет Мартынов.— Не есть ли это стремление открыть то, что скрыто в тебе и в других, скрыто во времени часто не кем 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]

Вновь и вновь обращаясь к проблеме свободы лирического самовыражения, Леонид Мартынов написал стихотворение «Мокрый ветер», начало которого, казалось бы, просто дает «перевернутый» план осенней непогоды: близится зима, но в асфальте по-прежнему «гуляют отражения вниз головами». Эта парадоксальная метафора, как обычно у Мартынова, склонна к развитию, к переходу в аллегорию, в иносказание. Так случилось и в «Мокром ветре». Не правда ли,— говорит поэт,— довольно-таки странно: «...гулять у себя под ногами, на свое отраженье ступая! Расплываться большими кругами, будто только в себе утопая». Интонационный жест поэта внезапно изменяется:

Углубляйся в себя, углубляйся,
Сам являйся своим окруженьем,
Но особенно не удивляйся,
Коль в асфальте с другим отраженьем
Вдруг твое отраженье столкнется:
Кто из двух посторонится, друже?

(2; 354)

Через образ «отражений» здесь ощущается и осенняя слякоть, и непогода, и городская сутолока в ранних сумерках, и в результате сложного развития возникает следующая мысль: в твоем внутреннем «я» может отразиться и «я» другого, и третьего. Значит, твое «я» и «я» другого в поэзии неразделимы.

...Комментируя это стихотворение да и всю проблему самовыражения в целом, Л. Н. Мартынов однажды выска-

---

[1] «Литературная Россия», 1966, № 5, с. 18.

зал мне ряд интересных суждений. По мысли Мартынова, в самовыражении есть момент творческой одержимости, экстаза, вдохновения. Во всяком случае 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 убыстренной киносъемке — множит корни, тянет вверх стебель, цветет, плодоносит и тут же осыпает зерна в почву... Поэт вновь повторил излюбленную мысль, что творческое начало свойственно каждому человеку и что каждый человек может испытать то особое состояние духа, которое мы называем вдохновением. 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 художника, тем интереснее плоды его 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 окружающего мира, ни от природы, ни от «я» другого. Влияет ли на него общество? Общественное сознание? Несомненно! Таков был твердый ответ Леонида Мартынова, которого нередко числят среди пустынножителей и книжных мудрецов.

4

— Я верю в прасознание природы...

Леонид Николаевич сидит в кресле, откинувшись на спинку, вытянув перед собой ноги. Коричневая — любимого цвета — рубашка распахнута на груди. В нем нет ничего от кабинетного затворника, от ученого-педанта, каковым можно было бы его представить, вообразить себе, не зная лично, а видя только эти сплошные ряды полок, до потолка забитые книгами (история древних веков, история революций, физика, космология, экология, геогигиена), эти словари, эти искусствоведческие издания, вообще весь этот уютный кабинет в его квартире на Ломоносовском проспекте, который и теперь мне дорог по воспоминаниям.

Его волосы, словно опаленные зноем пустынь, его белесые брови, из-под которых пристально мерцают голубые глаза, его готовность оставить любимую позу, ринуться к дверям — туда, на проспект, в уличную толчею,— все напоминает в нем человека, недавно вернувшегося из поездки, из полета, из какой-то дальней дали, неведомой нам, обитателям городских кварталов, по ведомой ему, путешественнику, землепроходцу, жителю земных просторов.

От жадности моей мне нет спасенья,
Я очень беспокойный человек.

Пусть в словах сквозит едва заметная самоирония, но ведь еще раньше было сказано им самим: «смерчевидный человек». Да и сейчас перед вашими глазами Леонид Николаевич даже в этой свободной позе, даже во время этого дружеского разговора все время внутренне неспокоен, подвижен, как неспокойна и подвижна ртуть.

— Смотрите!— он уже схватил с подоконника, на котором россыпью лежат камни, один из них, поднял на уровень глаз, зажал в руке острые грани и поворачивает в разные стороны так, чтобы вы увидели то, что видит он сам, чтобы вы испытали такое же торжество, какое испытывает владелец этого камня, найденного где-то на полях Подмосковья.— Это еж! Это превосходный еж! А вот это,— демонстрируется следующая находка,— первобытная мадонна. Сколько скорби в ее опущенных плечах! Сколько динамики в наклоне головы!.. Ну, а это.— Вы подошли к высокому столику.— Узнаете? Профиль человека... Узнали? Но это и бык, тот самый бык, в которого перевоплотился Зевс, чтобы похитить Европу!

Помимо воли вы увлечены этим угадыванием, узнаванием, этим внезапным превращением обыкновенных обломков камней, кусков породы, наплывов бетона во что-то диковинное, фантастическое, но вместе с тем и до удивления похожее на «ежа», на «мадонну», на «Зевса, похитившего Европу». И только теперь вы замечаете, как много в этом просторном кабинете камней,— они лежат повсюду, они соперничают с книгами, теснят их, громогласно заявляют о себе, даже кричат из каждого угла, с каждой книжной полки. Вы поддаетесь воодушевлению владельца сокровищ, собранных на берегах подмосковной Истры, в Крыму, в Прибалтике, вы чувствуете, что кроется в них что-то мощное, но одновременно и беспомощное, что-то изначальное, древнее, как будто даже предчеловечное, но

желающее «выдраться» из глубины камней, из грубой оболочки, сказать о себе, взглянуть на вас осознанным взглядом. Во всем вы замечаете теперь последовательность хозяина дома, его стремление найти непредвиденный изгиб, неожиданную линию, необыкновенный профиль. И прекрасные иллюстрированные издания, десятки изданий смотрят на нас глазами мадонн, черными масками негритянских древорезов, полузакрытыми очами Христосов из Пермской государственной галереи. Их каменные подобия вы можете найти на подоконнике или на письменном столе; «прасознание» продирается в этих подобиях сквозь оболочку бытия,— художник освободил его, явил миру образ мира, очищенный от случайных напластований. А это и есть искусство!

Вот почему дальнейший разговор о поэзии освещается особым светом, приобретает особый смысл, когда вы уловили связь между «каменной болезнью» хозяина дома и тем сложным воплощением в слове самых неожиданных метаморфоз естества, свидетелем которого — и свидетелем восхищенным! — вы становились в стенах его кабинета.

Идет разговор о том, что в просторечии называется тайнами бытия. Усевшись в кресле и снова приняв излюбленную позу, Леонид Николаевич говорит:

— Я уверен, что прасознание есть и во Вселенной. Послушайте...

Стремительно пробегая глазами только что отпечатанный на машинке текст, Леонид Мартынов скороговоркой читает стихи, читает как будто про себя и для себя, но читает и для вас. Иногда он поднимает правую руку и начинает вращать кистью, инстинктивно стремясь подчеркнуть вихреобразное движение стиха, его прихотливую ритмику.

Сознанье 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!..

Идея этого стихотворения заключается в желании поэта увидеть, точнее, представить жизнь людей глазами птиц, найти не только прямую («человек — природа»), но обратную («природа — человек») причинную связь.

— Я люблю эмбрионы или заготовки стихов,— говорит Леонид Николаевич.— Я люблю их потому, что иногда в стихотворении есть теза, но нет антитезы, не говоря уже

о том диалектическом отрицании отрицания, которое должно венчать стихотворение в целом. Но вот проходит какое-то время, что-то в тебе вызревает, накапливается, нарастает, и часто мелькнувшая — даже во сне! — строка придает стихотворению желаемую внутреннюю законченность и завершенность.

«Нет диалектики!» — так определяет поэт любимым словом неудавшееся стихотворение. «Нет диалектики» — это значит, что мысль не получила полного развития, а чувство — исхода, что процесс самовыражения, процесс преодоления всего косного, инертного, привычного, что есть в человеке, не доведен до конца.

Если взять более широкие философские категории, и в частности диалектическое познание мира, то Мартынову ближе всего, бесспорно, гегелевское положение о соединении абстрактных понятий «бытия» и «ничто» в понятие «становления». Стремясь выразить диалектику лирического «я» не в противоречии, не в отчуждении, а в слиянии с внешним миром и тем самым достаточно выпукло представить нам изменения в психологии людей, Мартынов ищет факты и примеры, которые показали бы нам, как из «эмбрионов», из отдельных догадок и прозрений развиваются сложнейшие концепции мира. Поэт отмечает их про себя и поражается этим фактам, ежедневно приносимым газетами, радио, телевидением, журнальными и книжными новинками, всей научной информацией, вторгающейся в сознание современного человека, подтверждающей положение о непрерывном и всеобщем процессе «становления» через освоение эмпирического материала, через отрицание отрицания.

Когда-то для Коперника звезды помещались на некой «сфере неподвижных звезд». Даже Кеплер в своей книге «Сокращение коперниковской астрономии» помещал Солнце в центре твердой звездной сферы, которая, по его убеждению, состояла «изо льда или из кристаллов». Открытие небесного купола — футляра из радиации — одно из самых поразительных астрономических открытий наших дней. Фактически человечество приблизилось к гипотезам Коперника и Кеплера, оно приблизилось к тому, что еще давно нащупал «мечтатель древний»,— к небесному пологу, окружающему Землю. Мартынов делает лирическое обобщение, он пишет, что людям «свойственно понять не сразу суть вещей и свода тусклое мерцанье отвергнуть, а затем принять, как отрицанье отрицанья». Стихотворение «Не-

бесный купол» (1962) сознательно обращено к философским закономерностям познания природы вещей и явлений. Причем диалектика для поэта — это и есть основа всякого подлинно научного мировоззрения.

Если определить «внутреннее мощное пыланье», которое составляет душу поэзии Мартынова, то им будет движение. Поэт различает разнообразные формы движения, изменения, непокоя и в самой природе, и во Вселенной, и во всех областях человеческой деятельности. Причем перемены, происходящие повсеместно, чреваты переходом из одного качественного состояния в другое. Взять его стихотворение «Листья»; между неподвижностью и внезапным вихревым полетом листьев есть мгновенная, мастерски запечатленная пауза: листья лежали на панели, и «вдруг они осатанели», а затем, «изменив свою окраску, пустились в пляску, колдовские».

«Весна стояла затяжная» — так медлительно, словно бы нехотя, начинаются другие мартыновские стихи. И вот перед нами возникает зрительный образ этой затяжной весны, ее непомерная протяженность во времени и пространстве; весна была похожа на лыжный след, который все тянется и тянется по снежной глади, «когда исчезнет, сам не зная». Затем, словно удар в колокол, следует решающее «но». Рисунок стиха резко переменился, одна деталь сменяет другую, уже «листва деревья покрывала поспешно со всего размаха», уже на циклопической арене земли яблони, «как кони в пене, встав на дыбы, так и остались...». Следует мгновенное равновесие противоборствующих сил, чтобы разрешиться торжествующей концовкой стиха: «И сразу наступило лето!»

К этим переходам из одного качества в другое, к этому контрасту между статикой и кинетикой Мартынов прибегает охотно и часто. В своих обращениях к природе он выявляет все виды кинетической энергии — от легкого дуновения ветерка до вихря, тайфуна, шквала, от мертвенного покоя снегов до бурного половодья рек. Моторной частью стихотворения чаще всего служат развернутые метафоры, в которых, как в оболочке ядро, заключено основное содержание стихотворения. Мартынов одухотворяет мир живой и неживой природы при помощи этих развернутых метафор и тропов; при помощи их он вводит читателей в круг технических завоеваний нашего времени. Иначе

сказать, эти метафоры и тропы «технизируют» и очеловечивают вечные явления природы.

Над полями промчался вихрь. Он мгновенно напомнил поэту о том, что связано с существованием человека, что вошло в его плоть и кровь, что стало его вторым «я»,— с техникой XX века. Этот полевой вихрь промчался так, «как будто бы, поджав стальные крылья, какая-то промчалась эскадрилья и, глухо взвыв, за горизонтом скрылась...».

Стая голубей взмывает вверх и сверкает стальным опереньем, словно звено сверхзвуковых самолетов. Море под прожекторным покровом «рычит ночами реактивным ревом». Таких примеров можно привести множество.

Итак, скорость — идол XX века. Мартынов постоянно ощущает это, впрочем, как и множество других прозаиков и поэтов. «Мы сегодня уже не перемещаемся,— пишет Даниил Гранин,— мы просто попадаем из одного мира в другой, из одного континента в другой, за несколько минут мы оказываемся на высоте нескольких километров над землей... Мы получаем новую действительность внезапно».

Внезапность получения новой действительности, парадоксальность внутренних состояний, резкость перехода из одного климатического пояса в другой — все определяется сегодняшними средствами сообщения, ускоренным ритмом нашего бытия. Мартынов живет этой внезапностью, контрастностью, стремительностью перемен: он — в них, как и они — в нем. Когда в голубом небосводе сверхзвуковые самолеты преодолевают звуковой барьер, словно удар грома раскалывается над зелеными полями и лугами.

Вы слышали,
Вы видели,
Почувствовали вы?
Так следом за событьями
Несется гул молвы.
Теперь
Не полагается
О них предупреждать —
Событья надвигаются
Быстрей, чем можно ждать!

Таким образом, Леонид Мартынов современен не только техникой стиха, он современен характером мышления, характером мировосприятия, меняющимся в соответствии с меняющимся бытием. Его поэзия постоянно обогащается за счет наиновейших научных открытий, технических достижений, за счет развития философского чувства, много-

структурного лирического «я». «Что делается в механике, и в химии, и в биологии», он знает, ибо постоянно находится среди самых пытливых и вдумчивых ценителей этих наук.

В 1957 году Мартынов написал стихотворение «Будьте любезны, будьте железны!». В развитии единого лирического переживания поэта, ставшего основой этих стихов, можно выявить ряд ступеней, которые выглядят примерно так: где и в чем должен обрести внутреннюю мощь современный человек?.. Может быть, в старине: «быть деревянным коньком над строеньем»? Или в близости к природе: «сделаться ветром, ревущим зловеще»? Или в чем-нибудь ином?

Но вновь: скорость и только скорость определяет мощь человека, его господство над природой.

Мартынов достигает великолепного художественного результата, когда дает представление о скоростях, следовательно, и о могуществе человека в настоящем и будущем.

Это
Почти неподвижности мука —
Мчаться куда-то со скоростью звука,
Зная прекрасно, что есть уже где-то
Некто,
Летящий
Со скоростью
Света!

(1; 415—416)

Создание фотонных ракет-мыслелетов, обладающих световой или даже сверхсветовой скоростью, пока что только в книгах ученых-фантастов. Но небывалое ощущение небывалых скоростей XX века — это наше ощущение. Прошло всего десять лет со времени написания стихов, как появились машины, свечой уходящие в зенит, меняющие в полете стреловидность крыла, превышающие в несколько раз скорость звука. Советские авиаконструкторы, вложившие в эти машины все лучшее, на что способна техническая мысль, ныне заняты созданием еще более совершенных и сверхскоростных машин. Но, вероятно, для летчиков-испытателей стало почти «мукой неподвижности» их фантастическое перемещение в пространстве, ибо они знают о скоростях звездных братьев-космонавтов.

Вот здесь-то и обнаруживается весьма характерная черта Мартынова: поэт берет такие временные категории, что даже ракета — чудо инженерной, технической, науч-

ной мысли — кажется ему «простой». Как на смену орбитальным полетам приходят полеты к другим небесным телам, так на смену ракетным системам наших дней неизбежно придут иные летательные аппараты. Поэт психологически предугадал, предощутил «замедленность» времени в таком космическом полете, «сокращенность» пространства, которое уже сейчас космонавтами ощущается иначе, чем, предположим, простыми жителями земли.

Мир поэзии Мартынова — это мир необычайных превращений, перевоплощений, метаморфоз, мир невиданных прежде скоростей, мир прямой и обратной причинной связи, короче говоря, мир, который во многом противоречит логике здравого смысла, как ей противоречит и общая теория относительности Эйнштейна. «Впрочем, человечество на протяжении всей своей истории только и делает, что переоценивает свой «здравый смысл»,— сказал Главный конструктор ракетных двигателей.— И то, что сегодня кажется абсурдным, завтра может стать реальностью»[1].

Это высказывание ученого в известной степени приложимо и к Мартынову, творчество которого, как поэта «странного», долго не принималось литературной критикой. Но человек, читающий и понимающий все «буквально», с точки зрения здравого смысла, не может стать сопереживателем, содругом, соавтором поэзии Леонида Мартынова.

На новом этапе творческого развития поэта все более и более занимает универсальность и целостность мировых событий: он обращается к проблемам бытия «в больших масштабах». Значит ли это, что поэт отказался от лукоморской темы? Нет! Он нашел Лукоморье в тех областях мировой науки, в которых научное предвидение и гипотеза, до недавнего времени бывшие «диковинными», а то и объявлявшиеся идеалистическими, реакционными, обретают признание общественности, входят в практику наших дней, определяют научно-технический прогресс.

Лукоморье старинных преданий и легенд дорого Мартынову тем, что в нем действительность смешалась с вымыслом, что к реальным факторам и явлениям в нем «приобщилась» область поэтической фантазии. В наши дни перед мысленным взором поэта открылась гиперборея Вселенной, с одной стороны, а с другой — столь же неизведан-

---

[1] «Литературная газета», 1968, № 45, с. 2.

ные пространства микромира, где брезжут все новые и новые глубины атомного ядра.

Космогония и физика элементарных частиц — две фундаментальные проблемы, которые существуют сейчас в науке о природе, и обе они привлекают самое заинтересованное, самое пристальное внимание Леонида Мартынова. Обе они «незримы» невооруженному глазу, и в обеих огромную роль играет пространственное воображение, моделирование, применение научных гипотез и смелых, почти фантастических пророчеств.

Поэт до глубины души потрясен, захвачен этими «домыслами» в масштабе вселенной. В самом деле, передвижение человека в межпланетном пространстве позволяет надеяться, что поприщем для человеческой деятельности в будущем может стать все мироздание, что людям будут известны даже способы «восстановления угасающих миров», о чем мечтал один из учителей Циолковского ученый и философ Н. Ф. Федоров. Наша планета — по другой гипотезе — может быть превращена в космический корабль, а люди, управляя термоядерными рулями, смогут выправить курс Земли... Этим проектам, разработкам, предположениям несть числа. Ни один из них не кажется Мартынову неправдоподобным, ирреальным. Ибо Земля для него — это круглая планета, летящая в межзвездном пространстве, но это и онора, которая позволяет человеку сделать следующий шаг.

5

«Первородство» — так назвал Леонид Мартынов одну из своих книг. Первородство — это родословная нашей революции и родословная того поколения, к которому принадлежит поэт; это истоки всенародного подвига в дни войны и новаторская сущность современного искусства; это народовластие и раскрепощение личности, освобождение ее от предрассудков прошлого, от невежества, насилия и зла, короче — это все то, что определило наш сегодняшний образ жизни, что сделало нас такими, какие мы есть сейчас. И поэт гордится будущим страны своей «растущей, что ни день, над срубами старинных деревень».

...В Степановском, где Мартыновы много лет подряд проводили летние месяцы, почти ничего не осталось от бы-

лой славы подмосковных деревень с их резными карнизами и наличниками, с высокими крыльцами и огромной русской печью посреди всего помещения. Теперь, как по без основания иронизировал Леонид Мартынов, самая достопримечательная изба во всей округе — это дорожный ресторан под названием «Русская изба». Однако асфальтированное шоссе, автобусные бетонные остановки, дома-башни, дачные коттеджи — вот нынешнее Подмосковье. Да, пожалуй, таково и Заволжье, и Зауралье, и древнее Заволочье вблизи крупных городов. Правда, иной пятистенок стоит себе и стоит на том месте, на котором он был поставлен лет сто назад. Но загляните внутрь: вместо русской печи — змеи парового отопления, вместо ткацкого станка — цветной телевизор, вместо свечи — лампы дневного освещения. Таково убранство дома, в котором много лет жили Мартыновы в селе Степановском на берегах быстрой Истры. Естественно, что от этого модернизированного деревянного ковчега поэт иногда испытывает приступы, как он выразился, избофобии и баннебоязни. Однако, продолжая развивать захватившую его идею, Мартынов восклицает:

Что говорить! Конечно, жизнь сложна,
Такая колоссальная страна,
Пейзаж такого сложного рисунка,
Что даже балалаечная струнка
Звучит, как громогласная струна.
. . . . . .
И чудится, что трудностей не счесть,
И кажется — нет силы, что могла бы
Все одолеть...
Но эта сила есть,
И уж творятся, как творятся здесь
События грандиозного масштаба!

(2; 196)

Действительно, прав поэт, который написал эти стихи в селе Степановском и который видел эти «события грандиозного масштаба» на нынешних полях Нечерноземья. Правда, замечает Мартынов, еще «есть на свете разные дома, есть благообразные дома, есть и несуразные дома». Но всем им на смену люди возведут «звездообразные дома, и шарообразные дома», которые, вероятно, будут парить в космическом пространстве, излучая бесконечный свет.

А как же русская изба?.. Ведь эта самая изба и эта самая русская печь стали в какой-то степени символами национального жизнеустройства и даже характера. Алек-

сандр Романов в стихотворении «Русская печь» совсем не случайно упоминает:

В ней, широкой, доброй, ладной,
Натура русская видна:
В работе выстоит, как надо,
И в горе выстоит она.

Считается ли Мартынов с этим смыслом русской печи, с этим ее символическим значением? Безусловно! Правда, и здесь не хотелось бы упрощать эстетических привязанностей и вкусов поэта, ибо «жизнь сложна». В привязанностях Мартынова необходимо видеть не только прямую, но и обратную причинную связь. Особенно сложным путем идут его поиски в тех случаях, когда речь заходит о национальном культурном наследии, когда, например, деревенский бытовой уклад, вызывавший в нем раньше если не раздражение, то равнодушие, с годами все-таки не стал ни привлекательнее, ни ближе. Во всяком случае, поэт-фантаст по-прежнему мечтает о звездообразных и шарообразных, как «летающие блюдца», домах. И «все-таки,— пишет Мартынов,— я думаю о том, что традиционная русская печь, может быть, будет восстановлена в этом или, может быть, в новом доме не детьми, но внуками Галины Михайловны» («Малиновый звон»). Разумеется, что здесь деревенская печь играет роль обобщения именно тех сторон народной жизни и народного характера, которые в век «звездообразных домов» как будто обречены на исчезновение, но которые могут возродиться в будущем, вернее, проявиться в каких-то новых свойствах и особенностях. Эти замечательные в своем роде размышления и переживания Леонида Мартынова воплощаются в стихи и составляют ядро сборников «Гиперболы», «Земная ноша», «Узел бурь». Они восходят к более общим эстетическим принципам поэта. Среди этих принципов едва ли не важнейший — принцип народности.

Не правда ли, странно звучит само сопоставление понятий: Мартынов и принцип народности?.. Ведь Мартынов известен как поэт усложненной образности, поэт-интеллектуал, поэт-«забежник», если вспомнить здесь слово, которым Циолковский определял людей, прозревающих будущее. Однако я старался в разных плоскостях показать, что Мартынову не были чужды размышления о народности поэзии, что именно такие размышления и стали основой его творческой жизни с середины тридцатых годов, с его знаменитых исторических поэм.

Итак, в чем же выражается народность в общественной жизни и искусстве, по мнению Л. Мартынова? На этот вопрос он ответил стихотворением «Признаки народности», написанном в 1970 году. Обращаясь к русской деревне, поэт говорит, что

Не в праздничности, не в парадности,
Ни даже в склонности к обрядности,
А в истинной незаурядности,
В твоей естественной нарядности
Я вижу признаки народности!

(2; 287)

Любопытно сопоставить эти строки об «истинной незаурядности», талантливости русской деревни со строчками, посвященными родному народу Александром Твардовским. Замечу, что между тем и другим поэтами нет ясно выраженного стилистического или художественного родства. Однако и тот и другой в чем-то неуловимо похожи, когда говорят об одной из основных категорий русской поэзии — о ее народности, когда пытаются выразить и закрепить поэтическим словом черты характера родного народа.

Как дорог мне в родном народе
Тот молодеческий резон,
Что звал всегда его к свободе,
К мечте, живущей испокон.

Как дорог мне и люб до гроба
Тот дух, тот вызов удалой
В труде,
В страде,
В беде любой, —
Тот горделивый жар особый,
Что— бить, — так бей,
А петь, — так пой!..[1]

...В одном из последних по времени стихотворений Мартынова мелькнула такая стихотворная строка: «разумный трудовой интеллигент».

Для меня в данном случае важно упоминание о разумном трудовом интеллигенте, который вошел в поэзию Мартынова в начале двадцатых годов, ибо он, в сущности говоря, с той поры стал его лирическим героем. Он обрел живую плоть и живое естество в мартыновской лирике, выразил умонастроения, присущие многим, проделал в ду-

---

[1] Твардовский А. Т. Собр. соч. в 6-ти т., т. 3. М., 1978, с. 278.

ховном развитии трудный, временами мучительный путь, пока, наконец, не достиг той свободы самовыражения, того единства личного с общим, которое зовется в поэзии — и не только в одной поэзии — творческим счастьем, а самим поэтом — удачей.

А на небе все тучи и тучи.
Но все лучше мне, лучше и лучше,
И богаче я все и богаче.
...Говорят, я добился удачи.

...А ведь творчество Мартынова не раз критиковалось газетными и журнальными рецензентами, которые видели в нем человека не от мира сего, человека странного, как бы даже лишнего «в сплошной лихорадке буден». Правда, в последнее время наметилась и другая крайность: иные молодые критики стремятся упростить поэзию Мартынова, сделать его певцом повседневного быта, глашатаем простейших истин, увидеть его неким «народным учителем», который за свою долгую жизнь «сам почитал... и другим с удовольствием передает, пересказывает»[1]. К сожалению, подобные статьи являют собою пример такого рода творчества, когда не поэт, а именно критик кое-что почитал у других критиков «и другим передает, пересказывает».

Необходимо вполне определенно сказать, что поэзия Мартынова мало общего имеет и с той и с другой крайностями. Мартынова невозможно оторвать от нашей современности, как невозможно его поэзию упростить до плоских, самоочевидных истин. Всегда и во всем Мартынов последователен и глубок. Характерно, например, что для него истина научная — это одновременно и истина нравственная и эстетическая. Характерно, что самые определенные факты и явления действительности поэт осваивает «седьмым чувством», своим уникальным умением «видеть грядущее въявь». Потому-то поэзия Мартынова — это поэзия сложнейших связей и завязей, поэзия нового вчувствования в предмет, поэзия высокого гуманистического пафоса.

В послевоенные годы Леонид Мартынов написал стихотворение «Даритель счастья». Смысл его заключается в том, что поэт словно бы со стороны, словно на какую-то чужую трагикомедию, смотрит на свою довольно бестолковую жизнь. И правда: как и всякого героя классической

[1] Портреты и проблемы. Сборник. Л., 1977, с. 208.

комедии дель арте, героя этой пьесы преследуют неудачи и заблуждения, смех и подозрительность других. Но, движимый благородными устремлениями, герой все-таки добивается своего: в конце концов все начинают видеть в его поступках жажду истины, а в его действиях — самоотверженную любовь не просто к человечеству, а, что особенно трудно, к конкретному, «личному» человеку. Увы, пьеса не написана и не будет написана, поскольку

Мое это обычное занятье —
Вот так в чужие впутываться судьбы!
(1; 189)

Стихотворение «Даритель счастья» характерно для творчества Л. Н. Мартынова, ибо в нем удивительно точно раскрываются и поэтические и чисто человеческие свойства поэта: его беспомощность и внутренняя сила, его наивность и глубокий философский ум, его «странность» и жизненная целеустремленность. Короче говоря, в этом стихотворении оживает все то, что признали и приняли многочисленные читатели Мартынова и в нашей стране, и во многих зарубежных странах. Следует добавить, что вообще удивительно «громкое эхо» имеют его стихи и исторические поэмы, его баллады и автобиографические новеллы, его литературоведческие эссе и переводы. Это эхо творческого подвига Л. Мартынова, я верю, будет расширяться, множиться во времени, потому что волшебный дар «дарителя счастья» нужен в каждом доме, каждому любителю поэзии и красоты.

СИЛЬНЫЙ, КАК ТЕРН

Ярослав СМЕЛЯКОВ

1

...Все-таки удивительно счастливо складывалось начало поэтической биографии Ярослава Смелякова. Можно было бы говорить о том воистину редкостном стечении обстоятельств, когда начинающий поэт сам набирает свое первое стихотворение, а годом позднее в той же типографии сам набирает и верстает свою первую гослитиздатовскую книжицу «Работа и любовь». Можно было бы говорить и о том, что в ряду ударников, призванных в литературу, Смеляков всегда проходил под номером один, что он был молод тройной молодостью: молод по возрасту, по стажу работы и как поэт. Но лучше всего в данном случае цифры: к 1934 году у него вышло пять сборников стихотворений, причем «Работа и любовь» (1932) выдержала несколько изданий. На литературных вечерах ему кричали из зала: «Любку Фейгельман», «Я не знаю», «Весну в милиции», «Вора», «Старуху на Молчановке». Молодежь признала его своим поэтом. Критика обратила на него внимание. Шумная слава пришла к нему. И все же в жизни Смеляков оставался прежним: мрачновато-насмешливым, ершистым, резким в суждениях о литературе и современности.

Смелякова уважали
за талант, как говорят,
а за норов лишь терпели,
да и то не все подряд, —

скажет бывший «огоньковец», то есть молодой поэт, состоявший в литобъединении журнала «Огонек», и бывший рабочий Первой ситценабивной фабрики Сергей Василь-

ев[1]. Но именно эта ершистость, эта всезнающая улыбочка, блуждающая по его губам,— все это было понятно и близко рабфаковской, городской братве, которая породила Смелякова. Вечера молодой пролетарской поэзии собирали многолюдные аудитории, причем иные читатели и слушатели ходили именно «на Смелякова».

В журнальной сумятице, поднявшейся вокруг нового имени, нелегко было разобраться не только читателям, но и поэту.

К сожалению, как это не раз случится и в дальнейшем, из ряда критических формулировок, имеющихся в статьях и рецензиях, делались далеко идущие выводы, и поэт вынужден был испытать как вершины успеха, так и горечь трудного, долгого забвения.

Были годы удач,
были месяцы боли;
мне всего доставало
под небом родным —

так писал зрелый поэт в стихотворении «Испытательный срок».

Когда теперь листаешь пожелтевшие комплекты журналов и подшивки газет, разыскиваешь забытые и потерянные библиографами рецензии на первые сборники Смелякова, то бросается в глаза, что далеко не лучшие его стихи критиковались и подымались на щит. И только, пожалуй, в открытом «Письме» Е. Зозули да в статье Н. Н. Ушакова, известного русского поэта, жившего в Киеве, были дельные соображения. Дело в том, что Смеляков решительно включил в свои программные вещи темы, почти запрещенные прежними правилами «хорошего» поэтического тона, и это, по отзыву Ушакова, определило его успех у молодежной аудитории.

Если в период нэпа у многих поэтов, и в частности бывших пролеткультовцев, с бытом ассоциировалось прежде всего наступление оголтелого мещанства, то в начале тридцатых годов быт не вызывал такой ненависти и неприязни. Молодые поэты, дети городских предместий и окраин, могли гротесково изобразить нравы обитателей этих предместий, могли грустно пошутить над этой провинциальной тишиной, но ненависти у них не было. Они на-

---

[1] Васильев С. На огонек. Поэма.— «Литературная газета», 1966, 20 января.

учились разделять понятия мещанства и уюта рабочих слободок. Тем больший прилив гордости и воодушевления вызывал в 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, всех литкружковцев являлись 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 идет со славою
На встречу дня!»

Чтобы не казаться напыщенными, ходульными или сентиментальными, молодые поэты охотно прибегали к самоиронии, они как бы «снижали» насмешкой свою излишнюю взволнованность, свой лиризм. Они иронически комментировали высокие душевные порывы, избирали для себя 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. Сверстники Смелякова жадно прислушивались к разговорным интонациям, использовали городской окраинный фольклор, все эти «Кирпичики» и «Мурки», песенки Вертинского и Лещенко, модные, ходовые словечки, жаргонизмы. Они постоянно перебивали лирическую речь репликами от себя, словами за скобками и тем самым настойчиво расшатывали интонационное однообразие, выспренные стихотворные штампы, казалось бы, признанных авторитетов и метров в поэзии. Лирика много выигрывала от вторжения этой иронической, бытовой, «уличной» стихии.

Вот отдельные примеры из раннего Смелякова:

И вот хозяйка сидит в столовой
и ест (предположим) куриный бульон.

Или:

В такую-то полночь (верьте не верьте),
потупив явно стыдливый взор
и отстранив назойливый ветер,
в форточку лезет застенчивый вор[1].

Если сравнить первые стихи Я. Смелякова, А. Шевцова, С. Васильева с лирикой А. Прокофьева или Б. Корнилова, то можно заметить, что и у Прокофьева и у Корнилова было 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...»[2]

Подобная близость в стихах отнюдь не случайна. Борис Корнилов был старшим другом Ярослава Смелякова не только по возрасту, но и по мастерству. «Я ходил и ездил вместе с ним как младший брат,— отмечает Смеляков,— и не однажды мое мальчишеское сердце сжималось от бескорыстной зависти, когда я слушал на литературном вечере или за дружеским столом его стихи...» (3; 207).

Такие дружеские застолья и встречи не раз бывали во время приездов Бориса Корнилова из Ленинграда, где он тогда жил, в Москву. Оба поэта бывали неоднократно в гостях у В. Э. Мейерхольда. По воспоминаниям Смелякова, Всеволод Эмильевич очень хотел, чтобы Корнилов вслед за Маяковским написал пьесу для театра. На квартире у В. Э. Мейерхольда и его жены З. Н. Райх, когда собирались другие гости и среди них артисты и музыканты — Михаил Царев, Геннадий Мичурин, Лев Оборин, Корнилов читал свою знаменитую «Соловьиху».

В позднейшие годы жизни Ярослав Смеляков любил читать по памяти «Соловьиху», он любил весь облик ле-

---

[1] Смеляков Я. Собр. соч. в 3-х т., т. 1. М., 1977—1978, с. 70. Все последующие ссылки на это издание даются в тексте: первая цифра — том, вторая — страница.

[2] Корнилов Б. Стихотворения и поэмы. Л., 1967, с. 84—85.

нинградского поэта, многократно вспоминал о нем, писал, посвятил одно из своих стихотворений. Смеляков цепко держал в памяти все, связанное с их давней дружбой.

«Мне приходилось как-то провожать его на вокзал,— пишет он,— на родину, куда он ехал навестить свою мать вместе со своей женой, и я до сих пор помню, как, приветливо улыбаясь, ободряюще он глядел на меня из окна отходящего поезда. Таким я его запомнил навсегда» (3; 225).

Чувство дружеской привязанности испытывал к Смелякову и Борис Корнилов. Не случайно одну из книжек он подписал значительно и весьма красноречиво: «Ярослав! Какие мы все-таки славяне!»

Думается, что влияние поэзии и личности Корнилова испытывал не один Смеляков, но и другие молодые поэты-«огоньковцы». Хотелось бы здесь упомянуть Александра Шевцова, ныне почти забытого и безвестного. Для этого достаточно процитировать хотя бы такой отрывок из его книги «Голос»:

Я живу в полуподвале,
Сплю на серенькой кровати,
Одеваюсь одеялом,
Подозрительным на вид.
Я родился в понедельник
И воспитывался в хате
При большом разнообразье
И побоев, и обид[1].

Все эти сложные явления, сопутствующие не только поэтам-«огоньковцам», А. М. Горький подытожил следующим образом: «У нас развивается любопытный процесс: героика действительности вызывает к жизни лирику...»[2] Однако, отметил Горький в другом месте, люди наших дней стыдятся лирики, хотя расстаться с ней, к счастью, не хотят и не могут.

Почему же люди стыдились лирики? Почему все «личное» имело скорее уничижительный, чем позитивный оттенок? 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».

[1] Шевцов А. Голос. Стихи. М., 1934, с. 92—93.
[2] Горький М. Собр. соч., т. 17, с. 212.

Однако «лирическое» было по-прежнему для них чем-то частным, таким, что без оговорок, без комментариев употреблять было неловко, непривычно. Отсюда их насмешливо-ироническое отношение к своим чувствам, которые в какой-то момент были вызваны не «движением эпохи», а простой встречей с любимой или прогулкой по городу. Внутренняя независимость, ироничность, щедрый юмор молодых поэтов — один из способов борьбы с трескучей фразой, с громким славословием, один из способов борьбы за самовыражение поэта. Молодые поэты-ровесники нередко 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. Если сравнить «Голос» (1934) А. Шевцова и «Стихи» (1934) Я Смелякова, то нельзя не поразиться этому сходству.

Тишина. Земля вертится
на изогнутой оси.
(А. Шевцов)

Тишина. Преобладают тени.
Падают на землю небеса.
(Я. Смеляков)

Понимая в мире слабо
Этих дней большой полет,
Несознательная баба
Две селедки продает.
(А. Шевцов)

Баба, возвращаясь из райкома,
песенки нескладные поет...
(Я. Смеляков)

Шевцов в стихотворении «Кресты» так описывает провинциальную скуку окраин: из своего полуподвала он видит, как «... теряя серый след, шел в ботинках, размышляя, обыватель средних лет». У Смелякова в «Рассказе о том, как одна старуха умирала в доме № 31 по Б. Молчановке» можно найти сходную по настроению бытовую сценку:

Ты глядишь в окно. И еле
понимаешь этот мир.
Техник тащится с портфелем,
спит усталый командир.
Мальчик бегает за кошкой.

И, не принимая мер,
над разваренной картошкой
дремлет милиционер.
(1; 83—84)

Однако сходство двух молодых поэтов на этом нередко и ограничивалось. Они работали в одном ключе, но в разную силу. Если Шевцов к бытовому материалу нередко по-ученически наивно подключал «идейные абзацы», вроде «мы идем, осуществляя высоту своих идей», то Смеляков этой прямолинейностью страдал значительно реже. Его сильной стороной, как и Б. Корнилова, их старшего друга, являлось знание рабочего быта. Он понимал и видел радости «тихой, простой, одинаковой жизни», которая протекала в домиках с осыпавшейся штукатуркой, 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 папиросы,
как твои забытые глаза.
(1; 50)

Правда, 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 Шевцова, но и Москва бессонных типографских корпусов, ударных новостроек, волейбольных площадок, многолюдных бульваров. Быстро и памятливо 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 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 движенье,
некрасивый и рябой,
ты проходишь с наслажденьем
в мир,

во всех его явленьях
понимаемый тобой.
(1; 106)

Городской мир Ярослав Смеляков действительно понимал во всех его проявлениях. К чему бы ни прикасалось его молодое перо, все становилось праздничным, приподнятым, оживленным. Вот он, «молодой, белобрысый, бледный», видит «книги, которые аппетитно лежат и гордятся блестящей обложкой». Вот он входит в полумрак керосиновой лавки и отмечает про себя, как ловко продавец отпускает «по четыре литра чуть холодноватого огня». Вот он стреляет в районном тире, да так метко, что «даже всамделешному Чемберлену станет немножко неприятно». Вот он идет к Москве-реке, и мимо него по улицам едут «раскрашенные трамваи, напоминающие карусели».

Жизнь, человеческое бытие разъято на первичные ощущения, на цепь последовательных действий, определяемых этими ощущениями. Образы теснятся, громоздятся друг на друга, создают почти ярмарочную пестроту красок: ведь сам поэт в упоении от этой пестроты, радужности бытия, от этих простых, первичных эмоций. Здесь есть поэтизация вкусовых и зрительных восприятий, но нет еще эстетической программы, если, конечно, не считать программой следующее:

Давайте смеяться!
Да здравствует небо!
Да здравствует фунт
Заварного хлеба.
(1; 43)

Сходные мотивы можно встретить во многих стихах Смелякова. В его первых книгах то и дело встречается: «Мне выпало счастье шляться по следу моих героев»; или: «Мне очень весело теперь бродить и думать на просторе»; или явно гиперболизированное: «Мой смех залетает в небо и падает на песок».

И здесь же поэт создает собственный автопортрет:

...Он очень счастлив.
Ему девятнадцать лет.
Он думает и смеется,
работает и гуляет,
целует своих девчонок
почти что у всех ворот.

Но как контрастны его виды Москвы, его жанровые сценки, так контрастны и его настроения. Я выделил имен-

но эту сторону раннего творчества Смелякова, его беспечный оптимизм, естественную и простодушную его жизнерадостность, чтобы тут же отметить и другую сторону его мироощущения — строгую требовательность к себе как художнику.

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

Я не знаю, много или мало
мне еще положено прожить,
засыпать под ветхим одеялом,
ненадежных девочек любить.
Опустив веснушчатые руки,
наблюдать, как падает звезда,
и глазами, желтыми от скуки,
провожать глухие поезда.

(1; 93)

За эти стихи Смеляков был объявлен в свое время «есенинствующим» поэтом. Однако стихотворение столь полно выражает именно его, смеляковскую, образность, 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. «Что я им отвечу, износивший ящики дубовых сапогов» — этот вопрос не дает ему покоя. «Никаких таких произведений я пока еще не написал»,— грустно сознается он.

Не был я ведущим или модным,
без меня дискуссия идет.
Михаил Семенович Голодный
против сложной рифмы восстает.

У молодых поэтов «третьего призыва» нередко встречались сложные или составные рифмы — они считались признаком современного стиля. Так, у Смелякова можно найти «на части... и — у частника», у Шевцова соответственно «летели дни — фундамент... И». В литературной среде широко дискутировался вопрос о сложной рифме, причем молодым поэтам справедливо указывалось на неточность, приблизительность, небрежность таких рифм. Но главный свой недостаток Смеляков видит вовсе не в этих просчетах поэтического вкуса. Сопоставление сделанного («несколько посредственных стихов») и задуманного ведет его к сопоставлению двух явлений: небогатого

мира своей поэзии и богатства жизни огромной страны, где господствует 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.

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

(1; 95)

Первые рецензенты, как я уже говорил, 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: он мечтает стать активным участником всех событий, которые потрясают страну, 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.

«Примечательно его молодое мастерство»,— воскликнул много позднее Михаил Луконин, обычно сдержанный в оценках. В самом деле, метафорическое мышление Смелякова, даже в первых стихотворных книгах, может поразить искушенного ценителя слова. Среди прочих художественных слагаемых особенной энергичностью выделяется у Смелякова эпитет.

Когда-то Гонкуры заметили, что поэта прежде всего характеризует эпитет. Воистину это так. Искусство нового, необычного определения события или объекта — редкое искусство, и дается оно далеко не сразу и далеко не всем.

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»,— го-

ворил 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].

Этим секретом «пластических изображений» настойчиво овладевал и автор будущих «Кремлевских елей» и «Строгой любви». В его первых сборниках можно еще встретить ученически наивные цепочки прилагательных. В «Юношеской поэме» поэт радостно возвещал:

Товарищи! Мне восемнадцать лет,
Радостных, твердых, упругих и ковких.

В этом же отрывке можно прочитать, что у поэта «требует взносов» «синий, засаленный и худощавый, конкретный короткий билет профсоюзный». Снова обнаруживается робкая попытка как-то материализовать свои ощущения. Однако из шести определительных слов по крайней мере три лишних: они вставлены в строчку для заполнения ритмических пустот и никакой другой роли не играют и играть не могут.

А на соседних страницах в других стихах немало примеров того молодого мастерства, которое восхитило Луконина. Вещественно «очевидны» эпитеты в стихотворении «Про товарища»: «Цилиндрическую воду к рукомойникам несут». Или в стихотворении «Я не знаю...»:

Там сидят, не ведая хворобы,
распивая круглые чаи,
рыжие от счастья хлеборобы,
сверстники тяжелые мои.

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

Ритмически строки раннего Смелякова порывисты, чеканны, как порывист внутренний жест поэта, как нетерпеливо его желание полной грудью вдохнуть свежий воздух, увидеть «веселую страну». Ведь на ее просторах «ли-

---

[1] «Литературный Ленинград», 1936, 1 апреля.

стья падают — и снова неожиданно растут», проходят освежающие грозы и летят «голубые ядра грома». В этой метафорической контрастности, полярности, в сочном языке поэта, наконец, в его смелых неожиданных эпитетах — ключ к будущей символике сборников «Кремлевские ели» и «День России».

«Материал он брал не дорогой и не добротный» — это мнение Н. Н. Асеева, высказанное им о Есенине, покажется, вероятно, парадоксальным современному любителю поэзии: как же так, скажет он, Есенин — и вдруг материал не дорогой и не добротный? Но в этой парадоксальности есть резон. Асеев утверждал, что Есенин при помощи этого самого ритмически и синтаксически «не дорогого» материала вел предварительную работу над читателем, вызывал его доверие, завоевывал его сознание, брал в плен, а затем вводил свои великолепные строки, добивался полной эмоциональной победы.

Если взять ранние стихи Я. Смелякова, и в частности «Любку» (известную также под названием «Любка Фейгельман»), то нельзя не заметить, что и Смеляков в качестве первого отправного пункта брал такой же «не дорогой» и «не добротный» материал. Ритмической основой для этих стихов послужила популярнейшая в те годы песня «Здравствуй, моя Любка!..». Ныне она забыта и забыта настолько основательно, что строчки о «пасмурном соседе», который распевал ночами полублатную песенку о Любке, попросту непонятны для многих. А стихотворение Я. Смелякова живет среди молодежи. Оно изустно жило и в те годы, когда не публиковалось в сборниках поэта, и будет жить долго, будет волновать умы и сердца людей, наделенных любовью к поэзии.

В чем же секрет обаяния этого стихотворения? В чем причина столь прочного успеха! В «Любке» Смелякова нашли сильное и глубокое выражение те чувства, те противоречия, которые всегда составляли и будут составлять едва ли не самое основное в нравственном облике подростков: нравственный максимализм, непримиримость юношеской любви к власти вещей, к власти денег над душою человека.

Фабула стихотворения «вечна» и традиционна: молодой поэт вернулся из дальней командировки и узнал, что любимая девушка неверна:

Мы еще не жили,
а уж нас разводят,
а уж нам сказали:
«Пожили,
пора!»

Вихрь недоумений и «проклятых» вопросов возникает в душе поэта, и все стихотворение, по сути дела, является его страстным призывом к любимой, его надеждой, что не все утрачено, не все забыто. Но если бы Смеляков предавался только этим сетованиям и этим призывам, то его стихотворение не имело бы действенной силы, какую оно имеет сейчас.

Талант,— говорил Тургенев,— подробность. Зрительная памятливость Смелякова, его умение выхватить из потока жизни точную подробность, зримую деталь особенно выразительны в «Любке»:

Гражданин Вертинский
вертится. Спокойно
девочки танцуют
английский фокстрот.

Молодежная вечеринка тридцатых годов мгновенно узнается по этому вскользь брошенному штриху. И поскольку возлюбленная сменила скромный уют на «шикарную» жизнь, поскольку она оказалась в цепкой власти вещей, стихотворение безошибочно рисует приметы этой, по сути дела, пустой жизни, этих никчемных нарядов. Чтобы скрыть свою грусть, чтобы не казаться смешным, поэт горько подшучивает над собою, он иронически обещает начать новую жизнь: «Я уеду лучше, поступлю учиться, выправлю костюмы, буду кофий пить...» Но его ирония — от ранимости души, его необузданность — от безнадежных, зрелых раздумий:

На другой девчонке
я могу жениться,
только ту девчонку
так мне не любить.

Поэт ведет с возлюбленной «долгий, несерьезный, тихий разговор». Его растерянность отражена в самом отборе эпитетов, в их несовместимости и диалектическом единстве. Да и все стихотворение точно выверено в эмоциональном ключе, оно передает сложную гамму настроений, оттенков чувств. Но все сменяется одним властным аккордом: «Слышишь?»

Слышишь?
До свиданья,
Любка Фейгельман!
(1; 86—90)

Эта строка вбирает в себя разнообразные оттенки: в нем и запоздалая надежда, и боль, и грусть расставания, и бесполезная уже угроза.

Стихотворение «Любка», наряду с лучшими стихами Смелякова начала тридцатых годов, прочно вошло в лирическую летопись нашего времени. Поэт преодолел полосу ученичества и, как говорится в таких случаях, обрел самого себя. Но в его личной биографии самое сложное, непредугаданное, драматическое было еще впереди. Для него оказались пророческими слова, которые скажет Михаил Львов о себе, о всем фронтовом поколении. Вот они, эти слова:

Чтобы стать мужчиной, мало им родиться.
Чтобы стать железом, мало быть рудой.
Ты должен переплавиться, разбиться
И, как руда, пожертвовать собой.

2

И правдою, трудной и черствой,
у нас полагается жить.

Анализируя лирику Ярослава Смелякова, давая то или иное толкование его стихам, я, конечно, далек от мысли, что этот анализ исчерпывает идейное и эстетическое их содержание. Такого в искусстве быть не может. Художественный образ богаче аналитической мысли, многограннее ее. Это — аксиома критики как науки. Почти аксиомой стало в наше время 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 реальности» (Макс Борн). В том жанре, в котором «символ ищет символ», иначе говоря, в котором деятельность литературного критика рассматривается как деятельность, равная, подобная творческому акту художника, инвариантные свойства объекта — поэтического произведения — особенно значительны и важны. Они 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 невысказанное, почти непереводимое на понятийный язык. И здесь особое значение приобретает домысел, допущение, поиск инвариантных свойств объекта. Да и как можно обойтись без допущения, если Ярослав Смеляков однажды 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» (3; 128).

Если обратиться к поэзии Я. Смелякова, то такой простор для допущения оставляют как его ранние стихи вроде «Прощанья» или «Любки», так и более поздние стихотворения вроде «Пряхи», «Памятника», «Ночного шторма», «Кресла».

Здесь не может быть вопроса: какие стихи лучше и какие хуже? Все зависит от цели поэта, от жизненного, литературного опыта его адресата — читателя.

В качестве примера многозначности чувственных впечатлений я хотел бы привести одно превосходное стихотворение А. Твардовского. Это — реквием павшим, и начинается стихотворение сурово и строго.

Перед войной, как будто в знак беды,
Чтоб легче не была, явившись в новости,
Морозами неслыханной суровости
Пожгло и уничтожило сады.

Словно по звуку камертона, по этой первой строфе в моей памяти всплывает одно и то же воспоминание. Почти наверняка оно отличается от воспоминаний самого художника и в то же время чем-то близко, родственно духу стихотворения в целом.

...Как-то подростком я отправился на лыжах к знакомой тетке. Дело было в январе, в дни зимних каникул, и я мечтал побродить по лесам, покататься с обрывов, пожить в свое удовольствие в северном поселке. Пока я шел, ничто не предвещало надвигающейся беды. Через санную дорогу переползали, змеясь, белые струи поземки, спокойно темнели дальние перелески. Но чем ближе я подходил к поселку, чем ниже опускалось немыслимо багряное зимнее солнце, тем сильнее был мороз. Огненным холодом жгло гортань, кололо щеки, бросало в неистовую дрожь.

Заиндевелый, полуобмороженный, я ввалился в барак к тетке. А мороз все крепчал и крепчал, он врывался клубами пара в открытую дверь, густой бахромой повисал на проводах, недвижной гладью стоял за окнами барака. Казалось, уже больше некуда — так люто жег арктический холод, но ртутный столбик по-прежнему шел вниз. Целую неделю я безвыходно просидел в бараке. И целую неделю я видел, как вечерами в густом январском тумане мелькали тени людей, идущих с лесоповала. Они проходили мимо окон неровным строем, невозможно было при тусклом свете поселковых фонарей разглядеть их лица, их серую одежду, только иногда на чьем-то плече сверкала пила, и снова пропадало все в плотном тумане.

Тетка мрачно гремела кухонной посудой, кричала на груду ребятишек, копошащихся на полу, и жаловалась мне, что теперь все-то яблоньки, все-то вишенки вымерзнут в ее вдовьем саду. Действительно, в ту зиму у нас на Севере, говоря словами поэта, «повсеместно избранные, лучшие постиг деревья гибельный удар».

Вернувшись в поселок через год, я увидел сиротливые пеньки яблонь, небрежно спиленных, изрубленных на дрова. Теткин сад отродился через многие годы: от иней жадно и торопливо потянулись вверх молодые побеги. Ветки с глянцевой, в светлых накрапах кожурой выдали цвет, стали плодоносить. Но тетка махнула рукой на все это дело... Правда, вскоре она со всей малолетней челядью перебралась в город. Но и поныне, заговорив о той поре, она сокрушенно качает головой и утирает концом платка бабью слезу.

«Я вспоминаю в государстве льдов...» — с грустью сказал Смеляков в одноименном стихотворении, которое, как и стихи Твардовского, оставляют простор для читательского предположения. В нем много недосказанного, напоминающего акварельный лист: торопливые краски расплылись, смешались. Речь поэта отрывиста, ассоциации сложны и трудно уловимы. Главное желание поэта — высказать любимой что-то очень важное, необходимое.

Я вспоминаю в государстве льдов,
в далеком царстве вечной мерзлоты,
как вспоминают первую любовь,
родной земли весенние цветы.

(1; 137)

Под этим стихотворением стоит дата: 1935 год.

В жизни Ярослава Смелякова тогда наступила полоса затяжного зимнего ненастья. То, что недавно было беспечным гонором, молодой ершистостью, теперь расценивалось как «нотки анархо-индивидуалистической самовлюбленности». То, что было длительными, шумными застольями в Доме Герцена, стало буржуазно-литературной богемой. То, что год назад определялось как влияние «есенинщины», стало «пессимизмом», безысходностью».

Особый упор делался на стихотворение «Я не знаю, много или мало...». Это стихотворение было признано литературным браком, а «заполнять книжный рынок браком и хламом,— говорилось в одной статье,— преступно и наказуемо».

Не только Я. Смеляков, но и другие молодые литераторы пришли в город из сел, деревень, стали молодыми рабочими, служащими, красноармейцами, вузовцами, партийцами. Это были те, о ком Борис Корнилов вдохновенно писал в стихотворении «Из автобиографии»:

...Все мы гордые,
мы, крестьяне,
дети сельских учителей.

Однако было признано, что они пришли в литературу не по призванию, не по страстной мечте служить поэтическим пером революционному народу, а как на легкие хлеба, на отхожий промысел.

В них стремились увидеть носителей «ярого индивидуализма», «психологии единоличников», источник порчи литературных нравов.

Молодых поэтов, еще совсем недавно собиравшихся под крышей «Огонька», а ныне попавших в беду, поддерживали, ободряли, как могли, редактор «Огонька» М. Кольцов, Е. Зозуля и другие литераторы. Но в декабре 1934 года Я. Смеляков по необоснованному обвинению был подвергнут аресту.

В проезде Художественного театра три года спустя случайно встретились «огоньковцы» Александр Коваленков и Ярослав Смеляков. Смеляков был только что досрочно освобожден как бригадир краснознаменной бригады. Встретились, присели на ступеньки МХАТа и, как бывает в таких случаях, разговорились, почитали друг другу

новые стихи. Бывший староста литобъединения, «молчаливый и печальный, но занозистый судья» (С. Васильев), больше слушал.

«А вы не так уж много здесь без меня успели»,— сказал Ярослав с неизменной прямотой и резкостью. Работал он в то время в маленькой газете «Дзержинец» и жил в Люберецкой трудовой коммуне. Но часто приезжал в Москву, чтобы побывать у матери, повстречаться со столичными, теперь знаменитыми товарищами-поэтами. Вскоре Смеляков перешел на работу в аппарат Союза писателей и окончательно перебрался к матери на Большую Молчановку. Его имя стало снова появляться в печати. Самые распространенные литературно-художественные журналы тридцатых годов — «Огонек», «Смена», «30 дней», «Знамя», «Красная новь», «Молодая гвардия» — охотно брали циклы и отдельные стихотворения Ярослава Смелякова. Однако рассыпанные по страницам периодической печати, новые стихи не были собраны в отдельную книгу поэта — помешала война.

И только десятилетием позднее, в 1948 году, они вошли в один из самых значительных его сборников — «Кремлевские ели». Этот сборник и «открыл» всесоюзному читателю Смелякова, сделал его имя снова известным.

Надо заметить, что, хотя прежней, юношеской популярности у Смелякова в конце тридцатых годов и не было, в писательских кругах за его новыми работами следили с прежним интересом.

Так, в 1940 году А. А. Фадеев переслал поэту сборник статей «Литература и жизнь», на первой странице которого стояло: «Ярославу Смелякову с большой симпатией к его дарованию и надеждой, что он его не разбазарит. Ал. Фадеев».

Помнили, высоко ценили лирику Я. Смелякова и начинающие поэты, жившие по городам и весям нашей страны.

Михаил Луконин в книге «Товарищ поэзия» приводит любопытные подробности неожиданной встречи со Смеляковым. Недавно приехавший из Сталинграда, неопытный в публичных выступлениях, Луконин был ошеломлен первым успехом в московском клубе писателей.

«Сорвавшись со сцены,— вспоминает он,— я начал протискиваться вдоль стены в глубь зала, но крепкая рука загородила дорогу, помяла мою руку, и я почувствовал ее тепло.

— Постой. Иди сюда. Ты поэт,— громко высекал густой властный голос.

Когда я разглядел лицо, сразу же узнал его. Увидев впервые, узнал по юношескому портрету на «огоньковской» книжке. С этого вечера зимой 1940 года мы стали друзьями»[1].

Конечно, внимание товарищей по литературному цеху, их дружеское расположение и поддержка помогали Смелякову, вселяли в него уверенность, что его главная книга впереди.

Никогда зрелый Смеляков не наслаждался «зрелищем жизни»: не таков его характер, склад души. Никогда он не был смотрителем лирических маяков: он стремился в центр событий, его втягивало в водовороты невиданного размаха, но он вновь выгребал на стрежень литературного течения. И чем глубже засасывала его воронка бешено крутящейся стихии, тем ярче и выше подымалась его путеводная поэтическая звезда.

Многократно поэт подчеркивал, что за каждым его стихотворением стоит тот или иной человек, то или иное событие, непосредственным участником которого он был. Однако искать открытую «дневниковость» в большинстве стихотворений Смелякова — безнадежное дело.

Но и видеть в той же предвоенной лирике Смелякова только «кибер», запрограммированный 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 общественным и личным, между внутригосударственными и международными сюжетами. Общественное и личное взаимно дополняют друг друга, выходят одно из другого. Вот почему отдельные черновые строфы хранятся в памяти поэта до тех пор, пока не находится этот выход к более типологическим обобщениям. Характерна направленность поисков этого выхода. На секции московских поэтов Я. Смеляков как-то говорил, что стихи, воспевающие просто ромашки или просто васильки, ничего не дают читателю. На реплику из зала: «А как же

---

[1] Луконин М. Товарищ поэзия. М., 1964, с. 74.

оценивать есенинское «Цветы мне говорят — прощай»?» — поэт тут же ответил:

— Все дело в том, как сказать о цветке. Красная гвоздика, например, была символом большевиков на партийных съездах до революции. Вот вам и сюжет стихотворения о цветах. Такие стихи с удовольствием напечатают и «Правда» и «Известия»...

В смеляковской лирике всегда проступала эта социальная направленность его раздумий и чаяний. В его лирике всегда ощутим образ поэта или, как принято говорить, образ лирического героя. Мы имеем возможность следить за формированием этого образа, выяснить иные, чем прежде, духовные запросы, определить нравственно-эстетическую эволюцию. Мы можем, наконец, говорить о новом мировосприятии поэта в целом. Так, в сороковом году Смеляковым было написано стихотворение «Ощущение счастья». Его концовка являет собою нечто новое по сравнению с той же «Юношеской ноэмой»:

Отсюда, с высот пяти этажей,
с вершины любви, где сердце тонет,
весь мир — без крови, без рубежей —
мне виден, как на моей ладони.
Гор — не измерить и рек — не счесть,
и все в моей человечьей власти...

(1; 170)

Уже не праздничная «карусель бытия», от которой сладко кружилась голова и перехватывало дыхание, а стихия возмужавшей мысли и зрелого чувства господствуют в его новых произведениях, ибо, как говорил поэт: «Я вырвался наконец из угла...» Постоянным внутренним лейтмотивом в лирике Смелякова теперь проходит образ сверкающего, как горный снег, огромного мира. Стихи его напряженны, и эта напряженность создается контрастом между былой разбросанностью и нынешним волевым усилием поэта, между робостью и силой, между прежней иронической заземленностью и новым «вселенским разгоном стиха» (А. Прокофьев).

Эстетические взгляды Смелякова начинают «прорастать», вырисовываться из этих оппозиций, из этих реальных контрастов. Можно сказать, что теперь его лучшие строфы написаны на высокогорном уровне. Теперь он видит мир с высот беззаветной любви («Хорошая девочка Лида», «Ощущение счастья», «Лирическое отступление»), сыновьей нежности («Добра моя мама. Добра,

сердечна...»), героической биографии современника («Если я заболею, к врачам обращаться не стану...»).

Новое мироощущение Я. Смелякова определило и новое качество, новое свойство его поэзии — гиперболизм метафор[1]. Этот гиперболизм полнее выявлял реалистическую основу его творчества. Например, в «Памятнике» Смеляков прибег к гиперболе и точнее выразил себя:

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

При всем том 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 это не одно и то же. Только истинные поэты способны эту беспредельность звездных миров осознавать как натурфилософскую категорию. Смелякову оказались свойственны неожиданные взлеты фантазии, когда он как бы «прозревает» неведомые прежде вселенские миры.

Теперь в любом сборнике Смелякова можно найти «Хорошую девочку Лиду». Эти стихи были написаны в 1940 году.

Вдоль маленьких домиков белых
акация душно цветет.
Хорошая девочка Лида
на улице Южной живет —

так начинается стихотворение. Молодой Смеляков, вероятно, здесь же присовокупил бы иронически-насмешливое описание белых домиков на тихой городской улице. Но сейчас стихи лишены этой иронии. В них есть другое — улыбчивая интонация взрослого человека. Действительно, разве не вызывает доброй улыбки утренний сон девочки, когда «рыжий пройдоха апрель» засыпает одеяло пыльцою веснушек? Разве не трогательна любовь мальчишки к этой девочке, его пламенная самоотверженность?

---

[1] В сороковом году Я. Смеляков написал статью «Маяковский и современная поэзия», в которой, в частности, говорил о своей учебе у великого поэта: «...Может быть, своеобразие Маяковского заключается в гиперболизме, и следует поднаучиться строить гиперболу, работать с гиперболой» (3; 102).

Так Пушкин влюблялся, должно быть,
так Гейне, наверно, любил.

Вот и его герой, его мальчишка

...вырастет, станет известным,
покинет пенаты свои.
Окажется улица тесной
для этой огромной любви.
(1; 167)

Во имя огромной любви и только любви будут совершены подвиги, каких не знало человечество, будет преображен лик Земли, открыты новые планеты. Не Южная улица, а Южный полюс засветится огнями; не в соседние сады залезет мальчик, а в небо ночное и там о звезды «все пальцы себе обожжет». Так ненавязчиво Смеляков передает веру в высокое предназначение человека, в красоту любви, которая облагораживает, возвышает людей.

Здесь уместно будет привести слова Иоганнеса Бехера о том, что поэт, становясь поэтическим образом (можно сказать — лирическим героем), эстетически осваивает мир. Принцип самовоплощения или самовыражения этой личности важен потому, что включает в себя момент эстетической трансформации реального «я» и реальных отношений этого «я» к миру. Отнюдь не случайно «поэт нового мира — это вместе с тем и поэт истинно прекрасного»,— подчеркивал Бехер.

Подобное эстетическое освоение современности очевидно и в лирике Смелякова как раз в пору создания стихотворений «Хорошая девочка Лида», «Лирическое отступление», «Давным-давно», «Если я заболею...», то есть стихотворений, в которых наметилась явная тенденция к обобщению лирических переживаний. «Я» поэта переставало быть непосредственным, частным высказыванием, как в стихах раннего периода, — это был уже образ поэта или его лирический герой, или лирический характер, конечно, неотделимый от личностного «я», но более сконцентрированный в мировоззренческой, нравственной, эстетической сущности. Временами — особенно в период создания «Кремлевских елей» — эта тенденция к суммированию, обобщению лирического «я» в поэзии Смелякова усиливалась, временами ослабевала. Но эстетическое освоение мира шло непрерывно, и размышления о красоте сопутствовали поэту неотрывно.

В зрелом возрасте Ярослав Смеляков отчетливо сознавал социально-детерминированный характер своих 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 истинно прекрасного. Обращаясь к другу-стихотворцу, Смеляков писал:

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

(1; 370)

Надо сказать, что Смеляков — поэт-реалист, но он никогда не был поэтом-кониистом 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. Поэт хотел «голой красоты», то есть красоты пользы, он жаждал прекраснодобрых начал в поэзии[1]. Гармоническое единение прекрасного и доброго, обоснованное еще древними в качестве учения о «калокагатии», в наши дни соотносится с гуманистической позицией художника.

Но **своеобразие** и, что особенно важно подчеркнуть, новизна 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 этих ответственных задач и целей Смеляков настойчиво освобождался от власти повседневности, от плоского бытового правдоподобия, которое отнюдь не означает верность реализму. Смеляков доверял жизни и ее объективным свидетельствам, которые он ценил превыше всего.

В стихотворении «Давным-давно» он признавался, что интуитивно носил в сердце некий образ — может быть, возлюбленной, может быть, поэзии,— многозначность которого очевидна: «Я выдумал тебя, мое стремленье, моя печаль, мой верный идеал». Но именно это позволило Смелякову сказать горькие слова о том, что все было не больше, чем вымысла «бездушною игрой».

[1] См. стихотворения «Уголь», «Прогулка», «Письмо к другу-стихотворцу», «Рожденный в далекие годы», «Ландыши», «Кетмень», «Камерная полемика».

Каково же его эстетическое «верую»?

Пускай меня мечтатель не осудит:
я радуюсь сегодня за двоих
тому, что жизнь всегда была и будет
намного выше вымыслов моих.
(1; 173—174)

Жизнь выше воображения и фантазии — не противоречит ли это активной роли условности в художественном процессе? Думается, что нет. Речь идет о другом: о жизненных критериях, о жизни как мериле красоты. Вершины и бездны этой жизни поэт может выразить, если он будет опираться на фантазию, если он решительно «укрупнит» свои впечатления, суммирует их, ибо лишь такие эстетически сильные образы-символы и способны передать красоту бытия... Автору этих слов не раз доводилось слышать от Смелякова пушкинскую строку: «Поэзия 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.
(1; 280)

«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 прозаизации высоких эстетических категорий. «Боюсь красот!» — восклицал поэт, оправдывая тем самым недоверие ко всякой чрезмерности и всяческим излишествам. Можно, конечно, 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 романтиче-

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

ских 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 тридцатых годов его творчеству шестидесятых, 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 — другое дело. Но общая тенденция была именно такова. Пафосно-лирический строй поэзии Смелякова способствовал тому, что средства разговорной лексики у него «уживались» с оборотами, свойственными высокому книжному стилю, классической литературной традиции. Не случайно у Смелякова столько реминисценций из Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Блока.

Однако остановимся на умении Смелякова писать «крупно и подробно», и примером такого умения может послужить известное стихотворение «Если я заболею...».

Стихотворение писалось в предгрозовой атмосфере конца тридцатых годов, которую тогда ощущали многие. В частности, мотив «предгрозья» можно найти в стихотворении Расула Рзы «Моя любимая» (1938), А. Недогонова «Предчувствие», «Перед грозой» (1938), Е. Долматовского «Не разлюблю тебя я никогда...» (1938), Н. Тихонова «Ночь» («Спит городок спокойно, как сурок...») (1940), В. Луговского «Спние 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 послевоенные годы оно стало песней, правда, претерпев значительные переработки.

«Если я заболею...» выразительно прежде всего «исповедальной» силой чувств. Но можно сказать, что это исповедь и проповедь одновременно.

Властно поэт распахивает окна в неоглядный мир:

...постелите мне степь,
занавесьте мне окна туманом,
в изголовье поставьте
ночную звезду.

Заслуживает ли поэт того, чтобы друзья исполнили его волю? Да, — отвечает на этот молчаливый вопрос поэт. Всей прожитой жизнью он оправдал и оправдывает эту необычную просьбу.

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.

Права В. Ланина, утверждая в книге «Поэзия строгой любви» — первой книге о творчестве Смелякова, — что повседневно-привычное начинает казаться удивляюще малым в сравнении с тем, что предстоит в будущем («Если ранят меня...»), что предчувствие этих будущих испытаний таится в образах начальных строф.

Но уже сейчас жизнь человека, лирического героя, настолько значительна, его воля к победе настолько непреклонна, что под стать этой жизни и этой воле должна быть его смерть. Но не о смерти думает поэт в эти мгновения. Он думает о вечном торжестве жизни, о ее красоте. Не склонный к отвлеченному мышлению, Смеляков обращается здесь к «чистой» философии. Никогда не увлекающийся 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 «рядового поколения» и заключает стихи торжествующим взлетом:

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

(1; 165—166)

...Здесь я хотел бы обратить внимание на одно немаловажное обстоятельство: на отсутствие у поэта страха смерти, страха перед небытием.

В «Попытке завещания» (1966), одном из самых проникновенных стихотворений Смелякова, это выразилось особенно полно: ветер жизни и ветер смерти с одинаковой силой листают страницы его избранной лирики. В этой сопоставимости Смеляков, конечно же, идет от

лермонтовской и отчасти от блоковской традиции. Как отдаленные раскаты грома тревожат наше воображение, так отдаленные раскаты лермонтовских ямбов, отблески его «демонических» молний сверкают в зрелой лирике поэта-современника.

Он, этот Лермонтов могучий,
сосредоточась, добр и зол,
как бы светящаяся туча,
по небу русскому прошел.
(1; 414)

По-своему транскрибируя лермонтовскую символику, Смеляков в одном из послевоенных стихотворений представляет себе встречу родственных душ где-то там, в заоблачном пространстве, в «пустынной полумгле». Что же он хотел услышать, навеки прощаясь с милой землей? Пенье райских птиц? Сладкий звон вечного забвенья? Нет, жизнь дорога ему во всех, даже самых неожиданных проявлениях.

Он любит и приемлет ветер жизни за то, что он жил

...как штормовое море,
ликуя, сокрушаясь и круша,
озоном счастья и предгрозьем горя
с великим равнозначием дыша.

В стихах, в поэзии он не хочет знать меры ни в чем, не хочет ходить пригнувшись, мыслить робко, чувствовать себя стеснительно. В любовном признании он яростен и неистов. Его любовная тоска такова, что если бы он вверил эту тоску океану, то океан «стонал бы и мучился как окаянный, а к утру, что усталый старик, поседел». Если бы он мог поделиться своей печалью с рощами и лесами, то

корни б сжались, как пальцы,
стволы заскрипели,
и осыпались
черные листья с ветвей.

Это не стихи — это вскрик человека, насмерть пораженного предательством и притворством. И все-таки несмотря ни на что поэт готов испепелиться от счастливой муки любви, он готов пойти на любые жертвы, лишь бы не причинить боль любимой:

Я себя не жалел,
а тебя пожалею.
Я себя не сберег,
а тебя сберегу.

Мотив предгрозья, как я уже говорил, столь ощутимый во многих стихотворениях Смелякова, в том числе и в стихотворении «Если я заболею...», не был авторским произволом или простой случайностью. Многие поэты чувствовали тревожный свет пожаров второй мировой войны, надвигавшейся па нашу землю.

Приветствуя наступление нового, 1941 года, Смеляков был полон этих же сосущих сердце тревог и раздумий. Ледяное дыхание недавно закончившейся финской кампании жило в его стихах. Ведь это он провожал на Ленинградском вокзале друзей в длинных армейских шинелях, в новеньких тулупчиках.

Как хочется, как долго можно жить,
Как ветер жизни тянет и тревожит!
Как снег валится!
Но никто не сможет,
ничто не сможет их остановить.
(1; 150)

Вот почему теперь, в новогоднюю ночь, жестокий дым северной войны на мгновение окутал глаза поэта. Но грядущее грозило еще более тяжкими испытаниями и бедами. И поэт оказался прав в своих предчувствиях.

Пройдет меньше полугода, как Ярослав Смеляков среди других красноармейцев, призванных из резерва, будет грузиться в воинский эшелон, и теперь уже его будут провожать в путь-дорогу собратья по литературе: в мае 1941 года рядовой Я. В. Смеляков был зачислен в списки 2-й легкострелковой бригады.

Среди черновиков, забытых поэтом в Новомосковске, мне удалось разыскать черновик стихотворения, которое прежде не публиковалось, не упоминалось ни в одной критической статье. Это стихи о первых днях Отечественной войны.

Мы не однажды ночевали в школах,
оружие пристроив в головах,
средь белых стен, ободранных и голых,
на подметенных наскоро полах.

И снилось нам, что в школах может сниться:
черемуха, жужжанье майских пчел,
глаза и косы первой ученицы,
мел и чернила,
глобус и футбол.

Мы поднимались сразу на рассвете,
сняв гимнастерки, мылись у реки.
И шли вперед, спокойные, как дети,
всезнающие, словно старики.

Мы шли вперед —
возмездье и расплата,
оставив в классе около стены
страницы «Правды», мятую гранату,
размотанный кровавый бинт солдата —
наглядные пособия войны.

(1; 191)

Я привел это стихотворение полностью, потому что в сложной биографии Смелякова подобная забытая страничка важна, потому что эти стихи не беглая дневниковая запись, а продуманная, зрелая вещь. Стихотворение дышит напряженностью фронтовой обстановки. Вместе с тем оно живо напоминает о недавней мирной жизни. Невозможно не оценить и точную зрительную память поэта: кто был на фронте, тот сразу же вспомнит эти ночевки на полу, эти забытые у стен «наглядные пособия войны».

...Вторая легкострелковая бригада была направлена в Карелию. Там, на Петрозаводском направлении, фронтовая обстановка сложилась крайне тяжелой. Под давлением превосходящих сил противника наши части отступали. Уже явственно обозначались очертания гигантского огненного кольца, охватившего дальние и ближние подступы к Ленинграду. В эти трудные для всего Карельского фронта дни осенью 1941 года 2-я легкострелковая бригада, в которой служил Смеляков, вела кровопролитные бои под Медвежьей Горой. Но силы были неравными: бригада несла потери убитыми, ранеными, пропавшими без вести... В одной из схваток под Медвежьей Горой прямо в окопах, полузасыпанный, оглушенный артиллерийским обстрелом, Смеляков оказался в плену противника.

Глубокой осенью 1944 года, когда было заключено перемирие с Финляндией, обе Высокие Договаривающиеся Стороны произвели размен военнопленных.

3

...Недалеко от Сайменского канала в октябре — ноябре того же сорок четвертого года мне, командиру саперного взвода, довелось жить в полуразрушенной мызе Лаволе. Каждое утро, закинув на плечи грабли с длинными черенками и щупы с острыми наконечниками, наш взвод уходил в поля. Точнее, на поля, потому что любая полоска замиированной земли называлась тогда минным полем, и саперы-разведчики на этих полях с рассвета до позднего вечера работали.

Осенние дни в Карелии коротки и ненастны. Нам приходилось спешить, чтобы до первых заморозков снять минные заграждения, которые мы же сами установили три месяца назад на Карельском перешейке. За эти три месяца соснячки, высотки, лесные полянки были изрублены, искорежены, изрыты ураганным артиллерийским и минометным огнем. Из полуобвалившихся окопов торчали клочки шинелей, наших — серых, финских — голубоватых; валялись пробитые каски; как желуди — россыпью — желтели автоматные патроны. И снова окопы, и снова трупы, и снова крест-накрест поваленные стволы сосен, ржавые кольца колючей проволоки, красные стабилизаторы мин. Все вместе называлось нейтральной, или ничейной, землей. «Нейтралка» тянулась, то сужаясь метров до тридцати, то разбегаясь до километра, от окраин Выборга к Сайменскому каналу и дальше за горизонт... Всего два месяца тому назад июльскими ночами мы по-пластунски исползали каждый метр. Мы утыкали каждую пядь противотанковыми, противопехотными минами, оплели спиралями Бруно, изрыли ловушками. Но теперь при неярком свете дня я не узнавал этих мест — так глубоко прошелся по ним плуг войны. А нам необходимо было распутать спирали, завалить ловушки и, главное, снять минные заграждения. Когда мы уйдем с канала, детям, бегущим в лес, землепашцам, подымающим зябь, женщинам, сгребающим сено, не должно угрожать смертельное эхо войны.

Вот почему осторожно, шаг за шагом мы разгребали граблями, протыкали щупами и эти завалы, и эти бруст-

веры, и эти хитрые сплетения Бруно. Старая фронтовая присказка током крови отдавалась в ушах:

Здесь в каждой кочке притаилась смерть.
Здесь каждый камень разгляди в упор.
Цветам — не верь. Самой земле — не верь:
Однажды ошибается сапер.

Тихо и мертвенно стояли вокруг нас перелески, осыпанные желтизной. Ночами невозможно было спать из-за этой оглушающей тишины. Днем — на минных полях — тишина томила еще сильней, еще неотступней. Тем глуше ахал взрыв в сотне метров от нас, где работали финские саперы; тем ослепительнее взвивалось пламя в десяти, тридцати, сорока шагах от тебя. Санитарным машинам некого и нечего было увозить: мы засыпали дымящуюся воронку, обрызганную свежей кровью и ядовитыми пятнами тола. Затем в ближнем леске вырубали сосновый столбик, водружали его над этой воронкой, писали карандашом фамилию, имя, отчество и звание сапера, салютовали и продолжали свой нелегкий ратный труд.

Как-то мы работали возле небольшой железнодорожной станции. Название я не помню: оно было длинным и труднопроизносимым. «Что это?» — спросил я через переводчика у финского офицера, как и я, сапера-подрывника. Он хмуро посмотрел на ряды колышков с фанерными дощечками и какими-то цифрами, потом, отведя глаза в сторону, ответил: «Это могилы... Здесь был лагерь военнопленных. Русских военнопленных», — помедлив, добавил он и, неохотно козырнув, ушел.

Сколько их, безымянных, пронумерованных, лежало в этой сумрачной земле? Откуда они родом, эти без вести пропавшие? Где ждут их жены? Плачут их матери?

Ни звука, ни дуновения ветерка, ни привычного шума сосен — ничего: тишина.

Днем позже я увидел на станции длинный эшелон, идущий с той, с финской стороны. Иссиня-бледные, изможденные лица смотрели из окон теплушек. Не слышалось ни песен, ни звука гармошек, сопровождавших в ту пору каждый воинский состав, ни радостных возгласов, ни вскриков. Одни глаза — то вопрошающие, то смертельно усталые, то сияющие предчувствием близкого освобождения. Они смотрели на нас, мы — на них. По наскоро восстановленному полотну поезд шел медленно.

Постукивали колеса. Лязгали буфера. А солдаты, которые сопровождали взглядом этот безмолвный состав, стояли, опершись на щупы, словно путники, которым так далеко еще идти и которые рады этой безмолвной, краткой встрече в пути.

...В тридцатом году, когда молодой наборщик Смеляков встал впервые к типографскому станку, в котловане Бобриковского химкомбината закладывался первый камень. Года не прошло, как рабочие проложили широкий прокос на пустыре вблизи деревни Степановка, а проектировщики из Мосхимэнергостроя вбили на прокосе первые вешки. От этих-то вешек и пошло начало будущего гиганта большой химии и столицы угольного Подмосковья — города Новомосковска.

Еще в дни молодости поэт был наслышан о всесоюзной стройке:

Вечером в комнате
снова встают предо мной
стройки Челябинска,
Бобрики и Днепрострой.

Знал Смеляков, что на строительстве химкомбината работал поэт Николай Дементьев, младший друг Багрицкого. Здесь же Николаем Дементьевым была написана поэма «Мать» и сложилась стихотворная книга «Шоссе Энтузиастов». И поэма и книга были хорошо памятны молодому Смелякову: он с особой жадностью читал новинки пролетарской поэзии.

Вот, пожалуй, и все, что было известно Смелякову о Бобриковском химкомбинате, о городе Новомосковске, о Мосбассе. Теперь же он был вблизи этого города...

...Если посмотреть с террикона шахты № 13 через овраги, поля и огороды, то будет видна панорама большого города. Характерный облик ему придают силуэты красных «стахановских» домов, одиннадцатиэтажное здание — «вышка», как попросту зовут его в Новомосковске. Напрямки до города рукой подать, но случается, что жизнь проложит некую невидимую черту, которую человек ни перейти, ни переступить не может. И тогда вечерний туман, волнистой гладью легший на поля, бу-

дет похож на морские дали, а город — на землю обетованную, которая, казалось бы, близка и вместе с тем бесконечно далека от человека.

...Однажды сентябрьской ночью на шахту № 13 зашел местный журналист — поэт Степан Поздняков. Зашел он в поисках газетного материала и совершенно случайно на шахтном дворе встретил Ярослава Смелякова. Когда-то они были знакомы по московскому литобъединению, и теперь это полузабытое знакомство вспомнилось, затем переросло в дружбу.

— Ничего, — говорил Позднякову поэт, — еще немного... А там — шире крылья. Крылья обязательно должны размахнуться шире, чем прежде. Вспомни Федора Достоевского. После он стал писать еще лучше. Таков уж закон природы: испытания и переживания делают творчество напряженней.

Примерно в это же время Я. Смеляков писал друзьям: единственное, что его огорчает,— это разлука с матерью, ее страдания. «А что касается меня самого, — признавался поэт, — так это все ерунда: были бы чернила да то, что этими чернилами можно излагать; ведь моим истинным увлечением всегда были и будут одни стихи, и хорошее стихотворение делает меня счастливым вопреки всему остальному». К письму прилагалось новое стихотворение «Земля» («Тихо прожил я жизнь человечью...»).

В письме Ап. Тарасенкову от 5 октября 1945 года можно встретить такие строки: «...Я все больше и больше проникаюсь мыслью, что главное в поэзии — острота сегодняшнего дня и сила выражения. Поэма на довоенную тему у меня не выходит именно потому, что нет у меня самого ощущения необходимости ее».

Степан Поздняков стал снабжать друга книжными новинками, бумагой, папиросами. Не забывали Смелякова и московские литераторы. Антокольский написал на отдельном издании поэмы «Сын»: «Дорогому Ярославу с горячей любовью, с надеждой на близкую встречу. Павел». Маргарита Алигер прислала сборник стихотворений, на котором стояла памятная надпись: «Я о тебе очень много и часто думала все эти годы». Таким же ободряющим было посвящение, сделанное Павлом Шубиным: «Ярославу в знак тихой и нежной дружбы, в память трудных дорог, которые, надеюсь, не повторятся».

Степан Поздняков съездил в Москву, побывал у ма-

тери поэта, поведал ей о встречах с Ярославом, передал письмо от сына, помеченное тем же числом, что и письмо Тарасенкову, и, главное, его новые стихи, написанные здесь же на шахте. Не без иронии Смеляков писал Ольге Васильевне о своем нынешнем положении: «Я теперь — страшно подумать! — пом. зав. банно-прачечного комбината». Это письмо — волнующий человеческий документ, в котором все, почти все отдано и посвящено поэзии. Смеляков делился с матерью опасениями, — а не стал ли он писать стихи хуже? И тут же он поправлял себя: «Но ведь дело не в том, что я разучился писать, — я писать стал лучше, а в том, что в данных условиях, при полном отсутствии живых впечатлений, необходимых для творчества, всякое стихотворение — акт большого значения. И я даже иногда удивляюсь, что я все-таки работаю и у меня хоть что-нибудь да получается».

Нельзя не привести еще одного отрывка из этого письма, которое выходит за рамки личной переписки и добавляет, на мой взгляд, любопытные подробности к биографии Я. Смелякова.

«Если я скоро выйду, — писал Ярослав Васильевич матери, — стихи напечатаются сами собой, а если нет — печать ничего не поможет. А впрочем, я затрудняюсь сказать что-либо определенное. Бог его знает. Мне было только очень приятно узнать отзыв Светлова — его мнение я ценю; он поэт настоящий».

Условия, в которых жил Я. Смеляков, были действительно тяжелыми. Не хватало бумаги, не было у него даже пера для ручки, не было лезвий для безопасной бритвы, обуви и мало-мальски сносной одежды. Друзья помогали, чем могли, но они сами бедствовали в тот первый послевоенный год.

В октябре 1945 года Ярослав Смеляков переехал в Новомосковск и стал работать в газете ответственным секретарем. Долго таившаяся творческая энергия в первые месяцы после возвращения на Родину, в Россию, клокотала в нем ключом, — поэт неотступно, непрерывно вынашивает новые строфы, образы, сюжеты. Да и вообще новомосковский период в творческой биографии Смелякова поразительно плодотворен и кипуч.

Вот стихотворения, написанные в самый короткий, почти рекордный срок: «Это кто-то придумал счастли-

во...», «Портрет» («Стоптались мужские ботинки...») — июнь, «Вот опять ты мне вспомнилась, мама...» — июль, «Песня» — август, «Судья», «Земля» («Тихо прожил я жизнь человечью...») — сентябрь, «Пряха», «Кладбище паровозов» — ноябрь, «Памятник» («Приснилось мне, что я чугунным стал...») — декабрь 1945 года. В черновиках сохранились также строфы многих незаконченных стихотворений и среди них «Петр и Алексей», «Русский язык», которые были завершены спустя два десятилетия. Смеляков умел писать быстро, по он умел, как никто другой, «удерживать вниманье долгих дум», — об этом свидетельствует его рукопись: тетрадь в толстом коричневом переплете, на первой странице которой фиолетовыми чернилами рукой поэта было написано: «Ярослав Смеляков. Стихи 1945 года». И далее шел перечень названных стихотворений, а также отдельных строф. Все эти стихи создавались в поселке Донском, на шахте или в городе Новомосковске. Кроме того, в местной газете появляются репортажи и очерки Смелякова, его рецензии на спектакли городского театра. Совместно со Степаном Поздняковым Смеляков в «Московской кочегарке» начинает рубрику «Ведет разговор Конров Егор», которая создавалась по примеру фронтовых газет, в духе раешника.

Надо сказать, что Смеляков отнюдь не чуждался и другой «черновой» работы — писал новогодние поздравления передовикам производства, составлял подписи к дружеским шаржам, слал предпраздничные стихотворные приветы. Напряженная, почти фронтовая обстановка в Мосбассе давала богатый материал ему как журналисту-газетчику.

Гражданский темперамент заставлял поэта искать иные, не только стихотворные или газетные формы общения с читателем. Я. Смеляков задумывает и пишет поэму «Лампа шахтера». Делает наброски сценария с «космическим» сюжетом: в гротескной форме поэт хотел столкнуть лицом к лицу представителей двух миров, двух систем и развеять легенду о «марсианской» цивилизации капиталистического Запада.

Многое из написанного в те годы Смеляковым осталось навсегда на газетной полосе. Не получилась у него и поэма «Лампа шахтера».

Лад шахтерского сказа, к которому решил прибегнуть поэт с такими, например, совершенно очевидными реми-

инсценциями из Александра Прокофьева,— «Бедняцкую ниву пожег суховей. Зовет Ипконор Кузнецов сыновей...» или: «По небу, по синему тучи плывут, три сына, три брата за счастьем идут...»,— не был свойствен Смелякову, не отвечал характеру его дарования. Не получила известности и его пьеса о шахтерах,— она прошла только в одном театре в Махачкале. Однако жизнь и работа в Новомосковске дала Смелякову многое как лирическому поэту: он вновь оказался в рабочей среде, к которой привык с детства. Он часто бывал на дальних и ближних шахтах. Он гордился бедновато и грубо одетыми людьми, которые вместе с ним ежедневно шли к шахтному колодцу. Где бы ни бывал поэт, повсюду он примечал одну и ту же картину:

Меж тесной грязи рельсы молча лезут,
клубится пар, несется сильный ток.
Здесь торжествуют уголь и железо,
диктаторствуют бур и молоток.

Здесь жизнь и время меряют на тонны.
Здесь лозунги орут и говорят,
Весь день стучат товарные вагоны,
и паровозы свищут и трубят.

(1; 193)

Среди появившихся на газетном листе стихотворений можно найти у Смелякова примечательные вещи. Такой примечательной вещью я считаю стихи «У насыпи братской могилы...». Они были опубликованы 13 ноября 1945 года в «Сталиногорской правде» через несколько дней после открытия памятника воинам, павшим при освобождении Подмосковья.

...Если пройти по шоссе за городскую окраину, то можно достичь Урванской рощи, единственной рощи, сохранившейся с Петровских времен. На поляне в тени вязов и лип высится обелиск, полыхает вечный огонь. На обелиске нет ни фамилий, ни званий солдат и офицеров, погибших в боях. Да, вероятно, и невозможно поименно назвать всех, кто пал на полях сражений, кто утонул в Синявинских болотах, замерз в Моздокской степи, кто сгнил за колючей проволокой фашистских концлагерей, умер в голодные послевоенные годы от ран, кто не вернулся, не дошел до родимого порога.

У насыпи братской могилы
я тихо, как память, стою,

в негнущихся пальцах сжимая
гражданскую кепку свою.

. . . . . .

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

Так вечная слава убитым
и вечная слава живым!
Склонившись, как над колыбелью,
мы в ваши могилы глядим.

И мертвых нетленные очи,
победные очи солдат,
как звезды сквозь облако ночи,
на нас, не мерцая, глядят.

(1; 199)

...Финский плен не сломил Я. Смелякова, хотя и пошатнул его здоровье. Голодовки, унижения, подневольная работа на финских кулаков, тоска по Родине — все заставляло замкнуться поэта, «законсервироваться» надолго. Возвращение на Родину поначалу также не избавило его от отчуждения окружающих, от недоверия многих людей. Вот почему в ряде стихотворений Смелякова возникает образ праведного судии. И сейчас поэт страстно отстаивал мысль о взаимном доверии мертвых и живых солдат, честно выполнивших долг перед Родиной. У братской могилы он стеснительно сжимает «гражданскую кепку свою». Однако он ничем не запятнал себя, не подвел товарищей по оружию. Потому-то так напряженна ударная строфа стихотворения:

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

В этой строфе — глубокая народная правда. Она досталась поэту нелегкой ценой. Она была оплачена многими ошибками и заблуждениями, но она звучала неумолчно в его сердце, окрыляла его стихи. Она — эта правда — и вернула поэту доброе имя...

4

Не знаю, как в других городах, но в Вологде, где я учился после войны в пединституте, было трудно достать поэтические новинки. И хотя я был неизменным посети-

телем книжной лавки на Каменном мосту, чаще всего мне попадались сборники переводов. Почти каждый такой сборник открывался парадным стихотворением и был украшен виньеткой с силуэтом кремлевской башни. У меня у самого вышел тоненький сборничек стихов на газетной бумаге с такой же виньеткой, с таким же силуэтом. В нашем городе был свой кремль, свои исторические достопримечательности вроде домика Петра или древнего Софийского собора, строительство которого началось еще при Иване Грозном, однако не они привлекали мое внимание. Какой-то особый душевный восторг вызывали бессонные окна Большого Кремлевского дворца с зубчатой стеной перед ними. Москва была по-прежнему далеко, и я тревожно и мечтательно вслушивался в ежевечерний звон курантов, в гудки автомашин, скользящих по Красной площади.

...В теплый мартовский день, когда солнце греет по-весеннему, когда оттаивают деревянные тротуары и булыжные мостовые, я зашел в лавку на Каменном мосту. И сразу же на прилавке увидел новую книжку: «Ярослав Смеляков. Кремлевские ели» — значилось на обложке. Я пропустил между пальцами несколько страниц и выхватил строчки, которые поразили меня:

Это кто-то придумал
счастливо,
что на Красную площадь
привез
не плакучее
празднество ивы
и не легкую сказку
берез.

(1; 195)

Я долго бродил по весенним улицам, по пустынным скверам, украшенным бетонными монументами, и все твердил про себя: «...не плакучее празднество ивы и не легкую сказку берез...» Обаяние этих слов было настолько велико, что я не замечал ни старинных дворянских особнячков с облупившимися колоннами, ни однообразных монументов, столь нелепых в провинциальной дреме городка, ни редких прохожих, идущих мне навстречу. Мне хотелось самому написать что-то торжественное, подобное смеляковским стихам, что-то выражающее и мою мечту о Красной площади, пересыпанной звоном курантов, о том самом бессонном окне, о котором все тогда писали,

о кремлевских елях. И помнится мне, я написал такие стихи и даже опубликовал их в областной газете. Подумать только, какой нескончаемой вереницей выстроились кремлевские «островерхие дети метели» в стихах таких, как я, начинающих поэтов!

Теперь, спустя много лет, я понимаю, что сборник Смелякова выразил отчетливо и ясно то, что ныне мы называем стилем той эпохи, что витало в воздухе, смутно бродило в душе у многих. Его поэзия — поэзия монументальных обобщений — была сродни этой значительности и даже помпезности времени.

Однако лирический пафос Смелякова имел более сложные предпосылки, чем дань всеобщего увлечения монументализмом. Народ-герой, народ-победитель, народ-труженик — вот триада, выражавшая общественное самосознание в те годы. И заслуга Смелякова перед отечественной поэзией заключается, на мой взгляд, в том, что он сумел избавиться от привкуса официальности и помпезности в темах, которые, казалось бы, неизбежно толкали его к этому. Его поэзия величественных символов развилась из главных, а не случайных тенденций его творчества, из его художественно-философских и эстетических взглядов. 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». Форма современного «прокофьевского» сказа была несвойственна поэту. Кроме того, Смеляков в «Лампе шахтера» довел до предела тот прием, который он многократно использовал в эти годы,— прием монументального, как бы «застылого» в своем величии образа героя.

Позднее, в конце пятидесятых годов, Смеляков понял, что использование одних и тех же художественных средств заведет его в топи ремесленничества. И вот в его лирике стала господствовать иная стихия — стихия повествовательности, очерковости, жанровости. Такие стихи, как «Комсомольский вагон», «Даешь!», «В дороге», «Земляника», «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 необходимо отметить их различный эмоциональный настрой. Если лирический герой поэмы «За далью — даль» выезжал из Москвы в «дурную метель», если он кинулся в дорогу, в дальние

края, чтобы обрести потерянное 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.

(1; 312)

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

Но, возвращаясь к монументальности образов Смелякова сороковых годов, я должен еще раз подчеркнуть, что эта монументальность не была скороспелым изобретением поэта. В том-то и значение книги «Кремлевские ели», что именно у Смелякова монументализм эпохи проявился эстетически полно и органично.

Однажды на студенческом семинаре Михаил Светлов заметил: «Обычно говорят, что стихи нужно писать. Нет! Их нужно л е п и т ь».

Так вот еще в довоенных стихах Смелякова можно найти немало примеров этой монументальной «лепки», немало образов, из которых впоследствии вызрели его художественные символы. Так, в стихотворении «Памятник» (1939), посвященном павшим писателям С. Диковскому и Б. Левину, он писал:

...Герои памятником встанут,
забронзовеют брови их и рты,
и каменными постепенно станут
товарищей знакомые черты.

Но все эти отдельные находки и образы были как бы рассыпаны в творчестве Я. Смелякова. В годину испытаний и бед народных он нашел то, что искал в ранних стихах. Его идеал — рядовой «великой армии труда» — оформился теперь как результат личного опыта, как поэтический характер, как «представительный характер», о котором говорил Бехер.

«Я» поэта Смелякова содержало теперь субстанцию «мы», а его поэтический образ, его лирический герой был воплощением того духа коллективизма, к которому на-

стойчиво стремились поэты Пролеткульта и «Кузницы». Вполне очевидно, что именно в творчестве Смелякова этот «неуклюжий, несвободный от ошибок «коллективизм» молодой пролетарской поэзии» (С. И. Мартынова) на новом «витке» общественного развития проявился свободно и свежо.

Человек, ощутивший идеал, по словам Гёте, подымается выше самого себя. Так и Смеляков поднялся на высшую ступень творческого развития, когда в победном сорок пятом году написал стихотворение «Земля» («Тихо прожил я жизнь человечью...»).

Зачин стихотворения полемичен и насмешлив. Поэт собирает тривиальные приметы «романтической» биографии героя — тут и штормы, и бураны, и плавание по морям-океанам. Нет, не это довелось испытать и полюбить ему, а «черную землю сырую». Она стала для него волнами и парусами, колыбелью и пристанищем. Голос поэта крепнет, в нем различается медь мужественного признания:

Чтоб ее не кручинились кручи
и глядела она веселей,
я возил ее в тачке скрипучей,
так, как женщины возят детей.

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

(1; 200)

Земля для поэта неизмеримо больше, чем котлован на стройке или насыпь плотины,— это олицетворение матери-России. Это что-то огромное, всеобъемлющее, то, что позволяет человеку воскресать, словно Феникс из пепла, находить силы и мужество для борьбы.

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

Накал чувств так велик, что поэт уже не может говорить о земле в третьем лице, он должен обратиться к ней лично:

Ты дала мне вершину и бездну,
подарила свою широту.

Стал я сильным, как терп, и железным —
даже окиси привкус во рту.

. . . . . .

Ты мне небом и волнами стала,
колыбель и последний приют...
Видно, значишь ты в жизни немало,
если жизнь за тебя отдают.

(1; 200—201)

У Лермонтова, «железный стих» которого отчетливо сказывается на ритмике Смелякова, есть замечательно точная формула: «Борьба рождает гордость». Эта формула, на мой взгляд, схватывает суть творчества Смелякова на новом этапе.

Итак, стихотворение «Земля» и многие другие стихи Смелякова эстетически возвышают рабочего человека, его каждодневный подвиг, его трудовую гордость. В этих стихах подымается, достает головой до звезд наш современник, труженик, победитель. Под резцом поэта изваяние Рабочего обретает плоть, в груди бьется живое сердце: ведь это он сам — поэт Смеляков, но это и другие, и многие, это — рабочий класс.

Я строил окопы и доты,
железо и камень тесал,
и сам я от этой работы
железным и каменным стал.

Меня — понимаете сами —
чернильным пером не убить,
двумя не прикончить штыками
и бомбою с ног не свалить.

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

(1; 227—228)

Здесь лирическим героем стихотворения становится уже целое поколение. Но поскольку категория лирического героя оспаривается до настоящего времени, то есть необходимость остановиться на этой категории еще раз.

Как видим, и Блок, и Есенин, и Смеляков, и Твардовский, 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 человека, написавшего стихи, искать сход-

ство и различие, находить это сходство и это различие и эстетически переживать их. В свою очередь, логика поведения лирического героя, 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 написал Маяковский и с которым он был вынужден бороться «стихом и только стихом».

Так вот подобная прямая и обратная причинная связь между автором и лирическим героем, который менялся с годами, становился иным, осознавалась ясно Я. Смеляковым, не была для него «тайной» или «досужим вымыслом» некоторых литературоведов. Не случайно в стихотворении «Василий Казин» об этом прямо сказано: «он (поэт.— *В. Д.)* своих же строк лирический герой». О таком органическом единстве и удивительной «похожести» лирического героя и авторского «я» Смеляков писал в статье, посвященной лирике Михаила Светлова: «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.** А Светлов не только настоящий поэт, а настоящий большой поэт. Он даже физически, лицом и фигурой, был похож на свою поэзию, как похожими были Владимир Маяковский или Сергей Есенин» (3; 212).

Интересно отметить, что Я. Смеляков остро ощущал эту социально-эстетическую силу лирического героя. Создавая человеческий и поэтический облик Б. Корнилова, который был «лицом и глазками татарин, а по ухватке славянин», он выделил неповторимое творческое начало в авторе «Соловьихи» и «Триполья»:

И песни были!.. Что за песни!
Ты их записывал пером,
вольготно сидя, как наездник,
а не как писарь за столом.

(1; 367)

Итак, категория лирического героя в творчестве одного и того же поэта подтверждена модификациями при сохранении одного решающего свойства: выразительно-

сти этого образа, его эстетической и художественной цельности. 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), о котором сейчас идет речь, а затем и в стихотворении «Иван Калита» (1966) — это единый лирический характер, но характер в развитии, в движении. Благодаря этому, найденному и соответствующему времени лирическому характеру Я. Смеляков и выражал свой эстетический идеал, также изменяющийся с годами при сохранении своего «ядра».

Л. Я. Гинзбург, которая в книге «О лирике» дала философско-углубленную и тонкую трактовку понятия «лирический герой» на примере русской литературы XIX и начала XX века, отмечает, что «лирический герой как особая форма выявления авторского сознания существовал впоследствии в разных литературных системах»[1]. Это ключ к решению проблемы лирического героя в лирике социалистического реализма. Л. Я. Гинзбург полагает, что к одному из эпицентров мировой лирики — к Лермонтову, точнее, к его лирическому «я» может быть отнесено понятие «лирический герой». И хотя другие исследователи, например И. Семенко, утверждают, что еще у К. Н. Батюшкова можно найти «сознательно построенный образ автора, своего рода персонаж»[2], то есть можно найти лирического героя, в принципе от этого дело не меняется: с установлением типологии именно такой формы поэтического сознания вопрос о классических традициях в советской поэзии подымается на новую ступень. Ибо понятие «лирический герой» позволяет показать, насколько реалистические традиции мировой литературы XIX века — традиции Пушкина, Лермонтова, Гёте, Гейне, Мицкевича, Петефи, Шевченко, Некрасова — широко и многообразно влияли на весь процесс формирования поэзии как искусства подлинно народного, гуманистического. В частности, поэзия Я. Смелякова убеждает, что именно Лермонтов оказал серьезное воздействие на автора «Кремлевских елей» и «Строгой любви», что он научил его быть граж-

---

[1] Гинзбург Л. О лирике. М.— Л., 1964, с. 165.

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

данственным в лирике и лиричным во всех гражданских темах. Об этом Я. Смеляков пишет в статье «Михаил Лермонтов»: этот великий поэт «гениально читал книгу жизни и брал оттуда только главное, только значительное». И далее: Лермонтов «возвысил и осветил внутри образы своих героев правдивым и беспощадным умом» (3; 121).

Итак, можно заключить, что лирический герой позволяет видеть не только глубинные процессы, происходящие в современной литературе, но и связь тончайших элементов поэзии с историко-культурным и национальным бытием народа, а на более высоком уровне теоретического обобщения — с макросистемой мировой литературы.

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

Без обобщения, без символики Смелякову 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 послевоенной эпохи.

Фадеев принимал «символическую» форму в поэзии при одном условии — лишь бы были ощутимы связи поэзии с исторически конкретным бытием. В самом слове «символ» Фадеев выделял прежде всего момент условности. Но без «условности» вообще не существует литература как вид искусства. Известно: искусство не требует признания своих произведений за действительность. Вот почему вопрос о «символической» форме следует рассмотреть более тщательно, тем более что эта «форма» всегда эстетически содержательна и попятийна.

Как уже говорилось, мир в новом освещении и новых пространственных и временных категориях Смеляков выразил в стихотворении «Если я заболею...». И еще тогда, в конце тридцатых годов, он почувствовал, что «космически-символическая» условность этого стихотворения — вот она, диалектика творчества!— передает его психологическое состояние точнее, достовернее, чем прежде. Истина психологическая как сущность, как сгущение оказалась для него важнее бытового правдоподобия.

В этом, между прочим, различие между ранними «космостихами» и «космопоэмами» Степана Щипачева и мета-

форизмом Смелякова, который добивался психологической новизны и выразительности там, где автор сборника «По курганам веков» (1923) был охвачен неким абстрактным «вселенским восторгом».

Все испытания, все переживания военных и послевоенных лет внесли в лирику Смелякова, по его собственному признанию, еще 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 эстетически и художественно выразительными его образы, чем просто «личное» наблюдение или зарисовка. В отдельных стихотворениях Смелякова имелось бытовое правдоподобие, имелись живые лирические зарисовки, о которых шла речь. Но здесь не было «возвышения». И этого не мог не понимать Смеляков. Вот почему его «Земля» — это осознанно символическое стихотворение. Подтверждением наших 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, справедливо полагая, что символика стихотворения ясна и без пояснения.

Итак, Смеляков прибегает к «символической форме», стремясь выразить реальность в новом освещении, а свои переживания в психологической глубине. 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 аналогии. Сказывается это не только на произведении в целом, но и на отдельных его компонентах. Например:

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

Обратившись к этой строфе Смелякова, мы, безусловно, можем 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 конкретизирует, но и обобщает. В обобщении, сильнее — в возвышении, с одной стороны, самой жизни, самой реальности, а с другой — идеи или понятия как раз и заключается важнейшая эстетическая функция символа.

Ярослав Смеляков, обладая развитым эстетическим вкусом, не мог не почувствовать «скрытых» возможностей такого символического возвышения, возвеличивания лирического героя, а через него — современников и самой действительности. Причем лирический герой Смелякова как бы отодвигается от нас на известное расстояние, как будто только с этого расстояния мы и можем обозреть его монументальность.

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

Правда, секрет успеха лирики Смелякова в том-то и заключался, что образ лирического героя одновременно как бы растворялся в этом символическом колоссе. И если сравнить его юношескую праздничную карусель бытия или его «Любку» с торжественной хоральностью «Кремлевских елей», то нельзя не почувствовать, что времена непосредственных эмоций, безраздельно захватывавших его, прошли. Вот почему в письме к Ан. Тарасенкову он и признается, что задуманная им поэма на «довоенную тему» не выходит: у поэта нет ощущения необходимости ее. Замечу, что раньше понятие необходимости не выражалось столь прямо и явственно в художественно-эстетических взглядах Смелякова.

Теперь ни у кого не вызывает сомнения возрастающая роль сигнала, знака, символа во многих сферах жизнедеятельности современного человека. Особенно бурный про-

цесс символизации происходит в нашем социально-общественном бытии, в нашей социальной психологии и социальном самосознании. Уже было отмечено, что такие социальные символы, как герб или флаг, повышают значимость того, что символизируется, дают определенную понятийную перспективу, активизируют человеческие эмоции, способствуют росту индивидуальности.

Творческая практика Ярослава Смелякова связана прежде всего с категорией социальной красоты, а следовательно, и с социальными символами: поэт видел внутреннюю потребность, необходимость в создании образов-символов, которые соответствовали бы росту глубины «я», которые бы сами по себе (а не только по своему значению) вызывали эстетические эмоции, воспитывали в человеке чувство прекрасного.

Правда, это все пока что общие умозаключения. Чтобы понять своеобразие приемов именно Смелякова, особенности его письма, следует вспомнить одно замечание Макса Борна, который отметил, что символы — это легко воспроизводимые визуальные (зрительные) или звуковые сигналы, точная форма которых не столь важна. Достаточно хотя бы грубого воспроизведения. Вероятно, это замечание можно перенести и в область поэтики,— во всяком случае, для меня несомненно, что, помимо двойственной структуры художественных символов — «физической» (домны) и «духовной» (Башни Терпения),— находящихся в органическом единстве, помимо принципа «аналогии», повторения или «предания», то есть возвышения от частного до уровня универсального, не менее важен и принцип обобщенно-приближенного подобия объекту.

Если взять стихотворение Смелякова «Наш герб», то персонажи этого высокого действа,— в стихотворении речь идет о том, как создавался герб нашего государства,— будут представлены 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 функцию, социальную роль персонажей — я хотел бы подчеркнуть особенно четко, чтобы определить специфику современного творческого понимания «социальной красоты». Когда, например, все герои Смелякова сошлись в кабинет,—

Хотел солдат —
не мог солдат смолчать —

свою винтовку
для герба отдать.
Но вождь народов
воину сказал,
чтоб он ее
из рук не выпускал.

С тех пор солдат —
почетная судьба! —
стоит на страже
нашего герба!

(1; 254)

И стихотворение в целом, и каждая метафора, нередко перерастающая в символ (границы здесь трудно уловимы), создаются по принципу антитез. Раскрыть содержание метафоры-символа невозможно без определения структуры антитез или оппозиций. Оппозиции в стихотворении «Наш герб» (да и не только в нем) чаще всего будут такие: грубое — возвышенное, реальное — чудесное, конкретное — отвлеченно-абстрактное и т. д. В кремлевский кабинет вошла ткачиха, вошла, «сапогами мерзлыми стуча», но в руках у ткачихи — кумач; этим свитком кумача будет обвит снопа на Государственном гербе СССР: реально-бытовое здесь перевоплощается в эпохальное, и тем самым образуется новое значение, новая социально-эстетическая ценность. Здесь действует «механизм» возникновения красоты. На подобных сопротивопоставлениях написаны все лучшие стихотворения Смелякова, в которых есть «символическая» форма. Взять его «Аленушку». Смеляков скрупулезно точен и реалистичен в деталях. Сестричка Аленушка воспринимается как живая девочка, его, поэта, сестричка — у нее «белым мылом ладошки помыты», у нее «мягкие косички», «детский голосок». Но вот эта бесконечно трогательная Аленушка противопоставляется другому символу — статуе Свободы на американском острове Ист-Айленд. Аленушка стоит

Под небосводом,
в чистом поле,
в полевом венке —
против вашей
статуи Свободы
с атомным светильником
в руке.

(1; 229)

Два символа — два социально-контрастных мира воплощены в чеканных образах, и блистательная находка

«с атомным светильником в руке» раскрывает зловещую сущность империализма, готового ввергнуть народы в новую ядерную катастрофу.

Стремясь передать смысловую глубину символа, Смеляков пробует словесный материал на «лепкость», он ощущает рукой вещную, пластическую фактуру слова. В лирическом стихотворении «Вот опять ты мне вспомнилась, мама...» он говорит о матерях фронтовой России:

Как скульптура из ветра и стали,
на откосах железных путей
днем и ночью бессменно стояли
батальоны седых матерей.

Его герой — герой Времени — не только труженик, защитник Отечества, но и судия. Его трубачи трубят, как библейские пророки. Да и сам поэт думает о пророческом посохе, о высоком призвании трибуна, глашатая справедливости и веры:

Посох пророческий
мне вручи,
слову и действию
научи.

...Когда-то Смеляков мечтал о том, чтобы краски, звуки, предметы мира сделать достоянием поэзии, чтобы сочетать в работе горячку заводского парня с «мастерством художника, который все-таки умеет рисовать». И он добился этого. Например, в стихотворении «Памятник».

Приснилось мне, что я чугунным стал.
Мне двигаться мешает пьедестал.

Рука моя трудна мне и темна,
и сердце у меня из чугуна.

Тяжела поступь поэтической строки, грузно вознесена над простыми радостями и бедами эта трагическая фантазия поэта. Но, словно талантливый ваятель, который стремится предвосхитить будущий, вот-вот нарождающийся жест, Смеляков показывает метаморфозу Времени: чугунная тяжеловесность, отрешенность от малых страстей перевоплощается в светлую прозорливость. Любовь — вот имя той силы, которая свершила это чудо. И действительно, не чудо ли, что

На выпуклые грозные глаза
вдруг набежит чугунная слеза,

и ты услышишь в парке под Москвой
чугунный голос, нежный голос мой.
(1; 208)

В «Памятнике» Смелякова смысловые оппозиции возникают постоянно, однако читатель не замечает их, как не замечает эти оппозиции у Лермонтова: струя «светлей лазури», но — «мятежный» парус; у Прокофьева: «прекрасный», но — «убогий край»; у Смелякова: «чугунный голос», но — «нежный голос мой», то есть всюду, где есть диалектика живого человеческого чувства, где есть метафорический способ выражения лирического «я». Именно такие оппозиции в силу своей полярности и образуют, как принято говорить, магнитное поле стиха.

5

Латышский писатель Липард Лайцен как-то справедливо заметил, что есть три понятия: красота искусства, красота природы и красота труда. Если первых два мотива привычны для мировой поэзии, если в истории различных эстетических учений «искусство» и «природа» господствуют почти безраздельно, то красота труда, особенно труда производственного, труда индустриального, красота людей труда — во многом новая неизвестная сфера и для поэтов и для теоретиков поэзии.

Нельзя сказать, чтобы в литературной критике и литературоведении прошлых лет мало писалось или говорилось об эстетике труда. Однако в статьях и монографиях, затрагивающих эти проблемы, нередко просто компилировались высказывания основоположников марксизма-ленинизма, а в качестве художественных иллюстраций приводились одни и те же примеры: подъем бурлаками затонувшей баржи в «Фоме Гордееве» Горького, сцена обмолота в «Стране Муравии» Твардовского, стихотворение «Работа» Брюсова и некоторые другие.

Хрестоматийными стали стихи, в которых труд колхозника или рабочего сравнивался с трудом артиста, музыканта, художника. Однако эти примеры и стихи не раскрывали существа вопроса. А суть этого вопроса — в «общем труде».

В выступлении на III съезде РКСМ В. И. Ленин гово-

рил: «Сразу общего труда не создашь. Этого быть не может. Это с неба не сваливается. Это нужно заработать, выстрадать, создать»[1]. Когда в иных производственных романах и поэмах при помощи шаблонного приема — одних и тех же сцен борьбы с внезапным стихийным бедствием — авторы стремятся воспеть коллективные усилия людей, то ремесленная однообразность этих сцен сводит на нет благие намерения авторов.

Можно понять Твардовского, который в поэме «За далью — даль» с убийственной едкостью перечислил готовый набор «героизации» и «эстетизации» производства в производственных же романах: «Парторг, буран, прорыв, аврал, министр в цехах и общий бал».

Нет, произведение искусства, если главным героем его является человек труда, должно быть выстрадано, оно должно родиться не из готовых схем, а из реальных фактов жизни, не из парадной шумихи, а из трагических, может быть, коллизий нашей эпохи. Верность истине не такая уж простая вещь в искусстве, и здесь нужна не просто смелость, нужна непоколебимая убежденность.

У края Родины, в безвестье,
живя по-воински — в строю,
мы признавали делом чести
работу черную свою.

Герои поэм Бориса Ручьева «Красное солнышко», «Прощание с юностью» знают, что на Крайнем Севере «работа равна отвагою войне». Им ведомы тяжелые лишения, им знакома тоска по дому; здесь, на Севере, они также

...Горбом узнали ныне,
как тяжела
святая честь
впервые в северной пустыне
костры походные развесть...

Ручьев избегает условной романтики, «экзотичности», он откровенен и суров. Всей своей биографией он утверждает, что там, в заполярном суровом краю, труд может быть «делом чести». За этими словами стоят мучительные нравственные переживания. Закон и беззаконие, причина и следствие, вера и безверье — вот темы его долгих ночных раздумий. Поэт видит на горьком опыте других, что безве-

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 41, с. 314.

рье «как ржа травило душу человечью», что ежедневный трудовой урок становится непомерной тяжестью, если к сердцу не бросается «рабочая неистовая вера во все, что сам я сделал парой рук». Мастерство Б. Ручьева как художника заключается в том, что он умеет в слове создать тонкий психологический рисунок, выразить душевное состояние человека, заново обретающего веру в жизнь, труд, справедливость. А эта его вера многолика, возвышенна. Охотнее всего поэт обращается к образу далекой женщины, хранящей верность, к «женщине-зореньке».

У этой женщины нет даже имени, ее черты неуловимы, как строки давнего письма, она вся — в дымке воспоминаний. Но это — его «бытие в возможности», его надежда и вера, без которых немыслима жизнь в тайге. «Я дышал той верой»,— говорит поэт, и образ любимой видится ему то в восходящем солнышке, то в сизоватой таежной дали, то в ночном дорожном огне. Образ любимой помог ему свершить то, что «непосильно одному»:

На ветру спокойно сняв рубаху
и с лица не утирая пот,
целый день я молча бью с размаху
вечный камень северных широт.
Бью, да так,
чтоб кровь кипела в теле,
чтобы дни без памяти летели,
чтобы ночи я, как пьяный, спал,
чтобы всю разлуку,
срок за сроком,
на одном дыхании высоком
так и скоротать мне под запал[1].

До отчаянья яростно это упоение работой, но только в ней — спасение от безнадежности, от съедающей душу тоски.

Несомненна близость между лирическим героем Ручьева и «старым другом» Твардовского. Лишь в поэмах «Красное солнышко» и «Прощание с юностью» мы читаем исповедь человека, который долгие годы пребывал один «в беде своей безгласной», а в поэме «За далью — даль» читаем исповедь сына века, для которого трагедия бывшего однокашника, друга комсомольских лет, пострадавшего, как и герой Б. Ручьева, безвинно, была в те же годы «бедой и болью потайной».

Нет, восклицает Твардовский,

---

[1] Ручьев Б. Магнит-гора. Избранные стихи и поэмы. М., 1964, с. 82.

...не кичась судьбой иною,
Я постигал его удел.
Я с другом был за той стеною
И ведал все. И хлеб тот ел.

Встреча со старым другом на станции Тайшет лишь эпизод в системе лирико-философских размышлений Твардовского о делах прошлых и нынешних времен. Начинаясь от малой точки — вагонного купе, эти размышления как бы восходят и охватывают все более и более высокие слои и уровни народной истории. И нет для поэта большего понятия, чем титанический труд его современников.

Весь труд годов твоих необозрим:
Он как простор земли твоей родимой.

Поэмы Ручьева, конечно, более локальны по идейно-художественным достоинствам, чем «За далью—даль». Но свойство всякой истинной поэзии (а творчество Б. Ручьева — это истинная поэзия) — увлекать нас, давать нам концентрацию душевного состояния, психологического состояния, всего того, что испытывает лирический герой данного произведения.

Ярослав Смеляков относится к тому же поколению, что и Александр Твардовский и Борис Ручьев. И он сквозь жизнь пронес веру в «справедливость народом писанных законов», веру в красоту и героику общего труда. Добавлю: не только пронес, но и воспел молодость своего поколения, того самого, о котором с таким подъемом он сказал:

В скрижали Родины Советов
врубило, как зубилом, ты
свой идеал, свои приметы,
свои духовные черты.

6

Даже не все московские старожилы помнят теперь, что между Смоленской площадью и Москвой-рекой была и есть Варгунихина гора. Удивляться тут нечему. Варгунихина гора совсем потерялась в соседстве с бетонной громадой Министерства иностранных дел. И уж совсем неприметно на Варгунихиной горе кирпичное здание типографии издательства «Наука». А когда-то оно выделялось среди домов Шубинского переулка. В начале тридцатых годов здесь помещалась четырнадцатая типография треста «Полиграфкнига».

...Поздней осенью 1930 года наборщики заступили в ночную смену. Обошли с масленками станки, включили трансмиссии. Их непрерывный, надорванный свист сразу заполнил помещение. Мастер роздал наборные листы журнала «Октябрь», который только что поступил в типографию.

Получил задание и худощавый подросток — выпускник группы наборщиков. Он стоял перед своим «Типографом», углубившись в работу. Страница, вторая, третья... Перевернув очередной лист, наборщик обмер... На листе крупно стояло: «Ярослав Смеляков. Баллада о числах». Строчки запрыгали перед глазами, пальцы плохо повиновались ему. И все-таки сдержанность и застенчивость заставили его лишь глубже передохнуть и набрать текст стихотворения до конца. Лишь потом, когда пошли другие страницы, вспомнилось все, как было...

Вдвоем со Всеволодом Иорданским, другом и начинающим журналистом, они пошли в молодежный журнал «Рост». Этот журнал помещался под одной крышей и на одном этаже с редакцией «Октября». Молодые стихотворцы не знали этого и быстро запутались в длинных коридорах. Наконец, они толкнули первую попавшуюся дверь, вошли в кабинет и неожиданно увидели за редакционным столом Михаила Светлова.

«Неловко сунув ему стихотворение,— рассказывал Ярослав Смеляков,— мы, конечно, немедленно заявили, что его написал наш товарищ. К нашему восторгу и удивлению, Светлов принял это стихотворение для «Октября» и только, очевидно, в порядке назидательности велел переделать две последние строчки. Несколько дней я ходил в абсолютном трансе, не веря случившемуся: ведь не раз по ночам мне снился один и тот же счастливый сон — мое стихотворение напечатано в газете...»

Теперь в типографском цехе он еще и еще раз пробегал глазами набранный текст. Еще бы! Его имя стояло в оглавлении «толстого» журнала рядом с именами таких признанных литераторов, как А. Серафимович, В. Киршон, Б. Левин, А. Свирский. И здесь же — Ярослав Смеляков!

Думал ли он, семнадцатилетний наборщик, какую судьбу уготовила ему эта осенняя, счастливая ночь? Нет, не думал, не мог предугадать, но если бы и обладал даром предвидения, то и тогда немногое бы изменил в жизни, потому что поэзия все равно его единственное призвание, его единственная страсть.

Много лет спустя Смеляков писал в автобиографической заметке: «Так и шла жизнь: цех машинного набора, пахнущий свинцом и типографской краской, и советская поэзия. Я рад, что обе мои основные профессии родственны, и до сих пор люблю и горжусь ими обеими».

Одиннадцатилетним подростком Ярослав приехал в Москву к брату и сестре, студентам университета, и поступил в семилетнюю школу. Он быстро освоился на новом месте, а когда на Большой Молчановке стала жить его мать, Ольга Васильевна, окончательно привык к столице, отныне считая Москву своим родным городом.

Семилетка закончена — что делать? Учиться из-за материальных лишений трудно. Кроме того, выросшему в рабочей семье Ярославу скорее хотелось начать самостоятельную жизнь. А начать ее в конце двадцатых годов было трудно: еще давала себя знать послевоенная разруха, еще не была ликвидирована безработица Для помощи безработным в Москве существовали биржи труда, в том числе и биржа труда для подростков. Ярослав Смеляков идет на эту биржу, перебивается мелкой поденной работой, пока наконец не получает путевку в полиграфическую фабрично-заводскую школу имени Ильича.

«В стенах этой школы, помещавшейся в Сокольниках,— пишет поэт,— все мы с упоением дышали комсомольской атмосферой начала пятилеток. Верстатки и реалы, субботники, митинги, лыжные вылазки, стенные газеты, агитбригады — вот что целиком наполняло нашу жизнь» (3; 5).

Как часто бывает в молодежных коллективах, Смеляков скоро стал своим, «признанным» поэтом: он поместил несколько стихотворений в стенгазете, написал тексты ведущего. Была в те годы на заводских подмостках такая непременная фигура, читавшая с пафосом стихотворный текст,— с доброй улыбкой замечает поэт.

Меньше года проучился Смеляков в школе ФЗО имени Ильича: полиграфическая промышленность остро нуждалась в грамотных рабочих, и выпуск учеников был произведен досрочно. Но влияние обстановки, сложившейся в школе и так резко отличавшейся от его мытарств по Москве, от прежней безработности, одинокости, неприкаянности,— это влияние на поэтическую биографию поэта оказалось огромным. К этому, казалось бы, краткому периоду жизни, к этим, казалось бы, таким обычным московским

зданиям — типографии на Варгунихиной горе и школе имени Ильича в Сокольниках — Смеляков будет возвращаться множество раз. Он будет любовно исследовать не только нравы, характеры рабочей молодежи, пеструю мозаику их быта, он будет гордиться этими своими жизненными страницами, видеть в них важнейшую тему своей литературной работы.

И вот прошло двадцать лет. В далеком приполярном шахтерском городке Инта, где Ярослав Смеляков пребывал с 1952 года, он обратился к воспоминаниям своей юности,— он начал писать повесть в стихах «Строгая любовь».

«...Пройдя вместе с народом огромную жизненную школу, я не мог писать ее взахлеб, не сопоставляя, не анализируя...— так позднее комментировал свой замысел поэт.— Ведь я был не только автором, но и участником истории, одним из ее действующих лиц» (3; 308).

Действительно, в поэме автор — Ярослав Смеляков — выступает одновременно и как «повествователь», и как лирический наставник героев, и как одно из действующих лиц. Критик Ал. Михайлов точно отметил эту особенность повести в стихах, которую по традиции мы называем поэмой. В душе повествователя борются два разноречивых чувства: он восхищен ригоризмом рабочих-подростков и одновременно осуждает их за отрешенность от переживаний «личного свойства», за недоверие к этим переживаниям. Но его восхищение нигде не переходит в умиленность, а отеческое осуждение — в мораль. Любовь поэта к героям — воистину строгая любовь. Она, как и чувство самих подростков, сдержанна и чиста. Просто повествователь неизмеримо больше пережил, повидал, узнал, чем фэзэушная ребятня, чем он сам — ученик заводской школы. Не только Лизу и ее верного сподвижника по комсомолу потрясло пришествие любви. Во всех

...владеньях графика и стали,
на кумачовых лозунгах стены,
отчаянно бесчинствуя, плясали
восторженные зайчики весны.

Эта первая трудовая весна согревает образы юных борцов за «индустриальные высоты», согревает их почти монашеский быт. Она как бы изнутри освещает картину нового мира, в котором правят Любовь и Труд. Сквозь толщу лет, как сквозь толщу воды, картина кажется зыбкой,

чуть-чуть нереальной. Для ее воссоздания поэт прибегает то к «съемкам крупным планом»,— тогда мы отчетливо можем увидеть, что у Яшки в «отрешенных глазах»

...вьется крошечный красный флаг,
рвутся маленькие снаряды.

То поэт как бы перевертывает бинокль, и тогда картина удаляется от нас: значительное для «фабзайчат» становится малой, частной подробностью в масштабах страны, в масштабах «державных забот» государства. Наличие этих двух точек зрения (из прошлого — в настоящее, из настоящего — в прошлое) способствует тому, что поэт воссоздает в «Строгой любви» художественное пространство и художественное время, представляет события, явления, людей в различных измерениях.

Известный со времен Ломоносова принцип «сопряжения далековатых идей», принцип, положенный в основу метода антитез, позволяет поэту выразить свои эстетические взгляды ровно, как и взгляды героев. Причем опять-таки эти взгляды не идентичны, хотя временами и обнаруживается их полное сродство.

Лиза, Яшка, Зинка, сам поэт — участник комсомольской «тройки», даже безвестный паренек, который в резвости беспечной запустил под потолок Зинкину муфту,— все ученики заводской школы волнуются малыми и великими судьбами века, влюбляются, работают, дружат, негодуют друг на друга и мирятся вновь. У них своя философия, свое представление о хорошем и дурном, о безобразном и прекрасном в жизни. Их гордые души, с «детских лет властно взятые пятилеткой», не позволяют замечать ребятам ни бедноватости собственных одежд, ни максимализма собственных эстетических и нравственных категорий. И здесь они походят на ту «прямую, как штык, спиеблузую роль», которую Лиза исполняет на подмостках рабочей сцены. Однако жизнь оказалась «куда сложней», чем думалось до этого ученикам ФЗО.

Мы заблуждались, юный брат,
в своем наивном аскетизме,—

с легким вздохом говорит поэт.

Ни юноше-поэту, ни его сверстникам ничего не говорила, например, красота природы, какая-нибудь ивовая корзинка с полевыми цветами. Эта красота была чем-то лишним, ненужным, напрасно щемящим душу, не связан-

ным с непосредственной пользой, с творимой наяву индустриальной мощью державы. Много позднее — и то не сразу, неспроста — «перед мальчишкой открывалась лесов и пашен красота»; много позднее герои Смелякова «независимы и бледны, как заправские дети улиц», встретились с матерью-природой.

Миновали годы, и Смеляков пишет стихотворение «Ветка хлопка», в котором признается, что ветка хлопка — та самая, что стояла у него на камине — все-таки дороже ему «прелестных цветов», дороже «не только пользою простой, но и своею неторопкой, своей рабочей красотой». Здесь видна все-таки определенная последовательность в развитии эстетических воззрений поэта. Но вот в стихотворении «Ландыши» Смеляков еще пристальнее вглядывается в себя прежнего, себя фэзэушника, и уже по-иному говорит о прекрасном в природе:

И у меня — от сонма белых
цветков, раскрывшихся едва,—
стучало сердце и пьянела —
в листве и хвое — голова.

Именно в начале шестидесятых годов, когда были написаны «Ландыши», «Роза Таджикистана», «Полевые цветы», Смеляков многозначительно замечает: «Мы вышли все из сельской двери, сошли с крестьянского крыльца». Впрочем, прекрасное в мире лесов и пашен — это не главное, в чем «выдохлась, ослабела старая установка».

Наивный аскетизм учеников школы фабрично-заводского обучения проявлялся в нетерпимом отношении к любым попыткам украсить свой быт, создать домашний уют, а главное — проявить личные пристрастия и эстетические вкусы. Все это казалось «мещанством», «изменой» общему делу, общему труду. И лишь позднее поэт был вынужден и в этом смысле сделать весьма существенные уточнения. Мещанство не в фикусах, не в половиках, не в колченогих диванчиках. Оно — в мировоззрении, в стяжательской философии, в оголтелом накопительстве. С гневом, с презрением истинного пролетария рассказывает Смеляков, как выглядит материальное выражение этой «философии»:

...И я встречал в иных домах
под сенью вывесок советских
такой чиновничий размах,
такой бонтон великосветский,

такой купецкий разворот,
такую бешеную хватку,
что даже оторопь берет,
хоть я не робкого десятка...
(2; 245)

С другой стороны, фикусы, тюлевые занавески и домотканые половички — все это от скромных достатков, может быть, от неразвитых вкусов хозяев. Но при всем том поэт не может не вспомнить с теплотой и тихой привязанностью свой «малый дом», который был похож на многие другие жилища заводской заставы, свой добрый семейный уют, который ему сейчас, когда писалась поэма, так необходим:

Мне нравится мой милый дом,
видавший радости и горе,
и карта мира над столом,
и грохот мира в диффузоре.

Без малого этого дома человеку труднее переносить испытания и беды. Здесь «дом» — поэтический образ, который не возвышается до образа-символа, как в творчестве Твардовского, о чем мне еще придется говорить. Но уже и здесь заметно его особое значение среди «державных забот» общества.

Так возникает эмоциональный и смысловой настрой заключительной главки: дело, собственно говоря, не в наивном аскетизме ребят, а в том, что пора уметь отличать главное от мелочей, сущность от видимости, догму от жизненной правды, пора ценить личность, уважать ее вкусы, содействовать свободному развитию ее склонностей и чувств. И коллектив — пусть это даже коллектив учеников-ильичевцев — не прав, если он видит в своем товарище некое подобие «массовой точки», чувства и психику которой можно измерить манометром.

Смеляков не навязывает этих взглядов, этих выводов,— он как бы исподволь подводит к ним, заставляет нас самих додуматься до этих мыслей, этих выводов, к которым еще раньше пришел поэт.

Итак, смеляковская реальность сурова и строга. Господствующее положение в ней занимает заводской труд, заводской быт. К этому труду и людям этого общего труда, как мы видели, Смеляков все чаще применяет эпитет «железный»: девчата у него «железные», у Яшки — любимого героя — «прямой, комиссарский рот, отформованный из же-

леза», тяжелая пятерня любого паренька у «грозного железа свой темный цвет и силу заняла».

Вообще эпитет «железный» Смеляков употребляет тогда, когда нужно подчеркнуть высшее, превосходное свойство явления. Он считает, что этот эпитет точнее выражает эстетическую ценность той заводской красы, которая и «суровей и сильней» иных красот и украшений. Внося поправку в свое прежнее понимание красоты природы (стихотворение «Полевые цветы»), красоты домашнего уюта, красоты повседневного бытия, красоты личности, Смеляков все-таки считал, что человеку надо «жить, отвергнув украшенья, как голой сутью, голой красотой». Об утверждении в его эстетическом идеале полезного мне уже приходилось говорить. Но вот что важно подчеркнуть сейчас: эстетический идеал «рабочей красоты» Я. Смелякова находится в постоянной оппозиции к «прекрасным иллюзиям», всевозможным сладостям, украшениям, кадильному дыму, словесной суете. Нико Ипросмани Смелякову дорог тем, что поэт, как жизни идеал, «помесь мудрости и детства на обложке увидал». В «Камерной полемике», которая, конечно же, не камерна и не интимна, Смеляков издевается над молодой поэтессой, живущей в «достатке и красе», по желающей приобщаться к черному хлебу женщин, путейских рабочих, их миру железных лопат и брезентовых рукавиц. «А я,— пишет Смеляков, утверждая свою правду, резко обнаженную суть явлений,— бочком и виновато, и спотыкаясь на ходу, сквозь эти женские лопаты, как сквозь шпицрутены, иду».

Если же возвратиться к поэме «Строгая любовь», то станет очевидно, что для Смелякова железо — это станки, с которых вьется стальная стружка, это металлическая пыль, въевшаяся в руки рабочих, это суровая романтика труда,— без нее он не мыслит своей поэзии, да и вообще красоты нашей жизни. Творчество Смелякова убеждает нас и в том, что ему всегда был дорог «климат фабричный», «пристальный труд», его всегда особенно привлекала

Не поденная масса,
не отходник, не гость —
цех рабочего класса,
пролетарская кость.

Критерием прекрасного для Смелякова и был цех рабочего класса, шире — производственная, шире — созидательная деятельность людей; он считал, что эстетическое

отношение к действительности, эстетическое чувство сильнее, если оно зародилось здесь, в заводской атмосфере, где «торжествуют уголь и железо, диктаторствует бур и молоток». Он полагал, что только идеал «социальной красоты» способен выразить основополагающие принципы его «большого времени».

Разговором о самом главном, о молодежи, которой должна была стать или уже стала близка красота фабрично-заводского мира, и может быть названа поэма «Строгая любовь». В ней, вспоминая старинные стихи Баратынского, «век шествует путем своим железным», в ней юная поросль рабочего класса России впервые приобщается к сложностям, учится преодолевать догматы и запреты, находить счастье в душевной раскрепощенности, в дружеском доверии, во взаимной выручке.

Меж гражданских живя высот
и общественных идеалов,
всяких сладостей и красот
наша юность не признавала.

В этой строфе, входящей во вторую (недописанную) часть поэмы, Ярослав Смеляков счел нужным еще раз показать умонастроения ученической и заводской молодежи начала тридцатых годов, ее общественный идеал, который был одновременно ее эстетическим идеалом и который не нуждался в «сладостях и красотах», ибо наглядно раскрывал для всех красоту бурной индустриализации страны, рождения — в процессе этой индустриализации — общего труда и новых общественных отношений. Само государство строящегося социализма рисовалось ребятам как высший идеал. Но именно в этом случае, когда само общество рисуется в идеале,— пишет известный эстетик Л. Столович,— в мировоззрении людей и совпадают общественный и эстетический идеал, а сама эстетическая значимость приобретает конкретно-чувственные формы[1]. Автор «Строгой любви», бросая ретроспективный взгляд в тридцатые годы, не только отмечал наивный аскетизм своих героев, но и думал, что в будущем ему и его сверстникам придется встретиться лицом к лицу с «крушениями потрудней, с печалями посерьезней», чем те, что испытали его «фабзайчата». И все-таки поэт до конца дней своих остал-

[1] См.: Столович Л. Н. Категория прекрасного и эстетический идеал. М., 1969, с. 11.

ся верен этому общественному, эстетическому идеалу юношеских лет. Он был убежден, что по сути своего творчества, по самой главной теме он был послан «из тех времен в сегодняшнее время». Вот почему поэма Смелякова исторична и в то же время современна, ибо у каждого нового поколения найдутся ребята с заводских застав, найдутся свои поэты, свои «чубатые трибуны комсомола».

Я счастья их не оскорблю улыбкой —
пускай они в твоих огнях, Арбат,
проходят рядом медленно и зыбко,
как Лизка с Яшкой двадцать лет назад.
(2; 252)

7

...Вал за валом вкатываются рабочие смены в заводские ворота; мерно колышутся алые флаги над шествием манифестантов; уверенно гремят оркестры над морем праздничных колонн,— в движении людских множеств имеется своя ритмичность.

Металлический, забронзовевший в ямбах стих Смелякова как будто самой природой создан для выражения этих четких ритмов, этого мерного колыхания людских толп. История в его поэзии предстает в торжественном убранстве. Это — история городских улиц и площадей, захлестнутых из края в край народом, украшенных знаменами и транспарантами. Это — история, творимая наяву, на глазах у всех, памятная всем, как памятно народное торжество или всенародная печаль. Это — история, которой «не прекословь!». Не в одном, а во многих стихах Смеляков признается, что его душа навсегда заворожена «музыкой ликующего туша, маршами ударного труда», что верными приметами наших дней для него служат «красные лозунги, красные цифры побед».

Гибкость, внутренняя текучесть, свойственная его юношеским стихам, в какой-то степени утратилась с годами. Метрическая система поэта приобрела более классический и даже, если можно так сказать, консервативный характер. Теперь стихотворение рубится на четкие «квадраты» — строфы. Ямб звучит жестковато и безраздельно господствует в лирике Смелякова.

В конце сороковых годов эта эволюция метрической системы Смелякова была определена эволюцией его твор-

ческих взглядов, его установкой на «представительный характер»:

Я в грозных рядах растворяюсь,
я ветром победы дышу,—

можно прочитать в его программном стихотворении. Создается впечатление, что поэт задним числом начинал исповедовать те же убеждения, что и юные максималисты из поэмы «Строгая любовь», что его лирический герой приобретал черты «прямой, как штык, синеблузной роли».

Однако совершенно отказаться от внутреннего «диалога» поэт, очевидно, не мог. Если перефразировать одно высказывание Бориса Пастернака, относящееся к поэзии вообще, то можно сказать, что «прямая формулировка» и «метафора-символ» не были противоположностями, а были разновременными стадиями мысли в его лирике. Метафорическое осмысление современной истории пришло позднее, в шестидесятых годах. Об этом я скажу дальше.

Но сейчас бы мне хотелось указать на распространенное убеждение, что Смеляков — это трубный глас поэзии, но не лирическая свирель, что в ораторском искусстве он намного выше, чем в сокровенном разговоре по душам. Распространению этого убеждения немало способствовал сам поэт, настойчиво подчеркивая преданность одной — рабочей — теме, одной — публицистической интонации. Я отнюдь не хочу опровержения само собой очевидной истины. Но я хочу обратить внимание на полифонизм лирических чувств Смелякова, на его чудеснейшие стихотворения, которые он в разные годы посвятил русской женщине.

У поэта есть два стихотворения о материнской любви: «Мама» («Добра моя мать. Добра, сердечна...») и «Вот опять ты мне вспомнилась, мама...». И оба эти стихотворения столь пронзительны по мысли и по настроению, что могут по праву считаться вершинами смеляковской лирики. В первом воссоздан одухотворенный образ матери, которая в вечных хлопотах по квартире, по хозяйству не утратила ни «лучистой доброты», ни душевной отзывчивости. «Совесть людская. Мама моя» — такими высокими моральными, нравственными качествами обладает эта русская женщина.

Во втором стихотворении не высказанную за долгие годы разлуки сыновью нежность принес поэт, как ларец, собственноручно инкрустированный слюдой Заполярья, и отдал матери, отдал, стесняясь неловкости, несмелости,

какой-то неизвестной вины. В этой робости — обратная сторона мужской силы, энергичности, напористости, которые не уставал славить поэт. Однако в стихах о матери, равно как и в других лирических стихотворениях, посвященных «вечным» темам любви и нежности, Смеляков отнюдь не чуждается гражданских мотивов,— он говорит с матерью как сын, который запас гражданских добродетелей получил именно от нее.

Я не знаю, отличья какие,
не умею я вас разделять;
ты одна у меня, как Россия,
милосердная русская мать.

Надо остановиться, вдуматься в протяжность, в какую-то особую полнозвучность, с которой читающий вслед за поэтом произносит: «милосердная русская мать». Поэт как бы подводит невидимую черту пережитому, канувшему в прошлое, он с особенной силой подчеркивает момент возвышения частного (конкретного) до всеобщего (универсального).

Все стволы, что по русским стреляли,
все осколки чужих батарей
неизменно в тебя попадали,
застревали в одежде твоей.
. . . . . .
Больше нет и не надо разлуки,
и держу я в ладони своей
эти милые трудные руки,
словно руки России моей.
(1; 201—202)

Важно отметить и другое, что в этих стихах, в этих лирических признаниях поэт не боится собственной нечуткости, неловкости, что он не создает из своего героя идеального, необыкновенного человека. Добросердечием — чувством, которое, казалось бы, совсем не подходит к суровому пафосу, к маршевым ритмам — вызваны к жизни его стихи о матери, о любимой женщине, о России. Еще в 1939 году у Смелякова наметилось это по-блоковски проникновенное и взволнованное отношение к теме Родины, к теме России: «Я посвятил всего себя искусству на перекрестках не кричать о чувствах, а всей душою Родину любить...» (1; 156).

Как видим, поэт умеет говорить интимно и тогда, когда он говорит о матери-Родине, и тогда, когда он гово-

рит о любимой. И чем решительнее он признается в запоздалой слепоте, в эгоцентризме, тем — по контрасту — светлее облик возлюбленной женщины, несущей «недюжинное бремя печали и любви»:

Как стыдно мне,
что, живший долго рядом,
в сумятице своих негромких дел
я заспанным, нелюбопытным взглядом
еще тогда ее не разглядел!

(1; 137)

Здесь, в этих строчках, есть что-то от поразительного пушкинского доверия к читателю, от пушкинской беспредельной честности перед другим человеком.

Да, сильный, как терн, лирический герой Смелякова в полной мере испытал чувство невосполнимых утрат. Не нужно думать, что он «выработал» в себе, воспитал в себе безразличие к «перепадам» в биографии, которые ныне невозможно обойти молчанием историку литературы.

Равнозначность — о ней я говорил раньше — отнюдь не означает безразличия, душевной черствости. Дыша «озоном счастья» и «предгрозьем горя», встречая грудью и ветер жизни, и ветер смерти, поэт научился строгой требовательности к себе и к другим, но никак не равнодушию, не безразличию. Оценивая жизнь сполна, он видит отдельную задачу в том, чтобы достойно пройти свой жизненный путь. И, как я уже говорил, этот путь был усеян невосполнимыми потерями и болью столь же невосполнимых утрат.

Об одной такой незримой, невидимой миру утрате поведал поэт в стихотворении «Старая квартира». Обычный московский дом. Лестница, Сыроватое, захолустное убранство коммунальной квартиры. Поэт вернулся на пепелище любви: он видит приметы прежней жизни. Он видит, как на пустом подоконнике «глобус скрипит». Но этот ученический глобус — всего лишь беспомощное повторение Земли, огромного житейского моря, в пучинах которого затеряна любовь.

В «Старой квартире» прекрасно передано прежнее чувство, казалось бы, навеки связавшее двух людей. С печалью сознается поэт, что нет теперь ощущения, что «сердце летит под откос», нет «прежних заминок, неловкости прежней», нет любви.

Мне бы только в берлоге своей отлежаться,
только имя твое навсегда позабыть.

Но поэт не в силах вычеркнуть из памяти, из души образ любимой. Из глубин потрясенного сердца в полночный час всплывает один и тот же образ:

Ты бесшумно проходишь, мое сновиденье,
по колени в неведомых желтых цветах.

Есть ли целебное средство, которое вылечило бы поэта от невосполнимых потерь? Есть. И название ему — время. Время и жизненная даль, где «целителен воздух в просторах полей», где ничего не напомнит поэту о прошлом, но где летящая в тучах Земля все-таки будет «на памятный глобус до боли похожа».

Так в лирическое размышление поэта — на ином уровне — вновь вернулся старый друг — школьный глобус. Так поэт раскрылся с неожиданной стороны: нас привлекает его доверчивость, его беспомощность, его нежность, его виноватость, коль скоро мы знаем, какую жизнь прожил поэт. И мы, проходя вместе с ним огненное горнило страданий и утрат, становимся чище, выше, ибо нравственное и эстетическое образуют в этих стихах гармоническое единство.

Кто-то из молодых литераторов заметил, что слова у Ярослава Смелякова поставлены в таком порядке, что в его стихах просто невозможна фальшь, поза, дешевый наигрыш. Когда читаешь смеляковскую лирику, то невольно соглашаешься с этим суждением: действительно, ни единой нотой фальши, позерства, самовлюбленности не оскорбил себя поэт.

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 примеси гражданских страстей.

По твердому убеждению Смелякова, поэт, опирающийся в творчестве прежде всего на общественную мысль, на общественную психологию, на общественный, эстетический идеал, наделен неизмеримо большей «всепроникающей»

способностью, чем поэт, черпающий темы и образы из «бездонного колодца» своего субъективистского мирка.

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].

«Круглым бедняком» по части идей является и тот безымянный стихотворец, тот поставщик «милой дребедени и мороки», который в «Разговоре о поэзии» упрекнул Смелякова в односторонности и который, конечно же, понятия не имеет о том, что эстетическая ценность произведения и «всепроникающий характер» самым непосредственным образом сопрягаются с ценностями духовными, общественными, социально-нравственными. Вот почему с притворным прискорбием Смеляков говорит, что нет, не дождаться ему того времени, когда его «грубый стих»

...томительно споет
плешивый гость притихшей вечеринке.

Истинному поэту не нужны такие «знатоки», такие ценители таланта, ибо их интерес к поэзии внешний, зависящий от преходящей моды, их вполне устраивают подделки под духовную утонченность, под культуру, а не сама культура, которая является социальным порождением и имеет «грубый» классовый характер.

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

Поэт не ошибся, не впал в ненужную тавтологию, когда однажды сказал: «Мне в общей жизни в общем повезло». Он выделил личную общность с другими, он убежден, что именно в этом единомыслии и единочувствовании с совре-

---

[1] Плеханов Г. В. Литература и эстетика, т. 1, с. 182—183.

менниками — его творческая удача. Отбрасывая что-то наболевшее, памятное, он говорит: «в общем повезло». Эта запинка характерна для Смелякова,— она свидетельствует о его честности перед самим собой, перед читателем.

«Я не могу писать по пустякам»,— далее замечает поэт, развивая творческую программу, обогащая ее новыми мыслями и доводами. В другом стихотворении об этом же сказано прямо и грубовато: «Я стихи писать не буду из-за всякой ерунды...» Смеляков считает — и справедливо считает,— что у поэзии есть иное, более серьезное назначение, чем «строчить намеки да интим».

В последней фразе он идет на сознательную перекличку с Маяковским, который, как известно, обратился к окололитературной шатии с язвительным предположением: «И мне бы строчить романсы на вас...»

Как и Маяковский, Смеляков отвергает это предположение, идет на самоограничение своей творческой свободы, на суровую подчиненность своих лирических порывов первейшим социально-общественным задачам стиха.

8

...Обращаясь к событиям новейшей истории, Смеляков написал стихотворение «Винтик», которое и было опубликовано в «Правде» в 1962 году. Оно хорошо известно читателям. Однако в связи с этими стихами стоит вспомнить здесь одну мысль В. И. Ленина, который говорил, что ум миллионов создает нечто неизмеримо более великое, чем предвидение самого гениального человека, и притом во всех областях материальной и духовной жизни общества.

Отступление от этого важнейшего положения научного коммунизма и привело к тому, что крупный политический вождь стал «вчерашним гением». Партия провела демократизацию общественной жизни во всех сферах, провела ту акцию, которую мы называем борьбой с культом личности и его последствиями.

Отражая в своем творчестве демократические тенденции, Смеляков обратился прежде всего к «рядовому поколения», к своему современнику, он стремился всеми доступными поэтическими средствами развеять завораживающее значение слова «винтик». Это значение придавала слову неограниченная вера в то, что мир — механизм, в котором «простому» человеку достается роль винтика или зубчатого колесика. Общественный темперамент поэта не

мог примириться со столь антиисторическим взглядом на «простого» человека, с «державным представлением», что человек якобы может быть «не чудом жизни, не явлением, а только винтиком одним». Поэт взывает к гордости, к гражданскому самосознанию «простого» человека, одного из множества, одного из всех:

Ты строил сам свои заводы,
сам отстоял свои края.
Звучит история народа
как биография твоя.

Ты, человек, чертами всеми,
всей сутью духа своего,
и выражаешь наше время,
и отвечаешь за него.

В стихотворении «Винтик» поэт отмечает главное: история творится трудами и жертвами именно рядовых многих поколений, которые живут «вне хулы и лести», но которые, по сути дела, и являются подлинным «чудом» жизни.

Сталкивая силу и бессилье, верность идее и отступничество, Смеляков неизменно возвращается к исходному своему положению: человек немыслим без социальной почвы, которая его взрастила, которую он признал материнской почвой и которая стала основой его эстетических взглядов и суждений.

В молодости он написал в общем-то малоудачное стихотворение «Страх». Но любопытная мысль сквозит в этих стихах: непонятный, почти первобытный страх вбивался подростку мещанским окружением. Подросток мечтает о другом, он мечтает выбросить в небо «неграмотный страх», встать в ряды борцов, сжимая в руках «бесстрашие нашего класса», мечтает приобщиться к чему-то огромному, социально-классовому.

Это, конечно, наивные, ученические стихи. Однако замысел поэта понятен: он хотел сказать, что бесстрашие рабочего класса — вот нравственная сила, которая поможет встать на ноги человеку, поможет победить в самом себе раба.

Критик А. Н. Макаров писал, что память поэта сохранила во всей неприкосновенности накал классовой борьбы, пережитый его поколением. Этим накалом, этими воспоминаниями вызваны к жизни десятки стихотворений Я. Смелякова и, в частности, стихотворение «Рязанские

Мараты». Обобщая свои наблюдения, А. И. Макаров сделал такой вывод: «Поэзия Смелякова — поэзия сурового века. Его жестокость, крутая прямота, категоричность вряд ли придутся по душе мягкосердечным людям, предпочитающим филантропическую чуткость социальной справедливости»[1].

Современность не оставляет места для «филантропической чуткости» и «прекрасных иллюзий», как не оставляла им места вся история развития общественных отношений. Вот почему поэт считает высшим проявлением гуманизма и человеколюбия не эту «филантропическую чуткость», не эту расплывчатую доброту, а трезвость, прямоту, резкость в оценке века нынешнего и века минувшего.

...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 пополняются новым смыслом, новым содержанием. К ним относятся прежде всего проблемы частного и всеобщего, личного и общественного, проблемы бытия отдельного человека и «державных забот» государства.

Для художника последняя из названных проблем включает и его личные взаимоотношения с обществом, с политической властью. Марксисты не делают тайны из этих взаимоотношений людей искусства с обществом. «...Всякая данная политическая власть,— писал Г. В. Плеханов,— всегда предпочитает утилитарный взгляд на искусство, разумеется, поскольку она обращает внимание на этот предмет»[2].

Как реакционным режимам служит реакционное империалистическое искусство всех направлений и оттенков, так народной, революционной власти должно служить и служит народное, революционное искусство. В. И. Ленин в беседе с Кларой Цеткин не случайно заметил, что молодое социалистическое государство — защитник и, я подчеркиваю это особо, заказчик художников, стоящих на платформе Советской власти[3]. Еще ранее, в не-

---

[1] Макаров А. Идущим вслед. М., 1969, с. 171.
[2] Плеханов Г. В. Литература и эстетика, т. 1, с. 195.
[3] См.: Ленин В. И. О культуре и искусстве. Сборник статей. М., 1956, с. 519.

риод первой русской революции, В. И. Ленин ратовал за «действительно — свободную, открыто связанную с пролетариатом литературу»[1].

Как в свое время для Маяковского не существовало вопроса, «в каком идти, в каком сражаться стане», а был только один ответ: «Моя революция», так и для Смелякова никогда не возникало сомнений при ответе на вопрос: кому и чему принадлежит его сердце, его талант.

«Да здравствует все, что действительно наше!» — писал он.

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

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

Так поэт открыто утверждал самые ответственные темы своей лирики, которые назывались: «моя страна», «моя держава», «моя рабоче-крестьянская власть».

...Вспоминая о том, в каких неимоверно трудных жизненных условиях Смеляков создавал основу «Кремлевских елей» или поэму «Строгая любовь», нельзя обойти молчанием один закономерный вопрос: как ставились, как разрешались поэтом такие важнейшие лирико-философские, психологические проблемы, как причинность и случайность, необходимость и свобода. Я уже неоднократно подчеркивал, что взгляды Смелякова на мир, на природу, на общественную жизнь носили строго детерминированный характер, который, в частности, выражался в самой архитектонике его произведений, избавленных от каких-либо случайных красивостей и красот: в них все необходимо, все оправдано и ясно. Мне, вероятно, придется еще раз обратиться к этим причинно-следственным связям, которые, по глубокому убеждению Смелякова, господствуют и в нашей жизни, и в нашем историческом прошлом. Ведь даже само обращение к историческому прошлому было для поэта общественно-детерминированным актом:

---

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 12, с. 104.

С закономерностью жестокой
и ощущением вины
мы нынче тянемся к истокам
своей российской старины.

Но сейчас мне хотелось бы обратить внимание читателя на принцип долженствования, который опять-таки, по мнению Смелякова, определяет развитие общества в целом, обуславливает взаимосвязь и взаимозависимость между частным и целым, индивидуальным и универсальным, нарождающимся и отходящим в прошлое. «Вы с беспощадностью предельной ломали жизнь на новый лад»,— говорит он о чоновцах, «рязанских Маратах». «Нам велела эпоха»,— читаем в другом стихотворении. «Истории — не прекословь, не правь исчезнувшие даты»,— слышится в третьем.

Все противоречащее этой железной целеустремленности, этому «надо» — все спонтанно-естественное, стихийное в лучшем случае вызывает горький вопрос Смелякова: «Куда ты вздумал лезть, мальчишка? Над чем ты вздумал подшутить?» Или чувство, чем-то похожее на удивление, на невольную гордость, какую испытал поэт, вспомнив о протопопе Аввакуме, «книжнике диком»: да, он «глупо стоял на своем», но ведь именно

...он оставил русской речи
и прямоту и срамоту,
язык мятежного предтечи,
светившийся, как угль, во рту.

Не менее сложно решалась Смеляковым проблема необходимости и свободы. Принцип свободы человеческой деятельности для него был важнейшим принципом и завоеванием Октября, а участие в общем труде — важнейшим критерием социально-общественной ценности человека. Свобода для активного творчества, для трудовой деятельности должна опираться на самодисциплину. А самодисциплина в свою очередь — основа внутреннего «я».

Итак, Ярослав Смеляков признавал, что свобода — это прежде всего господство человека над природой, над миром и, что прежде всего, над своими страстями, над самим собой. Вот почему так важно учесть одно обстоятельство: необходимость была для Смелякова синонимом свободы. Из этой необходимости, из этого внутреннего «социального заказа» он исходил в своей творческой работе. В определении, данном Энгельсом, свобода — познанная необходи-

мость и способность принимать решения 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 выражают сущность человеческой свободы. Ярослав Смеляков, утверждая формулу «Истории — не прекословь», конечно же, абсолютизировал необходимые условия личностного бытия. Но в этом был весь его жизненный опыт, все его бытие.

Что же касается эстетического идеала Я. Смелякова, то его поэзия синтезирует в себе его прямую гражданскую страстность, убежденность, общественно-социальную направленность интересов.

Академик П. Зарев в каждом из распространенных определений эстетического идеала подчеркивает прежде всего широкий спектр и многообразную направленность идеала. С другой стороны, он утверждает, что необходимо «вычленить» эстетический идеал, ибо его специфика может быть открыта и исследована только через открытие и исследование «постоянного ядра, вокруг которого вращаются творческие искания художника»[2]. Казалось бы, противоречия налицо, но одно без другого здесь существовать не может. «Ядром» эстетического идеала является особенность мировосприятия художника и формы его поэтического сознания, которые обеспечивают активность и «долговременность» существования самого ядра. Например, прекрасное, возвышенное, героическое в творчестве А. Прокофьева неизменно — по иерархической шкале ценностей — восходит к проявлению красоты как силы и могущества. Революция в его поэзии выступает как несокрушимый поток, как праздник всего трудового народа; природа России как пора цветения и буйства «вселенских» сил; любовь как великое жизнелюбие; поэзия как могущество народно-песенного слова.

Эстетические воззрения зрелого С. Щипачева характеризуются стремлением освоить, обжить, сделать уютным этот новый мир, почувствовать его «вещность» и «вечность». Выразителем подобных взглядов стал лирический

---

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

[2] Зарев П. Об актуальных вопросах литературоведения и социалистического реализма.— «Вопросы литературы», 1969, № 12.

герой Щипачева — «человек не на виду». Поэт постарался многие «громкие» гражданские проблемы перевести в план доверительного разговора с другом — читателем, который в большинстве своем был таким же «человеком не на виду», рядовым участником революции и строительства социализма. В этой доверительной «негромкой» интонации — главная ритмико-стилистическая особенность С. Щипачева.

«Ядром» прекрасного в творчестве Я. Смелякова является образ человека общественно полезного труда. Этот человек всегда в центре пересечения социально-общественных сил. И вместе с тем он — человек со своим внутренним миром, со своей подчас трагической судьбой. Обнаженная социальность Я. Смелякова обретает в его поэзии свойства эстетические, проявляется как высшая мера ценностей.

9

...Живя в Новомосковске в 1945 году, поэт в качестве корреспондента местной газеты побывал у знаменитой сказительницы бабушки Двинской. В результате этого посещения появилась не корреспондентская заметка, а стихотворение «Пряха», которое и было опубликовано в следующем, 1946 году. Об этом стихотворении уже упоминалось в главе «Олонецкий ведун». Но вот кто-то из скорых на руку рецензентов предъявил поэту претензии: мол, поэт хочет оправдать мистическую предопределенность судьбы; мол, Пряха в стихотворении Смелякова прядет пряжу, следовательно, она наша, так сказать, советская Парка. Мифологические же Парки, как известно, пряли нить человеческой жизни и обрывали ее своевольно, по своему усмотрению... Смысл же стихотворения Смелякова заключался совсем в ином.

Его древняя, как сама история народа, Пряха действительно прядет пряжу:

С неженскою гордой любовью
она не устала сучить
и нитку, намокшую кровью,
и красного знамени нить...

В этой монументальной символике проявилось желание поэта свести воедино самые разнохарактерные явления и события. В этих стихах, очевидно, обнаруживается и полемика с древним мифом. Поэт утверждал не своево-

лие Парок, не фатум древних и уж, конечно, не клюевский «прожорливый рок», а непрерывность и цельность бытия народа. Только так можно понимать концовку стиха:

Суровы глаза голубые,
сияние молний в избе.
И ветры огромной России
скорбят и ликуют в трубе.
(1; 206)

...Обо всем этом я узнал в лесу под Москвою, когда мы шли с Ярославом Смеляковым, и он не так уж последовательно и не так уж складно рассказывал мне о стихотворении «Пряха», о жизни, о поэзии, снова о жизни и снова о книге «День России», которая позднее была опубликована в журнале «Дружба народов», а еще позднее вышла отдельным изданием и была удостоена Государственной премии СССР.

Стоял конец марта. Колеи протаяли, и дорога бежала впереди нас, плавно стекая в низинки.

Я искоса поглядывал на собеседника. Он как-то по-особому, я бы сказал, по-мастеровому сутулил плечи, засунув кулаки в боковые карманы куртки, низко надвинув на глаза рабочую кепку. В московском многолюдье он сразу бы затерялся. Да и здесь, в писательском поселке Переделкино, он был больше похож на пожилого типографского рабочего, чем на прославленного поэта. Впрочем, о самом себе, о пристрастии к деловой сутолоке столицы, из которой можно ненароком выловить счастливое словцо, он сказал лучше:

Сутулый, больной, бритолицый,
уже не боясь ни черта,
по улицам зимней столицы
иду, как Иван Калита.
(2; 37)

На этой мартовской лесной дороге мы говорили о поэзии, о том, что каждый поэт отрабатывает круг каких-то тем, исчерпывает до конца какие-то душевные богатства, и тогда соблазн вступить в пройденный след особенно велик; что надо найти в себе мужество и решимость, чтобы одолеть этот соблазн, побороть эту силу, превозмочь себя, свернуть с пути, ведущего к пустому версификаторству.

— Мне надо к людям моего возраста пробиваться,— сказал Ярослав Смеляков,— если чем и одарило нас вре-

мя, так это чувством истории... А ты говоришь — пирожки,— закончил он фразу любимым присловьем.

Меня поразили его слова. Но уже тогда я понял, что это новое стремление — пробиться к людям своего, старшего возраста — означает одно: обобщить, выразить чувства тех, чье рождение совпало с Октябрем или предшествовало Октябрю, кого прожигали молнии веков и сотрясали разряды невиданной мощи, у кого вызрело, стало острее ощущение «шагов Истории самой».

Когда писалась книга «День России» (а мне довелось не только слышать о ней рассказы, но и читать новые стихи прямо с пишущей машинки), интерес к истории, к вершителям судеб людских еще только витал в воздухе, чувствовался далеко не всеми. Сейчас, пожалуй, никого не удивишь стихами о Владимире Мономахе или княгине Ольге. Но в отличие от этой поверхностной, модной и скоропроходящей «старины» новый сборник Смелякова создавался медленно, замыслы зрели трудно, лирико-философские выводы, характеристики исторических личностей проверялись непосредственным опытом и чутьем поэта. В старой рукописной «новомосковской» тетради Я. Смелякова мне случайно попались строфы:

Над вечерней склонясь колыбелью,
до локтей отвернув рукава,
тихо русские женщины пели,
собирая, как жемчуг, слова.

Под кабацкою лампой неяркой
головою печально поник
и ноет над нетронутой чаркой,
словно раненый сокол, ямщик.

(2; 12)

Но стихотворение «Русский язык», о котором идет речь, долгие годы оставалось незаконченным, ибо не было в нем концовки, которая бы впитала в себя жизненный и социально-общественный опыт поэта, подытожила бы его долгие думы, его трудные пути; и вот эта концовка возникла в минуту поэтического озарения:

Владыки и те исчезали
мгновенно и наверняка,
когда невзначай посягали
на самую суть языка[1].

[1] «Дружба народов», 1966, № 5, с. 28.

Стихотворение «Русский язык» рождало отклик во многих других стихах, оно задавало тон всей книге.

История в «Дне России» — это не манифестации, не оркестры, не толпы людей на площадях, это — факел сердца, поднятый над головой, освещающий настоящее и давнее и недавнее прошлое.

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»,— мы улавливаем в этом стихотворении 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 со мною: время одарило его поколение чувством истории, знанием истории, сокровенным — внутренним — ощущением самой диалектики исторического процесса. Для того чтобы раскрыть хотя бы отдельные стороны этого процесса, Смеляков вновь сменил резец скульптора на кисть исторического живописца и, что особенно важно, отказался от «представительного характера», который явственно обнаруживался в его поэзии раньше. 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 исторических выкладок и цитат, постарался действительно ощутить «шаги Истории самой».

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

Спервоначалу и доныне,
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, 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 бытие трудового народа, в языке народа, в его нравственном складе и характере. К вековому наследию — нравам, обычаям, культуре, языку — следует относиться бережно, уважительно, потому что общественное развитие, прогресс основываются на этих духовных сокровищах, на исторических пластах, которые создавались трудом многих поколений. Народ — хранитель и приумножатель этих сокровищ и богатств. Идея стихотворения «Русский язык» подтверждает высказанную мысль: «Владыки и те исчезали мгновенно и наверняка, когда невзначай посягали на самую суть языка». Стихи не только обобщают исторический опыт, но и служат своеобразным предупреждением сильным мира сего.

Позднее в стихотворении «Национальные черты» Смеляков сделал уточнение всей темы «российской старины», темы исторического и культурного наследия русского народа. Он призывал читателей не забывать и не упускать из виду ни «красноармейского шелома пятиконечную звезду», ни «второго русского крещенья осадной ночью на Днепре», ни той «международной широты», которая вошла за годы Советской власти в наш национальный облик. Только при всем этом Смеляков оправдывал «искупительную жажду» приобщения к прошлому, к нашему 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. Эта преемственность, этот детерминизм обнаруживается и в поступательном развитии истории, и в той борьбе, которая в конце концов определяет прогресс человечества. Смеляковская надпись на «Истории России» Соловьева звучит как эпиграф к новой главе и в жизни его поколения и в собственной биографии:

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

(2; 21)

Обратившись к истории государства Российского, к новейшей истории XX века, Смеляков был чужд каких-либо идеалистических иллюзий и заблуждений. Как художник-материалист, он считал, что в судьбе отдельной личности история принимает сторону общественной необходимости, сторону «державных забот» государства.

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

В 1945 году Смеляков начал стихотворение «Петр и Алексей». Несколько черновых строф пролежало без движения добрый десяток лет, как и стихотворение «Русский язык». Но когда поэт, по счастливой случайности, заполучил этот черновик, он дописал стихи в соответствии с первоначальным замыслом и планом.

Историческую коллизию — Петр и Алексей — Смеляков осмысливает крупнопланово, в общих ее чертах, а для этого он как бы на время «переселяется» в далекий ныне, петровский век.

Вначале, словно опытный живописец, поэт выделяет одну деталь, но эта деталь полно раскрывает образ Петра — и человека и государственного деятеля:

День — в чертогах, а год — в дорогах.
По-мужицкому широка,
в поцелуях, в слезах, в ожогах
императорская рука.

Перед рукою властителя и отца замер «слабостный Алексей». Так в стихотворении появляется антипод Петра — его молодой наследник. Так сталкиваются два характера: воля и безволие, сила и бессилие, слава и бесславие. Столкновение это Смеляков берет в плане напряженнейшей политической борьбы двух начал: он показывает ту обстановку, которая породила безволье, отступничество Алексея, и ту мощь, которую заполучил Петр, предвидя объективный ход истории, способствуя преобразованию России, опираясь на ее национальную мощь.

Не начетники и кликуши,
подвывающие в ночи, —
молодые нужны мне души,
бомбардиры и трубачи.
(1; 333)

Великий человек,— писал Плеханов,— является «начинателем, потому что он видит дальше других и хочет силь-

нее других... В этом — все его значение, в этом — вся его сила. Но — это — колоссальное значение, страшная сила».

Подобную неодолимую страшную силу представляет собою и Петр I, ибо его личная воля помножена на ту национальную волю и силу, которая выдвинула его на государственное поприще и неизменно поддерживала его. Вот почему в стихотворении слышится несобственно прямая речь поэта, обращенная к Алексею: «На кого ты пошел, мальчишка, с кем тягаться задумал ты?»

В портреты двух людей Я. Смеляков не привносит ничего от субъективных пристрастий или предубеждений: он не отступает от исторической правды и рисует Петра и Алексея такими, какими они дошли до наших дней, какими их донесли до нас историки, какими мы их видим на знаменитой картине Н. Ге.

Правда, сам поэт склонен к более личному истолкованию темы: он, по собственному признанию, сделанному однажды автору этих строк, хотел показать страдания человека и отца, вынужденного действовать решительно и неумолимо. Надо сказать, что этот мотив блестяще отражен в заключительных строфах стихотворения. Поэт, проходя мимо Медного всадника, раздумывая о Петре, уважительно склоняясь перед «тусклым венчиком его (Петра Алексеевича.— *В. Д.*) мучений», ни на мгновение не забывает, что горит на изваянии «императорский твой венец».

Стихотворение Я. Смелякова современно пафосом утверждения и страстью отрицания, но не тем утверждением и не тем отрицанием, которым упрекнул его один известный литератор, сказавший, что стихотворение оправдывает беззакония недавнего прошлого. Трагическая суть нарушений революционной законности состояла в том, что пострадали люди, беззаветно преданные социалистической Родине, народу. Характерно, что в «Петре» Смеляков столкнул не просто императора и его престолонаследника, а две системы взглядов, верований, убеждений: за Петром стояло будущее России, за Алексеем — ее прошлое, сила Петра была в осознанно-волевом подходе к реальности, слабость Алексея — в стихийности, в своеволии его поступков и действий.

...Не только прошлое вступает в борьбу с будущим, утверждает Смеляков, но, охотно пользуясь условно-поэтической терминологией, два других начала постоянно враждуют: тьма борется со светом, зло — с добром. Вместе с тем

его стихотворения имеют и более конкретный исторический план: поэт отмечает преемственность методов борьбы тиранов с демократией...

Одно из самых впечатляющих стихотворений, включенных Смеляковым в книгу «День России»,— 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 опочивальни 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 строф близок к смыслу «Петра и Алексея»: стихийное своеволие личности, ее анархизм столь же опасны, сколь и бессильны в этой Иоанновой опочивальне; так смертельно опасно прикосновение к высоковольтным проводам. И праздничные люстры зала, и смутные огоньки лампад, и трепетные свечи меркнут перед грозовым разрядом страшной силы:

И молния веков, блистая,
меня презрительно прожгла.
(2; 22)

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

гнева и высочайшего своеволия, и грозовых разрядов былых лет.

После урока, которого ему «хватило с лишком», он не обмяк душевно, не сломился нравственно. «Я проклял дешевое счастье и легкий развеял успех»,— писал Смеляков в стихотворении «Мое поколение». Но это он писал не только о поколении, но 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 поколения, вошло в историю, стало историей самой.

...Тогда, в нашем давнем разговоре среди сосен, среди осевших сугробов и блеска талой воды, и теперь, когда книга «День России» вошла в поэтическую хронику нашего времени, я ощущал и ощущаю пристальное внимание Смелякова к «державным заботам» государства, к суровой и властной правоте этих «державных забот», которые он, Смеляков, познал в дни рабочей молодости и стал их глашатаем и трибуном. Оглядываясь в прошлое, оценивая сполна все, что было сделано или рассказано поэтом, я вижу, что гражданственность была действительным олицетворением личной совести Смелякова, что он, познав вершины и бездны жизни, достойно как гражданин и как поэт прошел свой путь «от первой песни колыбельной до панихиды гробовой».

...Испятнанные проталинами поля уходили далеко к горизонту, к слабо различимой кромке лесов. И стихи, только что прочитанные мне Ярославом Васильевичем, неизвестные читателям, еще только намеченные в книгу «общих судеб» и «одной его судьбы», и этот долгий разговор, и эти пашни, и эти леса — все рождало во мне радость узнавания и новизны, о которых так хорошо сказано в «Дне России»:

Как словно я мальчонка в шубке
и за тебя, родная Русь,
как бы за бабушкину юбку,
спеша и падая, держусь.

СТРАДА

Александр ТВАРДОВСКИЙ

1

...Первое сентября 1943 года. В оперативных сводках Совинформбюро вновь появились два слова, которые всколыхнули весь мир: Смоленское направление. Долгих два года прошло с той самой поры, когда редкий день проходил без: «...Продолжались бои на Смоленском направлении...», «На Смоленском направлении — ожесточенные бои...», «...Бои на Полоцко-Невельском и Смоленском направлениях. Обе стороны несут большие потери».

Старинные города и села, изредка упоминаемые в сводках Информбюро, не могли раскрыть обстановку, которая сложилась тогда, в июле сорок первого года, под Смоленском, вернее, восточнее Смоленска, ибо пятнадцатого июля 29-я мотодивизия противника достигла окраин города, а 3-я танковая группа Гота ворвалась в Невель. В тот же день части 39-го моторизованного корпуса немцев пересекли автостраду Минск — Москва северо-восточнее Смоленска.

До середины сентября длилось Смоленское сражение, в котором увязли одиннадцать немецких дивизий. Этой группировке так и не удалось рассечь войска Западного фронта, чтобы двинуться ускоренным маршем на Москву. Правда, после высадки немецкого воздушного десанта под Ярцевом за линией фронта образовалась «пустота», и всякие попытки выбить противника из Смоленска были уже бесполезны. Наши части, действовавшие на Смоленском направлении, отошли за Днепр. Здесь, особенно в окрестностях Ельни, и развернулся новый этап кровопролитного сражения, главным итогом которого, по словам маршала Г. К. Жукова, явилась серьезная брешь в плане «Барбаросса». Об этом же пишет и маршал К. К. Рокоссовский,

непосредственный участник боев, заметивший, что если смотреть на вещи в развитии, то нельзя не признать, что гитлеровский план молниеносной войны затрещал. Затрещал, по существу, во время боев за Смоленск.

...В июле того же сорок первого года Александр Трифонович Твардовский вместе с группой московских писателей и, в частности, вместе с С. И. Вашенцевым, товарищем по финской кампании, выехал в Киев, в газету Юго-Западного фронта «Красная Армия». На станции Хутор Михайловский, когда поезд Киев — Москва сделал небольшую остановку, поэт впервые столкнулся со всенародным бедствием, которое, как и многое другое, вмещалось в одно слово «война». Вокруг станции все видимое пространство было покрыто лежавшими, сидевшими, коношившимися возле пожитков людьми. «Поле гудело,— пишет далее Твардовский.— И в этом гудении слышалась еще возбужденность, горячность недавнего потрясения и уже глубокая тоскливая усталость...»[1]

Чем дальше состав продвигался в глубь Украины, чем сильнее в открытые окна пахло пшеницей — запах был густой, медовый, сдобренный чем-то вроде мяты,— тем неотступнее жила в сердце поэта первая странная и ужасающая встреча с войной.

По прибытии в штаб фронта Твардовский был назначен в газету на штатную должность писателя. Возле Канева — первый артиллерийский обстрел: немцы били по переправе с правобережья Днепра. При тяжелейшем отступлении из-под Харькова редакционная машина выскочила на какую-то танковую колонну,— оказалось, то были немцы. Лишь благодаря находчивости Сергея Ивановича Вашенцева, воевавшего третью войну, они не попали в окружение. А затем — откат на Сумы, на Псёл, на Воронеж... Сообщения с Западного фронта, с родной Смоленщины доходили до Твардовского урывками, ибо сами журналисты были, как писалось в то время в газетах, в «подвижной обороне». На самом же деле к началу сентября немцы создали двойное превосходство сил и в нескольких направлениях прорвали Юго-Западный фронт...

Прошло еще несколько чрезвычайно тяжелых месяцев конца сорок первого и начала сорок второго года, пока на этом фронте не наступило временное затишье.

---

[1] Твардовский А. Т. Собр. соч. в 6-ти т., т. 4. М., 1976—1978, с. 228. Все последующие ссылки на это издание даются в тексте: первая цифра — том, вторая — страница.

Именно тогда Твардовский и переводится в газету «Красноармейская правда». Одна из причин перевода была, вне всякого сомнения, такова: часть Смоленщины удерживалась частями Западного фронта. Отсюда, из Подмосковья, с рубежа Ржев — Гжатск, родная краина была Твардовскому все-таки ближе. И до самого конца войны он работал во фронтовой газете «Красноармейская правда», участвовал во всех малых и больших операциях Западного фронта. Впрочем, даже малые операции здесь стоили большой крови.

Всю зиму, лето, осень и снова зиму уже сорок третьего года войска фронта вели затяжные бои за Ржев и вокруг Ржева. Здесь на многие десятки километров образовалась мертвая пустыня: не было видно даже печных труб,— их смело артиллерийским огнем. Лишь кое-где торчали скворечни на обгорелых деревьях да в воронках, испятнавших окрестность, лежали кости людей и животных.

Особенно горькими, до физической боли в сердце, как признается поэт, оказались для него впечатления от поездки под Ржев осенью второго года войны: потери были большие, боеприпасов в обрез, их подвозили вьючными лошадьми. Тогда-то и стало зарождаться стихотворение «Я убит подо Ржевом», написанное, правда, после войны. Тогда-то и возникло чувство, которое заполняло душу поэта и позднее было сформулировано им как «навечное обязательство живых перед павшими», как «неизбывное ощущение как бы себя в них, а их в себе...».

Только в марте сорок третьего года Ржев был освобожден нашими войсками,— с ликвидацией Ржевского выступа, угрожавшего Москве, открылась реальная возможность освобождения Смоленщины.

Но потребовались неимоверные усилия, неисчислимые потери, бессонные дни и ночи, чтобы отвоевать, вернуть каждую пядь родной земли в западном направлении. И лишь в сентябре сорок третьего года в сводках и сообщениях Информбюро опять замелькали названия Духовщины, Ярцева, Ельни, образующих опорные пункты-бастионы «смоленских ворот». Эти «ворота» в свою очередь во что бы то ни стало хотели удержать немецкие солдаты, ветераны Восточного фронта. Свыше сорока дивизий объединяла теперь группа «Центр». Она занимала оборону, имевшую в глубину до ста километров, усиленную полевыми укреплениями, минными полями, рвами, бесконечными линиями проволочных заграждений. Ведь «смолен-

ские ворота» прикрывали не только западную часть Смоленщины, Белоруссию, Литву, но и Восточную Пруссию, равно как и главную ее цитадель — Кенигсберг.

Насколько серьезное значение с той и с другой стороны придавалось этой операции, показывает хотя бы один факт: 3 августа 1943 года, до начала активных действий, на командный пункт Западного фронта, расположенный в районе Юхнова, прибыл Верховный Главнокомандующий И. В. Сталин. 5 августа Верховный побывал у генерала армии А. И. Еременко в селе Хорошево под Ржевом. Двум фронтам — Западному и Калининскому — предстояло взломать вражескую оборону, и было необходимо скоординировать действия, уточнить направление стратегических ударов. А через неделю началась операция, которой было суждено войти в летопись Великой Отечественной войны. Бои носили ожесточенный характер, настолько ожесточенный, что лишь 30 августа была взята Ельня. Лондонское радио определило: после падения Ельни советским войскам открывался путь на Смоленск. И хотя сопротивление немцев возрастало с каждым днем — они вводили в бой свежие резервы, перебрасывая крупные моторизованные соединения из района Орла,— они отступали, отступали медленно, неохотно, но отступали.

...В сводке от 20 сентября среди 350 населенных пунктов Смоленщины, освобожденных нашими войсками за десять дней, было упомянуто село Ляхово. Село как село. А ведь к этому селу вел знаменитый ельнинский большак, по-иному, та самая Смоленская дорога, по которой когда-то откатывались к Вильно остатки наполеоновской армии. Именно возле Ляхова русские войска окружили и взяли в плен бригаду Ожеро. Но Александр Твардовский едва узнал дуплистые, по преданию, «екатерининские» березы возле ельнинского большака, настолько они были обезображены артиллерийским огнем. Да и мало их осталось. Еще труднее ему было узнать Ляхово, вернее, то, что когда-то было селом: пепелища бывших строений, обвалившиеся ямы погребов, печные трубы, заросшие крапивой, бурьяном. Не здесь ли начинались его родные места, не здесь ли он пас коров, жег костры, собирал грибы и орехи?.. И разве не в Ляховскую начальную школу ходил Твардовский?.. Она должна была стоять на бугре... Но школу, как и все остальное, сожгли немецкие каратели летом

сорок второго года. Мало того — сожгли. Солдаты-факельщики с возгласами: «Матка, фьють, фьють!..» — загнали жителей в дома, подожгли их, а всех попытавшихся выбраться из пламени, из дыма забросали гранатами, расстреляли из автоматов. Одна четырехлетняя девочка случайно уцелела от уничтожения,— около двухсот жителей села Ляхово погибли в огне.

А сколько — подумать да вспомнить!— сколько других русских сел и деревень постигла такая же участь. Сколько их повстречалось Твардовскому на фронтовых перепутьях. Сколько он выслушал и должен был выслушать рассказов о заживо сожженных, расстрелянных, убиенных, вся вина которых заключалась лишь в том, что они родились русскими!

Сердце поэта не могло не содрогнуться в тяжелом предчувствии: всего в трех верстах от Ляхова располагалось Загорье. А ельнинские леса подступают к Ляхову так же близко, как и к родному Загорью, Столпову, Сельцу, трем хуторским поселениям, известным в стихах Твардовского под названием Загорье. Это был единый партизанский край...

Но, замечает поэт, местность настолько одичала, она выглядела настолько непривычно и была настолько изрыта однообразным траншейным рытьем, оплетена колючей проволокой, испятнана зарослями бурьяна, что Твардовский — как это ни странно — не узнал родные места. Он не нашел вообще ни одной приметы того малого клочка земли, который, казалось бы, мог представить до пятнышка, до красноватой травки, обозначавшей колеи проселочной дороги. Ничего этого он не нашел, а нашел все те же обвалившиеся ямы, остовы печных труб, заросли крапивы.

Не меньше огорчало его и другое: он никак не мог настроиться на дорогие ему воспоминания о детстве, о ночевках в поле. Этих воспоминаний не было в его душе, хотя последние два года он только и жил ими, причем каждый раз содрогаясь от мысли: «Там — немцы!» Думалось ему совсем об ином: где и под каким кровом он ночевал, где и какие обстрелы довелось пережить... А ведь, казалось бы, теперь, когда он лежал, накрывшись плащ-палаткой, на снопах немолоченой ржи в двух-трех километрах от сожженного немцами Загорья, он был волен припомнить все, что заключало в себе мир его детства и ранней юности.

Эту душевную смуту Твардовский позднее выразил в следующих словах: «Если так стерто и уничтожено все

то, что отмечало и означало мое пребывание на земле, что как-то выражало меня, то я становлюсь вдруг свободен от чего-то и не нужен...» Но не на этом печальном признании он закончил свою мысль: «...Потом подумаешь и так: именно поэтому я должен жить и делать свое дело» (4; 275).

Да, он должен был жить и делать свое дело на войне, должен был и в послевоенные годы сохранять в памяти это горькое возвращение в отчие места, которые он к стыду и горю своему сначала не узнал. А потом, когда узнал, не смог вызвать отрадных воспоминаний загорьевского детства. Он должен был запомнить эти пепелища, эти снопы немолоченой ржи, этот ночной дождь, этот грохот боя за ближним Огарковским болотом, где части 32-й кавалерийской дивизии, в которую он по случайности попал во время наступления, стремились прорваться к железнодорожной станции Починок.

Впоследствии Твардовский еще раз попытался пережить эту ночь, эту первую встречу с родной полосой, разобраться в собственных чувствах, равно как и в чувствах других людей. И ему вдруг стало очевидно, что для воюющих людей его родное Загорье было просто-напросто огневой позицией, рубежом наступающих войск, и не более того. Война обживает и преображает на свой однообразный лад любую местность, и люди привыкают к этому однообразию, внутренне смиряются с ним. «Просто — война»,— размышлял поэт, которая «жестоко и дико поломала и потоптала жизнь». Но сам-то Твардовский не хотел смиряться с этим неизбежным горем и неизбежным злом. Он и во фронтовой обстановке раздумывал непрестанно: что значит для русского человека клочок родной земли, его родная полоса?.. Ведь если этот клочок земли стерт и уничтожен до такой степени, что и малейшего следа прошлого на нем не остается, то человек действительно как будто освобождается от чего-то... Но благо ли это? Легче ли ему от такого освобождения?

Дивизия, с которой шел Твардовский, взяв с боем Починок, уже повернула влево с ельнинского большака и вместе с другими частями 33-й армии перерезала железную дорогу Рославль — Смоленск, а затем шоссе того же названия. Она обходила, таким образом, город с юго-востока. С северо-востока после двухдневного сражения за

Соловьевскую переправу, в ходе которого казалось, что «от обильной вражеской крови, от потонувших машин и орудий вода в Днепре поднялась», к городу шли другие воинские части. Среди них была дивизия генерал-майора Иовлева, два года назад первой принявшая удар немецких сил.

...Вечером 24 сентября начался штурм Смоленска.

Вот как писал корреспондент газеты «Рабочий путь» об этих волнующих и трагических минутах: «...Четыре ночи подряд темное осеннее небо освещалось кровавым заревом смоленского пожара. Мы знали, что немцы жгут город. Но то, что мы увидели, с трудом поддается описанию. По обеим сторонам шоссе тянулись развалины... Безжизненной громадой повис железнодорожный мост. Другой, деревянный, еще горел, когда мы входили в город...

Под ногами хрустит битое стекло. Осенний ветер гонит обрывки бумаги. Город кажется пустынным, но чьи-то руки уже содрали немецкие плакаты, распоряжения бургомистра, приказы немецкого командования, вывески и таблички: «Вход воспрещен. Только для немцев». Ведь здесь человек был лишен своего имени,— немцы заменили имена номерами... Все русское — просвещение, медицина, литература — безжалостно уничтожалось фашистами... Вот и сейчас на наших глазах взорвалась Никольская церковь,— немцы подложили под нее мину замедленного действия»[1].

...В таком суровом и печальном обличии города-героя, города-страдальца, как будто постаревшего на несколько веков, и предстал Смоленск перед Александром Твардовским. Поэт увидел его с юго-востока, со стороны Рославльского шоссе. И первое впечатление, которое он испытал, было то, что родной город горел, словно бы не потухая, все эти годы. Кварталы заволокло дымом, едкая пыль от взорванных зданий стояла в воздухе, безобразные конусы щебенки громоздились возле улиц. Сходные чувства горечи и боли испытывал его земляк Михаил Исаковский, написавший в день освобождения Смоленска, 25 сентября, стихотворные строки:

Не твоей ли кровью обновлялся
Каждый камень этих площадей!..
Все ты вынес, выдержал, не сдался —
Город-пленник, город всех скорбей[2].

---

[1] «Рабочий путь», 1943, 29 сентября.
[2] Там же.

В самом деле, Смоленску доводилось и раньше выгорать дотла, быть опустошенным во времена вражеских нашествий, обновляться кровью своих сограждан: «город-щит» прикрывал Москву в Смутное время, в эпоху наполеоновских войн и позднее. Еще издали Твардовский увидел знаменитую Стену, которая была воздвигнута в преддверии нападения польских панов на Россию, видела Кутузова и была не только исторической достопримечательностью города, но и его опорой. Стена выдержала все осады и обстрелы, все — вплоть до ожесточенных немецких бомбардировок летом сорок первого года. Четырехугольные и многогранные башни вставали одна за другой, а сама кирпичная Стена, следуя за складками местности, то подымалась, то опускалась к Днепру, на котором саперы уже заканчивали переправу.

На этих самых склонах Твардовский, молодой поэт и сотрудник местных изданий, начинал думать «о жизни широко и смело, как думается о жизни в юности». Здесь он начинал понимать, какая это «тяжелая, сложная и многослойная громада — старинный город. Медленный, непрерывный, необозримый в своем объеме труд многих поколений людей!» (4; 405).

По временной переправе, наведенной через Днепр, продвигались армейские обозы, автомашины, тягачи с орудиями, проходили солдаты-пехотинцы. Вперемежку с военными частями шли жители Смоленска с домашним скарбом, ручными тележками, тачками, детскими колясками. Тянулись подводы сельских жителей, согнанных немцами с родных мест. Ржание лошадей. плач детей, гул людских голосов, шум моторов — все нависло над Днепром и напоминало то ли бесконечный обоз, то ли переселение народов. Среди этого людского столпотворения затерялся «виллис» военного журналиста Александра Твардовского. На коленях у него лежала полевая сумка, в которую была запрятана толстая тетрадь в клеенчатом переплете. Именно в этой тетради, помимо записей, заметок, набросков, была подклеена ежедневная продукция поэта: вырезки из газет, в том числе и первые публикации поэмы «Василий Теркин».

...Немало памятников, воздвигнутых в честь героев войны 1812 года и переживших немецкое нашествие, стоит в городе Смоленске. И была, вероятно, закономерность

в том, что возле одного из них — пирамидального обелиска, по обе стороны которого установлены трофейные французские пушки,— 2 октября 1943 года состоялся общегородской митинг. Среди других выступавших слово предоставляется поэту-орденоносцу Александру Твардовскому. Трудно передать волнение, с каким поэт обратился к своим землякам: для него, как и для них, город был не просто городом — он был жилым домом... Теперь этот жилой дом лежал в развалинах. И здесь жизнь была грубо поломана и истоптана, и здесь потрясение от первой встречи, от одного вида смоленского пожара было настолько велико, что подобное потрясение воистину можно было испытать только один раз в жизни. Мимоходом вспоминались какие-то детали, вроде пустого обода знаменитых уличных часов, установленных еще до революции по улице Большая Советская, сама улица, переименованная в Хауптштрассе, случайный разговор двух подростков-оборвышей, которые спешили повидать новый советский кинофильм: армейские политотделы устраивали сеансы для местного населения. В устах этих подростков, уже привыкших к немецкой речи, немецким мундирам, немецким надписям, слово «русское» («Ты понимаешь,— восторженно говорил один другому,— русское кино, на русском языке, и люди русские») — звучало как-то чуждо и странно.

Припомнив все это в краткий миг, Александр Твардовский в обращении на имя Верховного Главнокомандующего сказал с высокой трибуны: «...Оправдалась наша вера, сбылись наши чаяния,— мы снова свободные русские люди. И над седыми стенами нашего города-страдальца реет красное советское знамя».

Редакция газеты «Красноармейская правда» поначалу расположилась в Смоленске, подыскав себе помещение среди редко уцелевших зданий. Хотя Смоленщина и была полностью освобождена, на линии Витебск — Орша шли затяжные позиционные бои. «Город-ключ» на долгое время стал прифронтовым городом, не раз подвергавшимся ожесточенным вражеским бомбардировкам.

В одном из таких многоэтажных домов, одиноко возвышавшихся на Запольном переулке, семье Твардовского была предоставлена квартира. Родители поэта, мать Мария Митрофановна, отец Трифон Гордеевич, сестры Анна

и Мария с двумя детьми, пережив непомерные тяготы оккупации, остались без крова: деревянный домик возле Чертова рва, где они раньше снимали комнату, сгорел.

«Когда мы пришли в этот дом,— рассказывала мне Мария Трифоновна,— кое-где по этажам валялись убитые немцы. Окна были выбиты, двери с петель сорваны, полы забросаны всевозможным хламом. Но делать нечего — стали устраиваться. Собрали кое-какую утварь. С пепелищ — а их на том же Запольном было немало — принесли обожженные огнем кровати... На такой вот горелой кровати Александр Трифонович и спал, когда поначалу жил с нами, а затем приезжал с фронта. На этом столике он писал... Часто вставал ночами, курил, топил железную печку и писал».

О печке-времянке с железной трубой, выведенной в наружную стену комнаты, у Твардовского есть упоминание в стихотворении «В Смоленске» (1943) и в дневниковой записи, воссоздающей прифронтовой быт семьи, а главное — настроение, с каким он заносил в тетрадь памятные строки:

«Двенадцатый час ночи, поет печка. За наружной стеной этого одинокого среди холодных развалин дома с утра не утихает дикая, древняя, допетровская русская вьюга. За внутренней стеной спят старики, мыча, стеная и что-то жалостно бормоча от своих деревенских, беженских, трудных, как сама жизнь, снов» (4; 276).

Жар углей и отблески пламени на руках, когда Твардовский подбрасывал в печурку дрова, неизменно рождали воспоминания о смоленском пожаре, о горящих и рушащихся зданиях, о всей России, охваченной огнем.

Костер, что где-нибудь в лесу,
Ночуя, путник палит,—
И тот повысушит росу,
Траву вокруг обвялит.
. . . . . .
А этот жар — он землю жег,
Броню стальную плавил,
Он за сто верст касался щек
И брови кучерявил.

Он с ветром несся на восток,
Сжигая мох на крышах,
И сизой пылью вдоль дорог
Лежал на травах рыжих.

(2; 104)

Отрывок из поэмы «Россия», так и не законченной Твардовским, был написан одновременно с главами новой поэмы «Дом у дороги», которую поэт начал в Подмосковье и обратился к ней снова здесь, в Смоленске. Первая глава поэмы была опубликована в «Красноармейской правде» 2 декабря 1943 года. Называлась она «Голошение» и в дальнейшем, насколько мне известно, нигде не перепечатывалась. А жаль. Если сравнить дневниковую запись о «допетровской русской вьюге», о тяжелых снах стариков-родителей, если представить себе, сколько поэт пережил, слушая рассказы родных и близких о первых днях нашествия, о расстрелах и убийствах здесь, среди руин старинного Смоленска, то будет понятно, из какой глубины веков пришло к нему это редкое слово — «голошение». Будет понятна и эпическая мощь, с которой Твардовский изобразил начало войны.

Из века в век, из рода в род,
Из дальней старины
В крови у женщины живет
Чутье беды — войны.
И это давнее чутье
Ей камнем давит грудь,
Когда она тебе белье
В любой стирает путь.
Тому чутью ни слов, ни слез
Невдосталь в час войны.
И голошеньем разнеслось
Оно в полях страны.
. . . . . .
Бежал народ из городов,
Из сел и деревень.
И горем сирот, горем вдов
Уже был полон день.
Был полон день, был полон год,
Другой... И лучше нас
Об этом бабы наперед
В тот первый знали час[1].

В дальнейшем замысел поэмы «Дом у дороги» несколько изменился, равно как и изменилась и ее тональность: отзвуки исторических песен, заметные в «Голошении», могли прийти в противоречие с иным, лирико-драматическим строем стиха. Поэт исключил этот отрывок из поэмы. Но чувство всенародного бедствия, с новой силой обуявшее Твардовского в родных краях, и по контрасту чувство «дома», которое в человеке должно сохраниться вопреки

[1] «Красноармейская правда», 1943, 2 декабря.

огненно-вьюжным вихрям войны,— это сложное чувство дало эмоциональный заряд первым главам новой поэмы.

Очевидно, что Твардовский искал средства выражения для своих неотступных замыслов, которые подымали его ночами, заставляли прислушиваться к гуденью печки-времянки и порывам ветра за стеной. Очевидно и другое, что он вел подготовительные работы, делал различные по настроению и ритмике заготовки, зачины, запевы, все чаще обращаясь к отдаленному и совсем недавнему прошлому, к первым дням войны. Настойчивый поиск он вел, чтобы острее, сильнее ощутить перемены, происшедшие в сознании людей, для которых любой новый день войны уже «стал как день рабочий». Твардовский полагал, что этот непохожий на все прежние период войны позволяет ему смотреть на все «уже как бы историческим взглядом».

И он дорожил этим чувством историзма, все более крепнувшим в нем, он черпал душевные силы в многовековой борьбе русского народа с иноземными захватчиками, в том огненном испытании, которое принесла людям война. Твардовский не мог не поддаться душевному порыву, отложив на время всяческие дела,— он продолжал поэму «Дом у дороги». Однако поэт сознавал, что реальный ход войны еще не дает ему материала для завершения этой вещи. Поэма обрывалась на строчках: «В огне, в огне полсвета, огнем горит закат. Семья в дороге где-то, в пути отец-солдат...»

2

Потрясение при виде «жестоко и дико поломанной жизни» на Смоленщине оказалось тем значительнее по своим последствиям, что в философских, общественных, нравственно-эстетических взглядах Твардовского его родная полоса, его «личная родина» играла, можно сказать, заглавную роль. С этой личной родиной Твардовский связывал, предположим, не только все лучшее, что было в нем, что было основой его личности, его индивидуального «я». Родной дом, родная картина — это связь настоящего с прошлым, а через настоящее и прошлое — с будущим. Это еще и первое постижение законов природы, которые, как считал Твардовский, суть законы разума. Это, наконец, постижение того порядка вещей, когда все естественное — разумно, разумное — полезно, а полезное — прекрасно. Именно подобная формула бытия включала в себя истори-

ческий и гносеологический оптимизм его деревенских предков, которые принимали вечный круговорот природы, смену времен года как нечто естественное и разумное.

Неисчерпаемый запас народных примет, присказок, пословиц, поговорок — отсюда же, с отцовского подворья, равно как и обостренное чувство красоты земли, которой в высшей степени была наделена мать поэта, Мария Митрофановна.

«В сущности,— писал Твардовский,— я уже в самой ранней юности очень любил все это: всякое дерево, живое и мертвое, всякую стреху, под которой в эту пору такая благостная, уютная тень и паутинки, всякое огородное, и садовое, и полевое растение и цветение» (4; 285).

Чувство непрерывного «растения и цветения» еще в пору пастушеской юности помогало Твардовскому смирять свой страх перед небытием, перед бесследным исчезновением с лица земли. Конечно, его натурфилософские воззрения формировались не сразу, не по мановению ока, но их исток здесь — среди родных пажитей и перелесков.

Посаженные в Загорье дедом, Гордеем Васильевичем, деревца были для него чем-то значительно большим, чем просто березки, обкуренные дымком загорьевской кузни. Поэт считал, что они «для нас ведут безмолвно связь от одного к другому поколению». Этими звеньями непрерывной цепи жизни он дорожил, как ничем иным.

Но когда война или какой ин й противоразумный «изгиб бытия» рвал эту связь и эту цепь, грубо топтал садовое и полевое растение и цветение, поэт испытывал нечто похожее на приступ физической боли. И все сильнее, все определеннее проникался мыслию, что в нем самом, в его поэтическом самосознании, в его творчестве эта цепь не должна прерываться. Не случайно он подчеркивал, что переживания, связанные с войною, обострили в нем «навечное обязательство живых перед павшими за общее дело, невозможность забвения, неизбывное ощущение как бы себя в них, а их в себе...».

Очевидно и другое, что для Твардовского высшей эстетической ценностью был народ, а высшим проявлением естественной природной жизни — жизнь народа. Война — опаснейший «изгиб бытия» — угрожает народной жизни, как она угрожает всему живому на земле, война утверждает в мире дисгармоничность, жестокость, разрушение, смерть. Но даже война для поэта — очевидная реальность, на которую нельзя закрывать глаза, доверяться фатуму,

слепой стихии, судьбе. Наоборот, война — это дело, которое делают все люди от последнего ездового до Верховного Главнокомандующего, ибо история настолько разумна, насколько разумны люди, которые ее творят. И подлинно народный художник должен был с предельной достоверностью изображать эту реальность, чтобы увеличить силы сопротивления злу и смерти, чтобы вместе с согражданами возвратить ход событий к прежним мирным, естественно-разумным началам.

Размышляя о многовековом историческом опыте народа, Твардовский вместе с тем не мог примириться с бесследностью, безгласностью прежних поколений деревенских тружеников, хотя бы и своих земляков-смолян. Судьба отчичей и дедичей волновала его именно в плане неисчислимых духовных потерь, понесенных народом, как он писал, в условиях «существования вне исторической жизни». Тем важнее была для поэта та высшая ступень, на которую в предвоенные годы поднялось народное самосознание. Немецкое нашествие Твардовский воспринял как попытку гитлеровцев лишить русский народ его исторически осознанного бытия, его социальных завоеваний, духовных ценностей и свобод.

Что же касается отдельной личности, то и здесь Твардовский утверждал бесконечную ценность данной жизни или, что одно и то же, ценность данного осознанного человеком деяния на земле.

«Я принадлежу к тому большинству рода человеческого,— говорил он,— которое полагает, что действительность, независимо от моего видения ее, есть при мне, была до меня и будет после меня. И она для меня — высшая ценность»[1].

Даже перед лицом неизбежной смерти человек должен сохранить ясное и мужественное осознание своих пределов, своих сроков, которых никому не дано миновать. Но он должен чувствовать, что мир в целом, жизнь в целом не кончится с уходом из нее отдельной «моей» личности. На месте выпавшего звена цепь жизни сомкнется; на месте порубленной яблони от ее корней пойдут новые ростки.

Здесь Твардовский придерживался прямо противоположной точки зрения по сравнению с тем зарубежными литераторами и эстетиками, которые считают, что чело-

---

[1] Твардовский А. О литературе. М., 1973, с. 314.

век — это эгоцентрически, имманентно замкнутое в себе «я»; это «я» живет для себя и во имя себя. Смерть перечеркивает это «я», и эстафета поколений прерывается.

Вот почему как отдельная, «личная» родина для Твардовского никогда не была отделена от Родины большой, Родины великой, так самоочевидной истиной ему казалась нераздельность человека и человечества в целом. Он любил повторять известное изречение: лишь человечество в целом есть человек. Человек для него был личностью общественно значимой, личностью для истории и для других. Твардовский верил в окончательную победу человеческого разума над безумием «нового порядка». Разум он считал основой основ сочувственного видения вещей и явлений в человеческом общежитии. Эту веру в человеческий разум Твардовский пронес сквозь всю жизнь. В конечном счете,— говорил он,— и в сфере научно-технической деятельности и в сфере искусства господствует человеческий разум. На почве этой безграничной веры в разумность подлинно человеческих деяний и самого мироустройства возникали характерные просветительские тенденции в творчестве поэта, в духе того просветительства, которым известен XVIII век. На этой же почве формировался и его нравственно-эстетический кодекс, который вызревал из цепочки равенств: естественное — разумное, разумное — полезное, полезное — благое. Твардовский признавал тесную взаимосвязь нравственных ценностей (добро), практических ценностей (польза), познавательных ценностей (правда) с собственно эстетическими ценностями искусства, с красотой в самом широком понимании этого слова. Именно органическое слияние этических и эстетических ценностей привлекало его, прежде всего, в «заветах» классиков русской и зарубежной литературы.

В этих «заветах» для него был особенно важен принцип, который гласит, что «красота и добро — одно и то же». Однако красота окружающего мира и духовная красота (гармония) человека познается личностью далеко не сразу. Сам процесс познания имеет несколько уровней, а именно: первое, с чем соприкасается личность, это красота «малой родины» или природная красота, доступная ощущениям и чувствам человека. Во-вторых, постигается нравственно-этическая область ближайшего человеческого окружения, осознается эстетическая и воспитательная роль устно-поэтического творчества, книжной среды, культуры в целом. И третий уровень — это труд людей, преоб-

разующих природу, который «необозрим» и «неисчислим» во времени. И эта высшая красота, в которой существует глубокая связь между «деянием», «добром» и «красотой», если вспомнить здесь определение красоты, данное Гегелем, не простое повторение, а становление, развитие. Процесс становления и развития происходит во многих поколениях людей. «...Какая это тяжелая, сложная и многослойная громада — старинный город, восклицал Твардовский в очерке «В родных местах».— Медленный, непрерывный, необозримый в своем объеме труд многих поколений людей!» (4; 405).

Эта мысль о бесконечной, исторически детерминированной смене поколений была чрезвычайно близка Твардовскому и приводила его к другим не менее важным выводам, раскрывающим,— всякий раз по-новому,— суть человеческого существования. Этот мотив происходит и в его лирике, в его поэмах, в статьях и публицистических заметках.

Не раз Твардовский подчеркивал, что без усилий предшественников мы не смогли бы совершить того, что совершаем ныне, без их подвигов 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 вот вроде бы малозаметных подвигов, трудов, усилий великого множества множеств, и суть «личного» существования заключается в том, чтобы на свой лад и в меру своих сил приумножить эту бесконечную ценность жизни. Смысл человеческого существования будет тем значительнее, чем сильнее личность одержима общей идеей и вместе с тем чем больше она наделена «верховной трезвостью ума».

Война несет с собою разрушения, потери, страдания, она несет с собой то «нечеловеческое», что связано с кровью, болью, страхом, инстинктом самосохранения, что может нравственно и духовно сломить человека. Но с Александром Твардовским этого не произошло, как и с другими поэтами, побывавшими «у жизни и смерти на краю». Наоборот, наша поэзия активно утверждала человеческое в человеке, и Твардовский одну из своих задач видел в том, чтобы помочь человеку ощутить себя человеком, чтобы вселить веру и тот запас нравственной прочности, которая особенно необходима солдату, защитнику Родины в час испытаний. Он неоднократно восхи-

щался душевной красотой своих современников, их отзывчивостью, высокой сознательностью. Но, чтобы постигнуть эту красоту и эти душевные качества людей, художник должен жить в своем времени, со своими современниками и одновременно как бы с другими поколениями в прошлом и труднообозримом будущем; он будет жить и с теми, кто придет нам на смену. Закрепить в их памяти нашу действительность, наше сегодня — вот достойная задача художника, суть его повседневного бытия.

Действительность,—считал Твардовский,—«как бы не совсем полна» до того, как она явится отраженной в образах искусства. Всякая реальность нуждается в таком подтверждении и закреплении, а следовательно, и в новой «полноте», а наша тем более, ибо только в этом случае («дополненная» искусством) она, реальность, может с полной силой воздействовать на сознание и чувства людей. Твардовский особенно ценил эту познавательно-воспитательную функцию искусства. Для него художественное слово было и средством информации и средством «просвещения», ибо оно не просто закрепляло действительность в сознании людей, оно являлось для них «нравственно-эстетическим учебником жизни» (Чернышевский). Мы как бы знаем лично,— говорил он,— реальность 30-х годов после того, как в литературе возникла шолоховская «Поднятая целина». Этим личным примером приобщения к реальности через искусство, через художественное слово Твардовский дорожил чрезвычайно. И придавал ему первостепенное значение, когда вынашивал замыслы новых произведений.

Рассматривая художественно-эстетические принципы Твардовского в целом, нельзя не обратить внимания 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 искусство — это новая эстетическая реальность. Ведь произведения искусства — плод воображения художника, его творческой фантазии, вымысла, это «модель реальности», иногда более сильная по эмоциональному 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,— хотя бы фантастического сюжета, равно как преувеличение и смещение деталей живого мира в художественном произведении, ни в коей степени не противоречат реализму изображения, а, напротив, являются чрезвычайно действенной силой реалистического искусства. Особенно привлекла его условность сказки и райка, притчи и присловья.

Но произведение может стать не литературой, не искусством, если в нем подтверждается то, чего нет в самой природе вещей и событий, что является «навязанным жизни извне». В этом случае художника постигает решительная неудача. Чтобы избежать подобных ошибок, художник должен быть наделен безошибочным чувством правды жизни. Это весьма сложное чувство, близкое творческой интуиции, прозорливости, а может быть, и вдохновению, заключается в том, что художник обязан безусловно верить своему знанию «сырой» действительности. И писать, движимый этой верой.

Вся суть в одном-единственном завете:
То, что скажу, до времени тая,
Я это знаю лучше всех на свете —
Живых и мертвых,— знаю только я.

Сказать то слово никому другому
Я никогда бы ни за что не мог
Передоверить. Даже Льву Толстому —
Нельзя. Не скажет — пусть себе он бог.

А я лишь смертный. За свое в ответе,
Я об одном при жизни хлопочу:
О том, что знаю лучше всех на свете,
Сказать хочу. И так, как я хочу.

(3; 112)

Да, художник должен, обязан рассказать об этом увиденном, пережитом, продуманном так, как до него еще не говорилось, найти такие образы и характеры, каких до него не знала литература: он должен восполнить память поколений, восстановить связь времен, воссоединить нескончаемую цепь жизни.

Вот с какими мыслями Твардовский приступал к новым главам поэмы «Василий Теркин», увековечившим его имя в истории Великой Отечественной войны.

3

Однажды Твардовский прозорливо заметил, что истинно художественное явление «всегда остается не до конца разгаданным, не полностью истолкованным».

Безусловно, «Василий Теркин» является таким истинно художественным произведением, которое чем дальше, тем очевиднее обнаруживает новые глубины содержания новаторский характер поэтики, новые эстетические качества и свойства. Ибо главной идеей этой поэмы стала идея человеческого в человеке, очеловечивания человека в деянии свободы, в борьбе за независимость своей Отчизны. Главным же эстетическим достоинством — «душевная красота» рядового бойца Советской Армии, его нравственная, его жизнеутверждающая сила, его 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 отдельным изданием ряд критических отзывов показал, что поэма не просто не до конца разгадана, но если и 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, сложной образности, чтобы донести свою мысль прямиком до читателя». В другой рецензии говорилось, что поэма — это серия «регулярных газетных фельетонов», в третьей — что она «лишена серьезной художественной концепции», а посему к ней можно прибавить ту или иную главу или исключить, от этого ровным счетом ничего не изменится.

Критики помнили прежнего Теркина, «Теркина из окружной газеты», а этот опыт не только помогал, но и мешал Твардовскому. В прежнем Теркине была установка на «необыкновенность»: он сам «богатырь, сажень в плечах», его подвиги удивительны сверх меры. Фронтовая действительность облеклась в гротесковые или во всяком случае в сказочно-надуманные формы.

Теперь же на первый взгляд Твардовский отказывал-

ся не только от какой-либо «сказочности» или газетной «эпохальности» (а по существу приблизительности) в изображении своего героя, но и фантастики, преувеличения, игрового момента вообще. Многим читающим поэму казалось, что Твардовский твердо следовал принципу изображения жизни в формах самой реальной жизни. В дальнейшем этот принцип некоторые исследователи творчества Твардовского возвели в догму, а поэтику «Василия Теркина» объявили едва ли не исключительной приметой поэтики социалистического реализма. По сравнению с первыми откликами на поэму—это была уже другая крайность. Ибо в своем стремлении «оградить» нашу литературу от декадентства и всевозможных «тлетворных влияний» эти исследователи принцип жизнеподобия связывали с «прямым» (фотографически точным) отображением действительности в произведениях искусства. Причем они опирались в поэзии на имена А. Твардовского, М. Исаковского, А. Суркова, А. Прокофьева и других поэтов, «классические» истоки творчества которых безусловны и очевидны. Однако следует со всей определенностью подчеркнуть, что ленинская теория отражения отнюдь не «связывает» творческую личность с одной-единственной художественно-обязательной формой, например отражением жизни в формах самой жизни, а представляет свободу творческой личности в выборе изобразительных средств.

Творчество А. Твардовского, и в первую очередь поэма «Василий Теркин», действительно позволяет обнаружить многие подлинно реалистические картины фронтовой жизни. Но это творчество позволяет увидеть и ошибки тех исследователей, которые вульгаризаторски говорили о Твардовском, которые не сумели различить сложных форм и сложной внутренней структуры его поэтики в целом.

Во-вторых, в отзывах на поэму «Василий Теркин» огорчало, да огорчает и по сей день, крайне произвольное, субъективно-пристрастное, а следовательно, и неверное толкование образа главного героя. В этих отзывах, например, упор делался на то, что это, дескать, солдат «всех войн и всех времен». Или по-иному: в Теркине отлично выражено традиционное крестьянское начало, а вот черты нового, черты, отличающие бойца Красной Армии от русского солдата прошлого, даны ослабленно или не развиты совсем. В частности, Федор Гладков весьма

категорично высказал подобную точку зрения в 1945 году: «...Социальный тип советского человека в изображении беллетристов и поэтов часто лишен своих характерных черт. Это — персонажи «всех войн и всех времен» (Твардовский «Василий Теркин», Прокофьев «Россия»)[1].

Николай Асеев также был склонен считать, что поэма могла бы относиться и ко всякой другой войне, что нет здесь особенностей нашей войны[2]. Имея в виду эти принципиально ошибочные суждения по поводу «Василия Теркина», Твардовский с чувством достоинства писал: «Я там был, ступал в тот след», он видел и знал войну, которую с августа сорок первого года газеты стали именовать «отечественной». Правда, пока еще с маленькой буквы. Но война-то приобретала размах воистину Отечественной, всенародной, значительно превосходившей по масштабам и бедствиям нашествие «двунадесяти языков». В тот самый момент, когда на страницах «Красной Армии» стало появляться новое название нашей войны — Отечественная, Твардовский написал стихотворение «Бойцу Южного фронта». Обращаясь к красноармейцу, пережившему марш-броски, контратаки, бомбежки, немецкие танковые «клещи», желая напомнить ему про стойкость суворовских чудо-богатырей и кутузовских гренадеров, поэт говорил:

А ты в бою. И бородатый,—
Не до бритья, коль взят разгон,—
Похож на русского солдата
Всех войн великих и времен.

Написав и напечатав эту строфу, Твардовский, естественно, не мог предположить, что именно последние две строчки будут цитироваться множество раз, чтобы упрекнуть его, Твардовского, в неком отстраненном взгляде на фронтовую действительность, чтобы предъявить ему счет в традиционном «вневременном» начале его героя. При этом забывалось, какая смертельная опасность нависла над Родиной, какие ожесточенные бои шли на тысячекилометровом фронте... Забывалось и продолжение этого «плакатного», но необходимого в тот роковой час стихотворения:

---

[1] Гладков Ф. Заметки писателя.— «Новый мир», 1945, № 4, с. 152.

[2] См.: Асеев Н. О чувстве нового.— «Литература и искусство», 1943, 3 апреля.

На не остывшем вражьем танке,
Подбитом, может быть, тобой,
Ты примостился, чтоб портянки
Перевернуть,— и снова в бой.

(2; 50)

«...Традиционное начало», «ограниченность», «узость», «ущербность» — какие только слова ни промелькнули в разных документах, посвященных проблемам историзма и антиисторизма в творчестве Твардовского, но, безусловно, антиисторических по своему существу.

Вот цитата из газеты военных лет. Осенью сорок первого года, когда враг стоял под Воронежем, Тулой, Москвой, Ленинградом, генерал-фельдмаршал фон Рейхенау отдал приказ «О поведении войск на Востоке».

«Основной целью похода против большевистской системы,— гласил этот приказ,— является полный разгром государственной мощи и искоренение азиатского влияния на европейскую культуру... Никакие исторические или художественные ценности на Востоке не имеют значения»[1].

Никакие! Ни традиционно-деревенские, ни традиционно-городские. Все «азиатчина»: памятник «Тысячелетие России», бюст Пушкина в Одессе, церковь Успения в Киево-Печерской лавре. Все! Но далеко не каждый взял тогда в толк зловещий смысл подобных приказов и столь же зловещую практику «поведения» немецких солдат на Востоке. Все еще жило, еще существовало предубеждение, что «немец, может, он иной и не такой суровый»,— как думалось Анне Сивцовой из поэмы «Дом у дороги».

Обращение к национальной гордости великороссов, к теням великих предков, к историческим примерам было тогда государственно-необходимым актом. В те горестные и героические дни «похожесть» рядового красноармейца на суворовского, кутузовского, брусиловского солдата-бородача воспринималась не как унрек, а как свидетельство доблести и геройства. И привязанность этого красноармейца к родной земле, родной улице, родной избе понималась, поддерживалась, возвышалась, ибо эту родную землю и родную избу надо было защищать, не щадя собственной жизни. И надо было помнить, что «живая смерть страшна и солдату тоже...».

---

[1] «Красная Армия», 1942, 17 января.

Нет, Александру Твардовскому и на ум не могло прийти, что исторически сложившаяся «деревенскость» его Теркина будет противопоставлена новым качествам и свойствам бойца Красной Армии.

«Когда огромная крестьянская страна,— писал Сергей Орлов,— стала учиться говорить о земле с болью и великой надеждой и верой вместо тысячелетнего «мое» новое, только что народившееся слово «наше»,— в поэзии появилась «Страна Муравия»[1].

На примере Никиты Моргунка не кто иной, как Твардовский стремился поднять до осознанного исторического бытия тех жителей сельщины, которые продолжали жить вне этих новых социальных критериев, нравственных оценок, понятий свободы и необходимости, чувства коллективизма и интернационализма. Он помогал решать им проблему выбора между накопительством и общим трудом, между «иметь» и «жить», чрезвычайно острую и актуальную проблему, которую ему самому довелось осознать в юношеские годы перед отъездом в Смоленск. Воссоздавая реальный образ Моргунка, его колебания и сомнения, Твардовский добивался того, чтобы она, эта реальность, оказывалась правдивее и выше, чем реальность опыта таких вот людей, как Моргунок. Даже тогда, когда им стало ясно, что жить так, как прежде, они уже никогда не будут, они все-таки продолжали жить старыми идеалами, мечтать о муравской стране, где нет «коммунии, колхозии».

Твардовский хотел, чтобы его героя Никиту Моргунка как бы знали лично те деревенские труженики, которые медлили с окончательным выбором, которые должны были понять одну простую истину, что «жить но-живому надо, раз уж в колхозе жить». Ибо мечта о своей «бубочке» — мечта прошлых поколений, измученных недородами, неурожаями, безземельем, а реальная «колхозия» — результат социальных преобразований, завоеванных трудовым крестьянством в Октябре. Эта «колхозия» нова, непривычна, но она — необходимость, которую должны познать и понять люди пашен и полей. И они не только приняли ее, но и отдали строительству новой жизни все силы, весь свой талант и ум.

Побывав в Загорье в дни войны, Твардовский лично испытал и пережил те чувства и те мучения, которые

[1] Орлов С. Будет всегда! — «Литературная Россия», 1971, 24 декабря.

должен был испытать не только Василий Теркин, но и старший брат его — Никита Моргунок, мужик соседнего Касплянского сельсовета. Ведь в Моргунке частично был и сам Твардовский, как он был и в Теркине военной поры. Хотя безусловно, что биография Теркина «очень «емкая» — наиболее «вместительная» для миллионов индивидуальных судеб»[1].

Победоносное окончание войны подтвердило правоту поэта. Русская деревня, испытав немало «крутых по-разному времен», вновь и еще раз доказала свою любовь к родной земле, к Советской России... Правда, в ходе войны и в тяжкие послевоенные годы она оказалась обескровленной, истощенной, обезлюдевшей, а ее поэт, благодаря приверженности деревенским людям, за стихи и очерки, посвященные смоленскому краю, вновь попал под жестокий критический обстрел. Можно ли представить себе всю меру горечи и обиды, которые испытал Твардовский, читая статьи и рецензии, в которых, как, например, в статье критика Льва Субоцкого, его высокомерно обличали в «ущербном, ограниченном представлении о сущности патриотического чувства»[2], в которых его учили «правильно» оценивать положение дел в деревне.

Он-то правильно оценивал тетку Дарью, «с ее терпеньем безнадежным, с ее избою без сеней»; он-то болел за послевоенную деревню «со всей бедой — войной вчерашней и тяжкой нынешней бедой». Оценили ли подвиг тетки Дарьи другие — вот в чем вопрос. Были ли им горьки деревенские беды и больны ли боли... Если судить по разгромным сочинениям об «ущербности», то не очень. А посему:

Не метусись, как критик вздорный,
По пустякам не трать огня.
И не ищи во мне упорно
Того, что знаешь без меня...

4

В самой первой — «карельской» — наметке поэмы Твардовский записал: «Теркин из деревни, но уже работал где-то в городе или на новостройке». Очевидно, поэт мыс-

[1] Любарева Е. Александр Твардовский. М., 1957, с. 89.
[2] Субоцкий Л. Заметки о прозе 1947 года.— «Новый мир», 1948, № 2, с. 113.

лил Теркина человеком бывалым, как говорится, смолоду повидавшим виды, познавшим и жизнь и людей. В процессе работы над поэмой он уточнил биографию героя: родом из деревни Красный Мост, что на Смоленщине; прошел финскую кампанию; в Действующую армию призван в июне, в боях — с июля сорок первого года. «Красотою наделен не был он отменной»,— с добродушной улыбкой добавил поэт. Да и какая красота в этом ладно скроенном, крепко сшитом бойце?! Просто — «русский труженик-солдат». «Я работник...» — говорит Теркин старухе Смерти, подыскивая неопровержимый резон, подчеркивая свою особую ценность для людей. И это — правда. Психология деревенского труженика, работника, мастера на все руки настолько органична для Теркина, что трудно найти главу, в которой бы не узнавался его неуемно-деятельный характер. Взялся из запаса рядовой выправить старую пилу: «И в руках его пила, точно поднятая щука, острой спинкой повела». Поручили ему провести телефонную связь, и делает он это по-мастеровому старательно: «топит провод, точно в воду». Когда же стали наводить переправу в верховьях Днепра, то Теркин уставал так, что «ложку на привале он не мог держать в руке».

Особо Твардовский подмечает в Теркине любовь и уважение ко всякому инструменту, будь то винтовка или разводка для пилы, ко всякой технике. Эти чувства настолько вошли в плоть и кровь героя поэмы, что иногда на этой почве возникают довольно забавные ситуации.

Вместо неумеренной похвальбы,— Теркин сбил из трехлинейки немецкий самолет,— вместо криков восторга Твардовский выявляет реальное внутреннее состояние героя и добивается неожиданного психологического эффекта.

Сам стрелок глядит с испугом:
Что наделал невзначай.

Такова была первая непроизвольная реакция Теркина на выстрел бронебойной пулей. А вот продолжение:

Скоростной, военный, черный,
Современный, двухмоторный
Самолет — стальная снасть —
Ухнул в землю...

Нужна была какая-то разрядка, чтобы испуг стрелка не очень-то принимался всерьез: строфа заканчивается шуткой —

Ухнул в землю, завывая,
Шар земной пробить желая
И в Америку попасть.

Стоит сравнить главу «Кто стрелял?» с газетной заметкой, описывающей подобный случай[1], чтобы понять, насколько правдивее, психологически убедительнее показано состояние Теркина в момент выстрела и особенно после него. Выразительный и как бы мимоходом подмеченный штрих,— а сколько таких штрихов в книге про бойца,— дополнял, углублял, конкретизировал ту автохарактеристику, которую высказал Теркин, охваченный предсмертным ознобом: «Я работник...» Здесь и гордость, и чувство собственного достоинства, и скромность, и вера, что работники — самые нужные люди на земле. При внимательном чтении поэмы становится очевидно, что акцепт, поставленный Твардовским в характере своего героя, был порожден нашим советским временем, ибо новаторство поэта, не в анкетных сведениях, не в иллюстрациях к общеизвестным положениям, а в глубине и значительности раскрытия образа и, добавил бы я, в человеческом обаянии его.

Итак, Василий Иванович Теркин, безусловно, индивидуален. Но он «лицо вымышленное от начала до конца», как вполне резонно утверждает автор поэмы. Теркин собирателен в том смысле, что он воплотил в себе черты разных людей, в частности и самого поэта. Теркин — художественная концепция личности в том смысле, что его душевный мир как бы объемлет мир других, выявляет, высвечивает взаимоотношения человека и природы, человека и техники во многих видах прямой и «обратной» причинно-следственной связи.

Справедливо замечание И. Л. Гринберга, что Теркин несет более широкое обобщение, ибо поэт отправляется от тех принципов реалистической, обобщающей символики в нашей поэзии, которые использовались Ершовым и Некрасовым.

И все-таки Теркин — «человек дорогой, живой и трудный», то есть такой, каким он и мыслился с самого начала.

---

[1] «Снайпер Жижкун, не долго думая, быстро перезарядил винтовку бронебойными патронами и сделал несколько выстрелов. Меткая пуля советского снайпера попала в цель. Вражеский самолет загорелся и кубарем полетел на землю» («Красная Армия», 1941, 22 июля).

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 тот факт, что ему довелось немало потрудиться над выявлением образа Теркина, которого не знала ни русская поэзия в прошлом, ни советская литература военных и послевоенных лет.

Когда бы в поэме имелись одни приключенческие сюжеты,— вроде того, как Теркин переплывал реку, устанавливал связь, сбивал вражеский самолет, веселил бойцов на привале,— тогда слова о том, что характер Теркина однолинеен, а текст поэмы иллюстративен, были бы, вероятно, справедливы. Но в поэме имеется единая художественно-философская концепция. И эта концепция развивается от главы к главе, раскрывается все с новых и новых сторон.

В общем-то война была действительно слишком грандиозна, чтобы отдельные славные боевые подвиги могли повлиять на ее окончательный исход. И Твардовский понимал это. В юношеском стихотворении «Поле Бородина» М. Ю. Лермонтов писал:

Что Чесма, Рымник и Полтава?
Я, вспомня, леденею весь,
Там души волновала слава,
Отчаяние было здесь[1].

Сопротивопоставление «славы» и «отчаяния» (жестокого, кровавого до отчаяния боя), «славы» и «жизни» повсеместно проходит в книге Твардовского. Поэт не мог сделать сосредоточием повествования боевые эпизоды, существующие самоценно. Он рассказывал о более значительном,— о том, что и на войне «живут бойцы». Живут, на какое-то время примирившись с военной страдой, со смертью, с сознанием того, что «нам из этой кутерьмы некуда податься».

Бесконечная ценность жизни противопоставляется самой войне как трагическому «изгибу бытия». Твардовский не просто декларирует всепобеждающую силу жизни — признает ее нашим «ходатаем» («сила жизни —

---

[1] Лермонтов М. Ю. Собр. соч. в 4-х т., т. 1. М.—Л., 1961, с. 298.

наш ходатай»), то есть признает ее действенным, волевым свойством 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, личного желания 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 и в характере Теркина: «На войне — себя 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 человек не может и не должен. Ибо в единении миллионов людей, которые могли поступиться и поступились этим «личным», была наша сила и залог нашей победы над врагом.

Вот почему в «Теркине» мы нигде не почувствуем «широкой русской натуры» в том банальном толковании, которое сквозит в иных критических статьях как некой любви к стихийному удальству, к анархии.

В любой обстановке, в любой ситуации Василий Теркин остается политбойцом: это звание носили самые сознательные, дисциплинированные, стойкие красноармейцы. Вернее, это было не звание — это была их сущность, то самое, что определяло их как солдат Советских Вооруженных Сил. Это уже новое «личное» свойство характера Теркина. И не замечать его, а видеть лишь теркинское балагурство — значит обеднять образ главного героя. Ибо даже теркинское балагурство подчинено главному: помочь «на войне живущим людям», ободрить их «шуткой немудрой», вселить в них веру в победу.

Конечно, как собирательный образ Теркин — пехота, то есть войско, самое близкое к земле, холоду, зною и смерти. И в довоенном прошлом он был ближе всего к пашне, полю, луговине. «Деревенскость» Теркина сказывается в том, как он входит в чужой дом, как он ест, разговаривает, шутит. Его по-сыновьи застенчивая, его сокровенная любовь к родной Смоленщине, условно говоря, тонирует любовь ко всей Советской России. Тем

определеннее, тем сильнее Теркин противопоставлен «бродяге полумира» — немецкому солдату, которого он встретил на окраине какой-то деревушки:

Сытый, бритый, береженый,
Дармовым добром кормленный,
На войне, в чужой земле
Отоспавшийся в тепле.
(2; 215)

Таким этот «личный» рядовой немец был на всех оккупированных землях, таким он хочет остаться и в России. Война для него — прибыльное занятие, гешефт. Для Теркина война — неизбежная «работа», пренебрегать которой ему не дано: у него есть и совесть, и долг, и честь.

Самозабвенно, яростно, страшно воюет Теркин. И как символ труженика-солдата он непобедим. За ним — жизнь живая. За немцем — насилие и смерть.

Однако встреча на заброшенном подворье с «бродягой полумира» — с немецким солдатом, ветераном Восточного фронта, как будто подтверждает первое впечатление, что «традиционно-деревенское начало» в Теркине выражено сильнее всего. Обилие просторечий: «сунул в санки», «хряснул», «изукрасил красной юшкой», витиеватые ругательства бравого солдата: «Пусть ты черт. Да наши черти всех чертей в сто крат чертей»,— все это скорее деревенская драка, чем рукопашная схватка двух врагов. И действительно, поначалу схватка дана в мысленном теркинском пересказе, который сопровождает легкая полуулыбка автора поэмы. Даже концовка выдержана в этой же манере:

Немец охнул и обмяк...

Теркин ворот нараспашку,
Теркин сел, глотая снег,
Смотрит грустно, дышит тяжко,—
Поработал человек.
(2; 220)

Но до кульминационного момента главы далеко. Далеко и до сущности, до основы основ теркинского характера. Чтобы понять всю глубину этого характера, я вынужден высказать некоторые соображения, касающиеся

композиционных и эстетических принципов Твардовского.

Композиция многих глав «Теркина» — это своеобразный законченный, «округленный» рассказ. Ведь неизвестно было, смогут ли бойцы прочитать продолжение поэмы: что там ни говори, а война...

Твардовскому с первых же строф необходимо было заинтересовать читателей-фронтовиков, увлечь их, приохотить к стихам. И вот он рисует окопный быт именно как быт, вводит в текст изречения, шутки, словечки, подхваченные на лету, вообще располагает к чтению знакомым материалом. А потом мгновенно расширяет горизонты видимого, дает войну крупным планом, смело и масштабно организует художественное пространство и время.

Вообще, как показывает опыт, большинство людей мыслит объемно, именно пространственными и временными характеристиками, коль скоро дело касается искусства слова. Причем крайние точки времени — пространства в художественном произведении должны быть сопряжены друг с другом по принципу сопряжения «далековатых идей», чтобы возникла эта стереометрия восприятия текста.

Новаторский характер поэтики «Василия Теркина», да и вообще творчества Александра Твардовского, невозможно выявить без определения временно-пространственных рядов и метафор. Мне еще не раз придется обращаться к этому вопросу, останавливаться на приметах времени, которые раскрываются в пространстве, и художественном пространстве, которое осмысливается во времени. Ибо та и другая категории выражаются у него в формах, доступных самому неискушенному читателю.

Но и сейчас важно подчеркнуть эти новаторские структурно-композиционные принципы поэтики Александра Твардовского: в противном случае устойчивое мнение, что все у него «просто», «незамысловато», «безыскусно, будет по-прежнему бытовать в профессиональной среде[1].

[1] Например, П. Рощин категорически отвергает в главе «Поединок» символический смысл единоборства Теркина с солдатом-оккупантом. «Единоборство Теркина с фашистом...— пишет П. Рощин,— являет зрелище заурядного кулачного боя» (выделено мною.— *В. Д.*). И далее добавляет: «В главе «Поединок», скорее всего, дан один из эпизодов фронтовой жизни Теркина как разведчика. Так и надо рассматривать содержание этой главы» (Рощин П. Ф. Александр Твардовский. М., 1966, с. 121).

Итак, возвращаюсь к главе «Поединок» — одной из центральных в поэме. Если обозначить крайние точки этого единого времени — пространства, то ими окажутся одинокий задворок, где столкнулись Теркин с немцем — «бродягой полумира», и вся огромная страна-держава, что рассечена — но ту и другую стороны задворка — огненной линией боев.

Фронт налево, фронт направо,
И в февральской вьюжной мгле
Страшный бой идет, кровавый...

Очевидно, пространство здесь не только «втягивается» в движение сюжета, но и придает новый смысл уже прочитанным строфам. Ибо по мере того как вырисовывается грандиозная панорама сражения, становится очевидным, что и противники бьются не ради ухарства и озорства, не ради «славы»; нет, они бьются так, как бьются на войне: «зверю — зверь и враг — врагу».

Насколько велики пространственные параметры войны, настолько же велика и ее историческая глубина.

Как на древнем поле боя,
Грудь на грудь, что щит на щит,—
Вместо тысяч бьются двое,
Словно схватка все решит.

...По легенде, на подступах к Смоленску на виду у Батыевых орд и русских дружин сошлись инок Меркурий с татарином в смертельном поединке. И Меркурий победил своего врага. Орды татар покинули пределы Смоленщины. Но это — историческое предание, а здесь — быль, здесь

...вблизи от деревушки,
Где застал их свет дневной,
Самолеты, танки, пушки
У обоих за спиной.

Современная война — война моторов. Однако ожесточение и бойцовская стойкость в ней нужны не меньше, чем в былые времена... Только сейчас поединок приближается к высшей точке, только сейчас последует главная, все остальное определяющая строфа:

Но до боя нет им дела,
И ни звука с двух сторон.

В одиночку — грудью, телом
Бьется Теркин, держит фронт.
(2; 218)

Как видим, Твардовский постоянно идет на нарушение внешнего правдоподобия, на резкие преувеличения, и эти «нарушения» позволяют ему определеннее раскрыть ту бесконечную перспективу всевозможных структур, которая, по А. Ф. Лосеву, характеризуется как основное «ядро» символа. Чтобы яснее понять и «прямой» (жизненный) и «символический» смысл строфы, стоит обратить внимание на внетекстовую ее часть, на ту атмосферу, в которой создавался «Поединок». Эта глава впервые была опубликована в «Красноармейской правде» 13 октября 1942 года, когда ожесточенные бои шли за Сталинград, Моздок, Новороссийск, когда каждый боец, каждый пехотинец должен был биться грудью, телом, держать окоп, блиндаж, задворок, наконец, фронт до последнего вздоха.

На печальном том задворке,
У покинутых дворов
Держит фронт Василий Теркин,
В забытьи глотая кровь.
(2; 218)

Совершенно очевидно, что подобная взаимосвязь «поэмного» времени с временем конкретно-историческим существует не только в главе «Поединок», но и во всей книге про бойца. Это историческое время, равно как и пространство, «втягиваясь» в сюжет «Теркина», всегда обогащает содержание поэмы. Оно позволяет выразить высокие душевные качества бойца — освободителя родной земли и сопредельных стран. Вот почему «Поединок» заканчивается строфой, превратившейся в современное присловие:

Фронт налево, фронт направо,
И в февральской вьюжной мгле
Страшный бой идет, кровавый,
Смертный бой не ради славы,
Ради жизни на земле.
(2; 221)

...Еще в финскую кампанию Твардовский понял, как легко обозначать фронтовой быт одними и теми же временными и бытовыми приметами, как скоро заиндевелые

плащ-палатки, снега, надолбы, разбитые доты становятся газетным штампом. Твардовский отнюдь не пренебрегал этими общеизвестными реалиями войны, но включал их в систему временных и пространственных определений высшего, что ли, порядка, обновляя их, сопоставляя близкое с отдаленным, настоящее с прошлым, мимолетное с вечным. Тем самым он возводил фронтовой быт в бытие, а в Теркине, который не был «отмечен» особой внешней красотой, отчетливее выявлял внутреннюю красоту его души, его русский характер, его силу, его веру в победу[1].

Мне уже приходилось говорить, что «живой» в понимании Твардовского — высший признак этого бытия высшее эстетическое качество явления, характера, мироздания в целом. Сложность и диалектическая противоречивость наделения этим признаком, качеством, свойством заключалась в том, что рядовой участник войны постоянно пребывал за гранью того особого мгновения, что «жизнь и смерть вмещает целиком».

Он постоянно сталкивался «со смертью живой», то есть настоящей, доподлинной, реальной. И не думать об этом, как-то не реагировать на эту каждодневную опасность он, конечно, не мог.

Вспомним: в солдатском лексиконе на слово «смерть» вообще было наложено своеобразное табу. «Дает жизни!» — говорили солдаты между собой во время ожесточенного артобстрела, подразумевая под этим совсем обратное — случайную и страшную смерть.

Мысль о том, что «жизнь есть жизнь, а смерть есть смерть», Твардовский вкладывал не только в уста Василия Теркина или подавал как «реплики к случаю». Нередко он говорил об этом прямо, искренне, откровенно,

---

[1] А. Турков в монографии «Александр Твардовский» (2-е изд., испр. и доп. М., 1970) проанализировал образ Василия Теркина, если перефразировать слова самого поэта, не в плоскости «страны» и «эпохи», а в плане человека живого, дорогого и трудного. А. Туркову удалось показать изобразительное и психологическое мастерство Твардовского-эпика и, что особенно важно, опровергнуть «иллюзию простоватости и прямолинейности Теркина» (с. 66). Что же касается некоторых других отдельных изданий, то в силу рекомендательного характера они содержат немало общих формулировок, которые, конечно, можно соотнести с эстетической концепцией А. Твардовского, но которые звучат примерно так: Твардовский, «как искусный вышивальщик, украшает ткань своей поэмы яркими узорами» (Еселев Н. Поэзия Александра Твардовского. М., 1954, с. 8).

что он сам думает по этому поводу. И вот здесь-то идея бесконечной ценности жизни, каждого прожитого мгновения, каждого часа становилась антитезой абстрактно-условному понятию «вечности». Возвращался он к этой идее и в позднейшие времена.

Срок придет, и мне травою
Где-то в мире прорасти.
Но живому — про живое.
Друг бывалый, ты прости.

Если он не даром прожит,
Тыловой ли, фронтовой —
День мой вечности дороже,
Бесконечности любой.

(3; 369)

В силу драматических обстоятельств на войне столь же часто возникало совмещение, сопоставление, сравнение «мира прежнего» с «миром настоящим». Совмещение этих разных временных характеристик у Твардовского отметил П. Г. Антокольский, который к сказанному присовокупил: «У каждого поэта свой образ времени — времени исторического и личного, музыкального. У Александра Твардовского этот образ нашел строго индивидуальное выражение»[1].

Однако сила и контрастность художественного мышления автора «Василия Теркина» не была бы столь значительна и велика, если бы он лишь совмещал или сравнивал «мир прежний» с «миром настоящим», если бы он только оттенял, контрастировал «прошлым» неимоверную тяжесть «настоящего», жестокость, трагизм войны.

Твардовский чувствовал и знал другое: война переиначивает прежние устойчивые понятия и представления, она обесценивает одни и придает особую, повышенную цену другим. Диалектика фронтовой реальности отражалась в диалектике его образов войны и мира. Как крупнейший художник, как поэт-мыслитель Твардовский чувствовал, что поэзия должна,— во имя глубинной правды, во имя истины, равнозначной красоте,— нарушить привычные ассоциативные связи, должна их «перевертывать», если таковой была логика и характер реальных событий.

---

[1] Антокольский П. Вечная память.— «Литературная Россия», 1971, 24 октября.

Я уже приводил строчки о том, что во время войны фронтовая присказка «Дает жизни!» имела противоположный смысл. Нечто подобное произошло и с образом-понятием «дома», который в творчестве Твардовского воплощает сугубо «личный» момент человеческой жизни, воплощает природное и естественное чувствование человека.

...Василий Иванович Теркин попадает в дом отдыха, по всем статьям «фронтовой рай». Здесь он вновь ощутил, что, помимо войны, есть и «просто жизнь». Однако па исходе первых суток бывалый солдат задумался: стоит ли привыкать к этой «просто жизни», если война не закончена, если его реально существующий «дом» не дома, а там — на переднем крае, среди друзей-однополчан. И Теркин покидает этот дом, сбегает из него:

Так ли, сяк ли Теркин дома,
То есть — снова на войне.

В другой главе — «Кто стрелял?» — Твардовский показывает, что война может одеть на себя личину мирной жизни, покоя, уюта.

Здесь разные временные и пространственные приметы Твардовский осмысливает в органическом целом, вводит их в развитие сюжета, чтобы читатель ощутил прошлое — в настоящем, настоящее — в будущем: «от окопов пахнет пашней, летом мирным и простым», доносится «давний и знакомый звук вечерний. Майский жук!».

Но мир на войне ирреален, он не более чем условность, воспоминание, мечта. Полет майского жука перекрывается другим: возникает «новый, поющий, двукратный, через миг уже понятный и томящий сердце звук» — звук немецкой «рамы», самолета-разведчика, этого символа смерти и самой войны. Перед подобным всемогуществом военной техники человек-одиночка, в сущности говоря, бессилен: он способен заслониться от смерти только «собственной спиной».

Напротив, труженик-солдат может справиться и со скоростным самолетом, если он внутренне отмобилизован, находчив, если он «к бою готов».

Вот какие многочисленные, если вспомнить здесь словцо В. Луговского, «аксессуары» — контрасты, сопряжения, сопоставления — образуют плоть стиха Твардовского. Вот в какой непрерывно меняющейся, — то щемяще-лирической, то шутливо-сочувственной, — интонации

рассказывается о подвиге Теркина, сбившего немецкий самолет. Да, по правде говоря, действие находчивого пехотинца трудно и назвать этим торжественным словом «подвиг».

Твардовский не то чтобы снижает образ Теркина, но путем «обратного» приема — испуг вместо радости, растерянность вместо восторга — вводит его в русло таких же фронтовых реалий, как траншеи, как летний вечер, который навевает мысли о доме, но который все-таки — война, ежеминутно меняющаяся, чреватая неожиданностями, грозящая «смертью живой» самому герою.

Поэт воссоздает этот пульсирующий ток времени и в тех случаях, когда заостряет внимание на физических муках холода, жажды, боли, на тех страданиях плоти, которые выпадают на долю рядового бойца, которые выносит русский труженик-солдат, «верный долгу и приказу».

Чтобы подчеркнуть эту тяжесть военной страды, Твардовский выбирает самый будничный, тяжкооднообразный ее вариант: он описывает бой за деревушку Борки. Однако без пространственно-временных сопротивопоставлений ему было бы трудно избежать газетной очерковости, не впасть в откровенный бытовизм. И он использует прием «обратного повтора», когда, например, говорит, что бой шел за деревушку, затерявшуюся среди болот, а не за великий город, не за «гордую твердыню», что на десятки верст раскинулась вдоль «матушки-реки».

Освобождение такой твердыни принесло бы славу войскам, вошло бы в исторические хроники. А здесь и того нельзя ожидать. Здесь

...в трясине, в ржавой каше,
Безответно — в счет, не в счет —
Шли, ползли, лежали наши
Дни и ночи напролет.

Соотношение двух отдаленных точек пространства, сопоставление этих двух, казалось бы, несопоставимых образов — деревушки в «ржавом болоте» и «гордой твердыни», а следовательно, и внутренняя перекодировка одного образа в другой, позволили Твардовскому выразить яростное ожесточение боев за каждую пядь земли. И насколько контрастны зрительные «лики войны», психологическое состояние бойцов и самого автора, настолько же контрастны и эмоциональные акценты стиха: ли-

ризм снижается «репликами со стороны»; вид разрушенной до основания деревушки, этого «дедовского угла», смыкается — сопоставляется — и перерастает в символ «земли многострадальной». И наоборот, победный, громовой, дружный крик атакующих цепей остается где-то за «кадром»: в тяжелом бою за Борки этот крик как бы напоминает «печальный и протяжный стон: «Ура-а-а»; а шутливо-добродушные рассуждения Теркина о «курорте» «опровергаются» внезапным артналетом:

Тут, озноб вдувая в души,
Долгой выгнувшись дугой,
Смертный свист скатился в уши,
Ближе, ниже, суше, глуше —
И разрыв!
За ним другой...
(2; 250)

По первому впечатлению ничто нельзя противопоставить этой «силе войны», этим физическим и телесным тяготам войны, этой смерти живой. Ничто! Но рассказ Теркина создает своеобразную альтернативу этим страданиям плоти: нравственные переживания тяжелее мученических мук в болоте. «Даже сетовать неловко при такой, чудак, судьбе», — говорит он молодому бойцу.

Ты, брат,— это батальон.
Полк. Дивизия. А хочешь —
Фронт. Россия! Наконец,
Я скажу тебе короче
И понятней: ты — боец.
(2; 249—250)

Другое дело — одиночка-окруженец... В таком незавидном положении довелось побывать Теркину в начале войны. И он познал, что к физическим страданиям могут прибавиться самые мучительные чувства — неизвестности, вины, опасения за судьбу Родины.

Где тот фронт и где Россия?
По какой рубеж своя?

Чтобы герой не показался доктринером, автор заключает теркинскую речь трагикомическим эпизодом: немцы — «худые черти», к немалому изумлению рассказчика, пели возле общипанного стожка популярную советскую песню «Москва моя». Не ограничиваясь этим поуче-

нием, Твардовский выводит из-за «кадра» то, чем он обычно пренебрегает: риторическую трескотню о наших легких победах в каждом бою, в каждом сражении. В стиле газетных реляций, — говорит он, — следовало бы написать: «ребята встали, взяли деревушку без труда», а его герой

Русской ложкой деревянной
Восемь фрицев уложил.

Увы! Правда войны настоящей была иной: «царица полей», «матушка-пехота», «деревня», «рабочая кость», одетая в солдатские шинели, продолжала лежать в ржавом болоте, где

...в глуши, в бою безвестном,
В сосняке, в кустах сырых
Смертью праведной и честной
Пали многие из них.

(2; 253)

И вновь — отзвуком — возникают пространственно-временные символы «великих городов» и бессчетных «населенных пунктов», по которым без разбора война «стелила свой путь». И вновь поэт возвышает голос во имя воинской доблести и нравственной силы каждого участника войны, ибо у него «жизнь одна и смерть одна».

Так разрешается в поэме «Василий Теркин» коллизия безвестного и великого, рядового и выдающегося, близкого и далекого. Эту коллизию Твардовский смог разрешить потому, что нес в себе свободную «даль», нес ощущение неминуемой победы над жестоким и сильным врагом. А на тысячекилометровом фронте все еще продолжался

Смертный бой не ради славы,
Ради жизни на земле.

5

Во многих исследованиях, посвященных поэме «Василий Теркин», тот факт, что герой поэмы и автор ее Александр Твардовский — земляки-смоляне, упоминается как бы нехотя, как бы мимоходом. И уж совсем не говорится, что поэт принимал личное участие в боях за Смоленщину, освобождал Ляхово, Загорье, Столпово, Сельцо, Починок.

Я не думаю, чтобы признанием этого факта можно было принизить образ Теркина, а заодно и автора поэмы, придать произведению черты областничества, сузить, обеднить, ограничить ее нравственно-эстетическую и идейную основу. Наоборот, мне кажется, что невозможно понять, как развивается характер Теркина, как возрастает его духовно-нравственный потенциал, если забыть хотя бы на миг, что Теркин долгие месяцы войны видел перед глазами, чувствовал, помнил «край, страдающий в плену». Плен его Смоленщины и освобождение Смоленщины служили для него как бы прообразом всей войны, сосредоточием ее справедливых целей, оправданием ее непомерных жертв. Это — с одной стороны. А с другой, как известно, личное постижение войны, приобщение к реальным тяготам войны было для Твардовского основным творческим принципом и положением. Поэт стремился сделать так, чтобы именно через «Теркина» и читатели как бы лично познавали ход сражений, познавали 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 тем обстоятельством, что поэт стал сотрудником газеты, которая из номера в номер печатала корресонденции с «той стороны», с оккупированных врагом территорий. И его личная боль, его горе, его негодование, его ожидание встречи с родным краем — все прошло сквозь сердце, отозвалось в главах поэмы, по-особому «сроднило» с главным героем — Теркиным. Именно в работе над этой книгой Твардовский открыл секрет: самовыражение поэта должно носить не только «личный» характер, оно должно быть самовыражением и других. Эта мысль сразу же придала «Теркину» неповторимость, пронзительность, сокровенность и, что особенно важно, обобщенность лирических отступлений. 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 такой же «дедовский угол», каким было для поэта Загорье, 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, — возвратился к родным пепелищам.

И Твардовский не мог не поделиться всем пережитым и увиденным с Теркиным, своим героем. Вот почему «местный» патриотизм Теркина, боль за поруганную родину, обида за пренебрежение этой малой частицей света, на мой взгляд, вполне естественны и закономерны. Балагурит ли Теркин на привале, размышляет ли о награде, входит ли в генеральский блиндаж, подспудно проявляется его родство с поэтом, его гордость: «Я — смоленский». Следует заметить, что и Твардовский вмешивается в ход событий как раз в тех случаях, когда его из «запаса рядовой» испытывает острые приступы тоски по дому, когда его обида, его вина перед оставленным краем становится особенно нестерпимой. Поэт, как бы стремясь разделить с солдатом-земляком все эти чувства, сам берет слово. И было уже несущественно, подумалось ли, сказалось ли, спелось ли так Теркину или автору книги про бойца. Та мера условности, которую постоянно выбирал Твардовский, не противоречила реалистическому строю поэмы, а наоборот — по законам истинного искусства, — усиливала эту исключительную психологическую достоверность всего высказанного в поэме.

Превосходна, например, песня, написанная в духе народных наигрышей смолян-рожечников. Она включена в поэму после разговора Теркина с солдатом «из-под Тамбова»: «Ты — тамбовский? Будь любезен. А смоленский — вот он я». И сразу же в ином музыкальном ключе следует:

Заведет, задует сивая
Лихая борода:
Ты куда, моя красивая,
Куда идешь, куда...

И ведет, поет, заяривает —
Ладно, что без слов,
Со слезою выговаривает
Радость и любовь.

И за ту одну старинную
За музыку-рожок
В край родной дорогу длинную
Сто раз бы я прошел.

Затем — приметная пауза, после которой песня заканчивается очень «своим», очень личным определением задач великой войны, как бы объединяющим и героя поэмы, и ее автора, и многих, многих читателей:

Мне не надо, братцы, ордена,
Мне слава не нужна,
А нужна, больна мне родина,
Родная сторона.

(2; 233)

Песня-дума послужила своеобразным сигналом; после этого «Теркин» начинает набирать все бо́льшую лирическую напряженность, все определеннее идет к эмоциональной вершине, к авторскому «я». Ибо в книге про бойца можно проследить и формирование характера ее автора, конкретно — поэта Александра Твардовского. «Что ж, а я не человек?» — вопрошает поэт в одном полемически-заостренном отрывке.

...Снова звучит народная мелодия, теперь уже о речке-реченьке, мастерски обработанная поэтом, передающая тоску-печаль по смоленской стороне. Снова фронтовая шутка «дальше фронта не пошлют» перемежается с психологически выверенными подробностями в поведении Теркина. На предложение генерала побывать дома в отпуску у лихого солдата

Только дрогнули ладони
Рук, протянутых по швам.

Вот после этого-то диалога и следует глава «О себе» — лирическая вершина поэмы.

Я покинул дом когда-то,
Позвала дорога вдаль.
Но мала была утрата,
Но светла была печаль.

И с годами с грустью нежной —
Меж иных любых тревог —
Угол отчий, мир мой прежний
Я в душе моей берег.

(2; 242)

Верный принципу антитез, которые помогают обнажить художественно-смысловой нерв поэмы, Твардовский и здесь как бы «накладывает» на памятный ему «прежний мир» — «мир настоящий», на мир детства — мир войны и всеобщего разора; он как бы отрицает реальность, которая вопреки этому отрицанию продолжает существовать, и томить, и мучить его зрелищем «жестоко и дико поломанной жизни».

Поэту вспоминается старый лес, «не порапенный ничуть», «не корчеванный фугасом, не поваленный огнем», ему вспоминается все, что несло в детстве душевное раскрепощение и свободу: «...книгу, читанную в поле, кнут, свисающий с плеча, лед на речке, глобус в школе у Ивана Ильича...»

Но именно здесь я и должен обосновать нравственно-философскую идею, заложенную в этой лирической главе... Если посмотреть на авторскую исповедь с точки зрения философского понимания свободы как человеческого бытия, как свободы пространственных перемещений, то окажется, что ряд метафорических антитез — «мир прежний», «мир настоящий» — переходит в ряд антитез духовно-психологического и социального порядка. «Мир прежний» предоставлял поэту полную свободу таких перемещений и передвижений, ведь до войны «не было запрета, проездной купив билет, вдруг туда приехать летом, где ты не был десять лет...». «Мир настоящий», мир попранных нравственных святынь делает поэта несвободным; он не может «вновь обнять старуху мать», не может без украдки, без оглядки «по родным лесам кружить».

Несвобода родной стороны оборачивается несвободой поэта, его душевной стесненностью, его болью и бедой. Это — идейно-эстетический ключ поэмы: не только Василий Теркин, но и сам поэт мужал в деянии свободы, постигал все трудности, все испытания, которые выпадали на долю рядового бойца в освобождении Родины. Поставив с такой прямотой эту, казалось бы, глубоко личную, но безусловно новаторскую проблему, Твардовский нашел для ее выражения интимный, сокровенный тон:

Мать-земля моя родная,
Сторона моя лесная,
Край, страдающий в плену!
Я приду — лишь дня не знаю,
Но приду, тебя верну.

Кровную причастность к судьбе матери-земли, к судьбе народа как высшей духовной и эстетической ценности в биографии каждого отдельного «личного» человека поэт подтверждает вновь и вновь:

Я дрожу от боли острой,
Злобы горькой и святой.
Мать, отец, родные сестры
У меня за той чертой.

Я стонать от боли вправе
И кричать с тоски клятой.
То, что я всем сердцем славил
И любил,— за той чертой.
(2; 245)

Твардовский настолько доверяет этой лирической стихии, этой правде сущей, захватившей его целиком и полностью, что провозглашает право быть творчески свободным во всем: право на вымысел, на условность, на «подмену» себя — героем и героя — своим личным «я».

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

Ведь Теркин — образ и книга, персонаж и герой, вымышленный, воссозданный авторским воображением. Читатель нигде не должен забывать об этом, ибо Твардовский верит, что стихия «правды сущей» способна увлечь, точнее, воодушевить не только его одного, но и другачитателя, что поэт не снижает, а усиливает реальность происходящего, выступая с «открытым забралом», доверяясь читателю даже в малых и больших секретах писательского ремесла.

Характерно, что Твардовский и в дальнейшем будет не раз соединять, переплетать, сталкивать действительность и вымысел, жизнь и мечту, реализм и условность. 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 будет обращаться в репликах, примечаниях, отступлениях все чаще к земляку, однополчанину, солдату-современнику:

Рассуди-ка, друг-товарищ,
Посмотри-ка, где ты вновь
На привалах кашу варишь,
В деревнях грызешь морковь,—

так сказано реальному пехотинцу, читателю поэмы, в ответ на слухи о том, что Теркин будто бы ранен или даже убит. Нет, — утверждает автор, —

Правда правдой остается,
А молва себе — молвой.

Правда же страды неимоверной немыслима без «его» Теркина, который в дни отступления «одну политбеседу повторял: «Не унывай!»; в дни позиционных, затяжных боев любил говорить: «Перетерпим. Перетрем...»; который теперь, в дни великого наступления на Запад, характеризуется в следующих словах:

То серьезный, то потешный:
Нипочем, что дождь, что снег,—
В бой, вперед, в огонь кромешный
Он идет, святой и грешный,
Русский чудо-человек.
(2; 291—292)

Так меняются времена, и образ Теркина в эти новые времена становится эпическим обобщением солдата-освободителя родной земли и сопредельных стран.

Однако было бы ошибкой думать, что к концу поэмы Василий Теркин все больше «бронзовеет» и, таким образом, утрачивает черты «живого и трудного человека», каким он был для поэта всю войну. Напротив, Твардовский не приподымает Теркина над другими, а все чаще как бы теряет его 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, моральное состояние войск, ведущих наступление по всему фронту, метафорой «страдание — счастье». Только Твардовский отважился на контраст между этим всеобщим порывом и душевной смутой, которую переживал его герой. Действительно, в поведении Теркина он подмечает что-то непривычное. Это не прежний баешник, балагур, весельчак, поучавший, потешавший однополчан по каждому поводу и случаю. Когда-то, с удивлением думает поэт, он «такой же был веселый,

наподобие меня». Теперь же что-то в нем изменилось. Возможно, сказался груз пережитого. Ведь вырвалось у него однажды: «Ах, как трудно все на свете, служба, жизнь, зима, война». Возможно, были какие иные причины. Во всяком случае Твардовский не преминул отметить, что вблизи днепровской переправы

...Едва ль уже мой Теркин,
Жизнью тертый человек,
При девчонках на вечерке
Помышлял курить «Казбек»...

В другом месте о новом взгляде Теркина на мир, на войну, на самого себя, о его внутреннем возмужании сказано еще определеннее: впервые взводный любимец отказался вставить словцо в общий разговор.

Он курил, смотрел нестрого,
Думой занятый своей.
За спиной его дорога
Много раз была длинней.
И молчал он не в обиде,
Не кому-нибудь в упрек,—
Просто больше знал и видел,
Потерял и уберег...

(2; 305)

Совсем иное было на душе у бывалого солдата. Совсем иное было и на душе поэта. Вместе с Теркиным его захватило нетерпеливое ожидание встречи с родной стороной; вместе с Теркиным он мысленно складывал слова, обращенные к отцовскому дому. И чем ближе была родина, тем строже становился к самому себе герой поэмы. Взыскательнее судил себя судом совести. Обостреннее переживал противоречивые чувства: любви, печали, неясной вины перед брошенным когда-то краем. Брошенным не по его вине, но все же, все же...

— Мать-земля моя родная,
Ради радостного дня
Ты прости, за что — не знаю,
Только ты прости меня!..

Несобственно-прямую, прерванную многоточием речь героя Твардовский через несколько строф продолжит с новой силой и новым лирико-публицистическим накалом.

— Мать-земля моя родная,
Вся смоленская родня,

Ты прости, за что — не знаю,
Только ты прости меня!
Не в плену тебя жестоком,
По дороге фронтовой,
А в родном тылу глубоком
Оставляет Теркин твой.

Когда Смоленщина была освобождена от захватчиков, когда «минул срок годины горькой», можно было дать волю и этим чувствам, можно было обойтись и без балагурства. Тенерь-то характер дорогого и трудного человека мог раскрыться в такой глубине, которой в нем не подозревали прежде.

— 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?.. Навряд ли!.. Но каким другим словом он мог бы оправдать себя, кроме этого беспомощного и традиционно-солдатского: «Виноват...».

В свободной и раскованной манере, в которой Твардовский ведет повествование, обнаруживается одна закономерность: поэт никогда не начинает с эпизода или случая, имеющего принципиально важное значение. Ему, противнику «наивного реализма», вначале необходимо определить и раскрыть причинно-следственные связи, их многообразный характер, а затем «включить» эпизод в систему объективных взаимозависимостей, чтоб тем самым установить истинное значение эпизода, соотношение между человеческим «я» и всем миром.

Художественное время — пространство в конце поэмы обозначено памятными вехами. Эти вехи от новых рубежей уходят вдаль и вглубь: возле берлинских предместий поэт не может забыть древний город Клин; на берегах Одера — населенный пункт Борки, который полгода брали с бою. И этот бой оставил в России тысячи солдатских вдов.

Новые времена, по сравнению с прежними тяжкими временами, временами отступления и долгой обороны, Твардовский обозначает поговоркой, ставшей столь же знаменитой, как и словцо «сабантуй».

Срок иной, иные даты.
Разделен издревле труд:
Города сдают солдаты,
Генералы их берут.

Но куда бы ни забросила солдата фронтовая судьбина, где бы ни прошли его пути-дороги, свой «личный» отсчет этих расстояний и этих сроков он ведет от родимого окошка, «куда ты можешь постучаться в некий час...».

Ах, как бережно хранится
Боль-мечта о том окне!

А у нашего солдата... Вначале горечь сдобрена шуткой: «Кроме радио, ребята, близких родственников нет». Потом доверительно: «Ни окошка нет, ни хаты, ни хозяйки, хоть женатый, ни сынка...» И только в третий раз рассказывается подробно о свидании, ради которого поэт обозначил метами его многодневный и многотрудный путь:

Вот и взгорье, вот и речка,
Глушь, бурьян солдату в рост,
Да на столбике дощечка,
Мол, деревня Красный Мост.

И нашлись, что были живы,
И скажи ему спроста
Все по правде, что служивый —
Достоверный сирота.

(2; 310)

Чтобы выразить безысходное горе земляка-солдата, не терявшего бодрого духа даже тогда, когда пехотинцы «сдавали чохом города», поэту следовало проявить художественную осмотрительность, проявить психологическую прозорливость. Ибо несколько ранее он изрек: «правда правдой, ложью — ложь». Так вот, чтобы эта правда оставалась правдой и в малом и в великом, надо было узреть в поведении русского воина нечто, что смогло бы без слов, без пояснений передать его страдание, скрытое от всех, его затаенную ото всех боль. И Твардовский запечатлел эту безмолвную, как в немом кино, сцену:

На краю сухой канавы,
С горькой, детской дрожью рта,
Плакал, сидя с ложкой в правой,
С хлебом в левой,— сирота.

Плакал, может быть, о сыне,
О жене, о чем ином,

О себе, что знал: отныне
Плакать некому о нем.

Как видим, Василий Теркин или какой-нибудь другой солдат, его земляк, житель Смоленщины, вернувшись с пепелища, все-таки взялся за котелок с холодным армейским супом, и в этом, конечно, при желании можно было усмотреть некое традиционно-деревенское начало, синкретизм сознания, бесчувственность натуры. Но повторим вслед за поэтом: «правда правдой, ложью — ложь». А правда образа солдата «простой закваски» заключалась в том, что за него, за этого русского солдата, воевать было больше некому:

Должен был солдат и в горе
Закусить и отдохнуть...

Война продолжалась, война приплюсовывала и его личное горе к общему счету, безмерному и без солдатского сиротства. Однако для поэта, который отказывался мыслить о человеке только в масштабе «эпохи», который знал — как ни много мужиков в России, но и их можно извести,— каждая мутная слеза солдата-сироты была святой. Твардовский прибегает к преувеличению образа. И не для того, чтобы оправдать «высокий штиль», казалось бы, несовместимый с пехотинцем в кирзовых сапогах и брезентовом ремне, нет, солдатское горе было для него горьким, человеческим горем.

Если б ту слезу руками
Из России довелось
На немецкий этот камень
Донести,— прожгла б насквозь.

Как видим, гиперболизм Твардовского обладает способностью венчать движение мысли и чувства, естественно «вплетаться» в композицию каждой главы.

...«По домам идет Европа» — такая гипербола в свою очередь венчает вполне реалистическое изображение тысяч и тысяч узников, хлынувших из концлагерей, бараков, застенков фашистской Германии:

И на русского солдата
Брат француз, британец брат,
Брат поляк и все подряд
С дружбой будто виноватой,
Но сердечною глядят.

Интересно подчеркнуть, что образ родной стороны, образ родного дома в тех иностранных краях, где «городов горелый лом», где «пух перин клубится тучей», где «грохот канонады», перерастает, перевоплощается в гиперболический образ Родины:

Мать-Россия, мы полсвета
У твоих прошли колес...

Да и образ главного героя, образ Теркина, не теряя присущей ему ухватки и поглядки, обретает некую сказовую велеречивость.

Он стоит, освободитель,
Шапка набок со звездой,
Я, мол, что ж, помочь любитель,
Я насчет того простой.
Мол, такая служба наша,
Прочим флагам не в упрек...
(2; 316—317)

Если бы Твардовский и дальше усиливал эту велеречивость, возводил поэтические характеристики в высшую степень, то опасность пустой риторики и иллюстративности стиха стала бы вполне реальной. К счастью, Теркин остался Теркиным. И повстречал он на чужбине отнюдь не аллегорический образ Родины, а простую труженицу-мать, которая по деревенскому обычаю была «крест-накрест вся платком оплетена»:

Мать одна в чужбине где-то!
— Далеко ли до двора?
— До двора? Двора-то нету.
А сама из-за Днепра...
(2; 317)

С сострадательной, грустновато-добродушной улыбкой повествует Твардовский о том, как бойцы под командой Василия Теркина снабдили эту деревенскую женщину-мать всем необходимым для дальней дороги, дали ей лошадь, перинку, чайник с кружкой да ведерко «про запас».

Далеко, должно быть, где-то
Едет нынче бабка эта,
Правит, щурится от слез.
И с боков дороги узкой,
На земле еще не русской —
Белый цвет родных берез.

Ах, как радостно и больно
Видеть их в краю ином!..

Пограничный пост контрольный,
Пропусти ее с конем!

(2; 319)

Когда Твардовский обращается к солдатскому фольклору и быту, когда он описывает землянку, приютившую стрелковый взвод, бойца, потерявшего кисет, траншеи, которые вопреки всему «пахнут пашней», когда он заглядывает даже на полок походно-полевой бани, он не забывает подчеркнуть, что его Теркин «природой самый русский человек». Писатели другого поколения, другого характера дарования стали по-другому осмысливать и выражать эту связь в своих произведениях. Но во время войны определение Теркина как образа глубоко национального было обусловлено поэмной концепцией Твардовского: создать образ современника с предельной, жизненной достоверностью, дать его в деянии свободы, сотворении свободы, завоевании свободы для всех земель и народов, населяющих эти земли, страдающих от немецко-фашистского ига. Вот почему рассыпанные по поэме упоминания, характеристики, определения Теркина как человека, «природой самого русского», как человека, считающего, что можно пережить любую «беду-поруху», в кулаке держать табак, но «Россию, мать-старуху, нам терять нельзя никак» — все вместе взятое потребовало от поэта каких-то более основательных обобщений. И заключительная глава поэмы, озаглавленная весьма прозаично «В бане», посвящена в какой-то степени ответу на вопрос: что же привлекает поэта в родном народе? Какие черты русского характера ему особенно дороги и близки?

Любит русский человек
Праздник силы всякий,
Оттого и хлеще всех
Он в труде и драке.

И в привычке у него
Издавна, извечно
За лихое удальство
Уважать сердечно.

(2; 326)

Этим сердечным уважением и согреты многие страницы поэмы «Василий Теркин». Сердечным уважением и,

добавил бы я, «теплотой патриотизма», как однажды высказался Л. Н. Толстой.

...Пройдет не так уж много лет: современники Твардовского будут в иной страде, в страде послевоенной. Да и сам поэт уйдет с головой в творческие, журнальные, общественно-государственные дела. Но думы о народе, выдержавшем огненные годы войны, не покинут его. Эти думы, эти «заметы сердца» с каждым новым произведением станут приобретать все более интеллектуально-обобщенный характер. И не раз поэт испытает такие счастливые прозрения, когда, по словам Гоголя, далеко станет видно окрест:

Народ — подвижник и герой —
Оружье зла оружьем встретил.
За грех войны — карал войной,
За смерть — печатью смерти метил.

В борьбе исполнен новых сил,
Он в годы грозных испытаний
Восток и Запад пробудил —
И вот —
Полмира в нашем стане!

(3; 213—214)

Безусловно, что в поэме «Василий Теркин» Твардовскому необходимо было подвести итог и в нравственно-философском плане, заключить хотя бы одной строфой те антитезы, которые проходят сквозь всю книгу бойца, которые выражают диалектически сложное мировосприятие поэта. Подобная строфа родилась как будто непроизвольно,— подобное ощущение довольно часто возникает при чтении Твардовского, — но на деле она явилась сосредоточием его духовных, его нравственно-эстетических поисков. Трагический «изгиб бытия», называемый войною, принес народу неисчислимые жертвы, но он был все-таки преодолен. Ибо

Сила силе доказала:
Сила силе — не ровня.
Есть металл прочней металла,
Есть огонь страшней огня.

(2; 324)

«Сила жизни», которая вступила в схватку, в яростное противоборство с «силами войны», вышла из этой схватки победителем, — таков нравственно-философский финал поэмы «Василий Теркин».

6

Как легко сживаемся мы, читатели, с героями полюбившихся нам книг, как трудно бывает расставание с ними!.. Но еще труднее, еще горше эта разлука для художника: ведь он силой таланта и воображения вызвал их к жизни, вложил в них частицу самого себя.

Боль моя, моя отрада,
Отдых мой и подвиг мой,—

в этом признании, обращенном к мастеру «шутки немудрой» Василию Теркину, скрыты и сожаление, и грусть, и смущение, короче, все, что мы испытываем, расставаясь с близкими нам людьми.

Но как ни трогательны минуты прощания с любимым героем, трезвый, с лукавинкой голос подсказывает:

...В том беды особой нету.
Песня, стало быть, допета.
Песня новая нужна,
Дайте срок, придет она.

«Дайте срок», — здесь и просьба, и внутренняя убежденность, что жизнь не пройдет, не должна пройти мимо художника. И как бы ни было трудно «ломать» самого себя, как бы ни был велик соблазн вступить в привычный след, истинный художник не соблазнится кажущейся легкостью задачи, а приложит все силы к поиску непроторенных путей.

«Это вещь — лирическая», — сказал Твардовский о поэме «Дом у дороги».

Однако в окончательном варианте поэма «Дом у дороги» имела подзаголовок: «Лирическая хроника».

К жанровому определению «хроника», равно, как и «книга» или «тетрадь», у Твардовского имелось особое пристрастие. Например, «книга» с детских лет запечатлелась в его памяти как слово, означающее предмет серьезный, достоверный, безусловный. Эту же достоверность и безусловность несло для него и слово «хроника».

Итак, лирическая хроника... Больше всего Твардовский опасался утраты памяти, беспамятности поколений, которые будут знать о войне как о чем-то давнем, пережитом, бывшем не в их время. Он страстно взывал: «Да-

вайте, люди, никогда об этом не забудем». Он восставал против всепрощения, которое чревато повторением горьких уроков, он хотел, чтобы его современники были счастливыми людьми: «А счастье — не в забвеньи!»

Его лирическая хроника призвана была почти документально утвердить память военных лет:

Да будет камень камнем,
Да будет болью боль.

Да, поэма «Дом у дороги» посвящена великой войне. Но прав Андрей Турков, что «война входит на страницы поэмы не в своем батальном обличье, не в грохоте разрывов и не в зареве пожарищ, но во множестве деталей, говорящих о том, как отразилась она в жизни всего народа, сломав обычные мерила вещей, нависнув над всеми тяжелой тучей...»[1].

Тяжелая туча войны, наползавшая с запада на села и города, на кровли многих людей, захватила не краем, а прошла серединой над домом у дороги, а затем его сожгла, испепелила, разбросала его обитателей по всему белому свету. И надо было еще раз заставить читателей задуматься над судьбой этого дома, задуматься над тем, «без чего человеку нет жизни и чего на свете нет дороже: о Родине, о свободе...».

Эта мысль, которая стала лирико-философским обобщением поэмы, впервые была высказана в очерке «Настасья Яковлевна». Свой очерк Твардовский написал и опубликовал в «Красноармейской правде» 2 марта 1945 года.

Войска 3-го Белорусского фронта еще в январе овладели городом Инстербургом и тем самым открыли дорогу в глубь Восточной Пруссии. В конце января начался штурм Кенигсберга. Александр Твардовский, спецкорреспондент «Красноармейской правды», почти не покидал редакционный «виллис»: вместе с передовыми частями он вступал в Инстербург, задымленные, озаренные зловещим пламенем улицы которого показались ему «ходами и переходами какого-то подземелья»; участвовал в боях за Алленштейн, Кульм, Фридлянд — немецкие городки, вошедшие в историю наполеоновских войн; бывал на огневых позициях, с которых артиллеристы вели огонь по Кенигсбергу... И непрерывно писал о том, что видел, слышал от других, писал очерки, заметки, стихи

[1] Турков А. *Поэзия созидания*. М., 1962, с. 81.

и, наконец, заключительные главы поэмы «Василий Теркин».

Как и любой пехотинец освободительной армии, Твардовский встречал на пути продвижения разноязыкий люд, бредущий из плена домой, «будь тем домом Минск или Варшава, Париж или пограничные с Германией места Литвы...». Особенно сильное впечатление на него произвела дорожная встреча и беседа с Настасьей Яковлевной Масловой, малограмотной простой женщиной, которую немцы вместе с младшей дочерью Анютой, отступая с Орловщины, забрали с собой и завезли в концлагерь на Балтийском побережье. Судьба Настасьи Яковлевны, ее мытарства, ее мучения в немецком плену были настолько характерны для судеб миллионов людей, угнанных в Германию, что Твардовский мог бы и не записывать ее рассказ в блокнот. Но была в исповеди Настасьи Яковлевны особенность, которую сразу же отметил для себя Твардовский: немолодая, не очень крепкая здоровьем деревенская женщина, наверно, умерла бы за проволочной загородкой, как умерли сотни заключенных, если бы не было у нее «спасительной, простой и святой, неугасимой заботы об Анюте».

Позднее в поместье какого-то зажиточного немца ее спасла не только боязнь оставить девочку одну в немыслимой от Родины дали, но и горькие, не покидавшие ни на минуту воспоминания о родном орловском селе.

Вот как об этом записал с ее слов поэт: «Пройдет дождик, взбухнет пыль на дороге, встанет радуга или просто пропоет петух на заре, — хотя петухи и поют здесь не так голосисто, — да мало ли еще такого, что само входит в душу и говорит об одном, без чего человеку нет жизни и чего нет дороже: о Родине, о свободе...» (4; 363).

Поэма «Дом у дороги», зародившись в Подмосковье, была продолжена в разрушенном Смоленске, где, как мы помним, оборвалась она на строчках «В огне, в огне полсвета...». Но поэма продолжала жить все это время в душе Твардовского, она «жила, кипела, ныла», и поэт

...ее в себе берег,
Про будущее прочил,
И боль и радость этих строк
Меж строк скрывая прочих.

Встреча с Настасьей Яковлевной, вид ее легкораненой лошади, которую женщине дали артиллеристы, особая

домовитость, хозяйственность, уютность во всем облике и в движениях этой простой крестьянки, толком не понимавшей даже, куда ее загнали немцы,— все четко и ясно обозначило сюжет поэмы, прерванной на полуслове, обозначило и контрастный — по отношению к образу войны — образ солдатского «дома».

Тот дом, без крыши, без угла,
Согретый по-жилому,
Твоя хозяйка сберегла
За тыщи верст от дому.

После встречи на кенигсбергском шоссе поэма дописывалась необычайно быстро. Уже в июле сорок пятого года в интервью, напечатанном в «Литературной газете», Твардовский говорил о ней как о вполне законченной вещи. В том же интервью он счел необходимым подчеркнуть, что тематически поэма отличается от «Василия Теркина», что это произведение иного плана. «Это тема не столько самой войны, — говорил он, — сколько «дома», покинутого хозяином; «дома», в своем людском составе заброшенного из родных мест в далекую Германию к берегам чужого моря; «дома», обретшего в нашей победе освобождение из плена и возвращение к жизни»[1].

Казалось бы, слова Твардовского исчерпывают и проблематику лирической хроники, и движение сюжета, и даже ее песенно-символическую образность: «дом», «дорога», «чужбина», «пленение», «воля» — это образы фольклорного ряда. Однако интервью Твардовского лишь указание, в каком направлении шло формирование его идей, какие источники питали его образность. Действительно, в интонационно-поэтическом отношении «Дом у дороги» — произведение иного плана, чем «Василий Теркин». Однако в книге про бойца есть мотивы, особенно в главах «О себе», «На Днепре», «Про солдата-сироту», «По дороге на Берлин», которые Твардовский использовал, развив, генерализировав их в своей лирической хронике.

Что ты знал! Кому другому
Знать бы лучше наперед,
Что уйдет солдат из дому,
А война домой придет.

Как я уже говорил, «дом» у Твардовского нередко выступает в качестве образно-философского аналога по-

[1] «Литературная газета», 1945, 28 июля.

нятий «личного» бытия человека, его близости к земле, матери-природе, человеческому окружению, родному народу. «Дом» — это обращение к чему-то изначальному, к чему-то такому, что все вместе означает «жилье, уют, порядок». Вот почему для Моргунка — в контрасте со «всем белым светом» — его телега в такой же самой степени «дом», как для Теркина была «домом» взводная землянка, для Анны Сивцовой — ее семья, для лирического героя поэмы «За далью — даль» — вагон в сибирском экспрессе.

«Дом» в произведениях Твардовского — и естественное, в данных условиях, состояние человека, и его память, и неразрывная связь времен.

В противоположность «всему белому свету», который чреват «изгибами бытия», разрывом этих связей, катастрофами и катаклизмами и самым трагическим из них — войной, «дом» обозначает некую устойчивость, некую точку, откуда восходит спираль человеческой судьбы.

Однако современная война разрушает все прежние представления о мире («доме») и войне:

Куда там было в старину,—
Все нынче по-иному:
Ушел хозяин на войну,
Война подходит к дому.

Современная война носит глобальный характер, она грозит всему живому, она вызывает в человеке не только благородные чувства патриотизма, мужества, героизма, она несет в себе тягчайшие нравственные испытания: проверяет человека «на излом», подвергает мучительным чувствам беды, боли, вины.

Подобные испытания могут выпасть на долю тех рядовых участников событий, что вовсе и не виновны в неожиданно драматическом развитии этих событий. «И не виновны перед ней (перед хозяйкой. — *В. Д.*), а все же виноваты» — вот мысль, которая отчетливо выражена в поэме «Дом у дороги». В другом месте можно прочитать:

И люди горькой стороны
У фронта сбились тесно,
Боясь и смерти и вины
Какой-то неизвестной.
(2; 347)

Причину этой «вины неизвестной» герои Твардовского и сам поэт каждый раз будут объяснять или вы-

являть по-новому. Но в данном случае поэт видит ее в той неизбежности, в той необходимости, которую они не могут ни отвести от себя или от других, ни как-либо преодолеть ее.

И пыльных войск отход, откат
Не тот, что был вначале...
И где колонны кое-как,
Где толпы зашагали.

А неприятель в то время

Ломал и путал фронт и тыл
От моря и до моря,
Кровавым заревом светил,
В ночи смыкая зори.

И страшной силой буревой,
В медовый срок покоса.
В дыму, в пыли перед собой
От фронта гнал колеса.

(2; 342)

Вот тогда-то и окажется «дом» в плену, многие солдаты, защитники «дома», в плену. И что самое чудовищное, что «этот плен — в России».

Надо явственно осознавать, насколько была велика художественная прозорливость Твардовского, насколько точно он запечатлел картины и сцены, возникавшие по ту сторону фронта, за той огненной чертой, во временно оккупированных врагом деревнях и селах, чтобы представить ход его нравственно-философских размышлений, которые и определили контекст «военных» глав поэмы.

Эти размышления мне представляются приблизительно такими: если «личный» человек невиновен, то, стало быть, виноват «весь белый свет». Однако целесообразность и разумность мироустройства в целом не вызывает у поэта сомнений. Значит, помимо воли и желаний, этот «личный» человек, в том числе и сам поэт, должен испытывать чувство виновности, чувство вины, которое отнюдь не пассивно, которое требует искупленья, ибо где вина — «там искупленье». Это действенное чувство вины и заставляет взять на себя ответственность за всех, за тех других, что осознают его, может быть, не столь отчетливо и сильно.

Вспомним размышления Теркина возле днепровской переправы, вспомним «Друга детства» — главу из поэмы «За далью — даль», вспомним стихотворение «Я знаю,

никакой моей вины...» и убедимся, что именно в этом нравственно-этическом плане Твардовский обдумывал трагические «изгибы бытия», обдумывал опыт войны и что это чувство «вины неизвестной» не ослабевало в нем до последних дней жизни.

...Пленные бредут по деревням и селам Смоленщины в «позорных сборных ротах»:

Ботинок за войну
Одних не износили,
И вот они в плену,
И этот плен — в России.

Но все-таки, — как позднее писал Твардовский,— в те дни острой, незабываемой боли за родную землю, в дни страшной угрозы всему самому дорогому на свете он вдруг почувствовал, что до сих пор как следует не знал ни своего народа, ни своей отечественной истории, ни своих отечественных гениев Пушкина и Толстого. Это Твардовский-то?! Но подобное происходило не только с ним.

Один вид «стыдного, сборного строя» пленников, которых немцы-конвоиры гнали на Запад, мог вызвать негодование и презрение,— и это было правдой. Но не всей, а вся правда была еще и в великом чувстве сострадания, которое испытывали деревенские бабы, заглядывая в лица военнопленных: «Не муж, не сын, не брат проходят перед ними, а только свой солдат — и нет родни родимей». Вся правда была во внутреннем монологе женщины-солдатки, обращенном к мужу:

Ты не стыдись меня.
Что вниз сползли обмотки,
Что, может, без ремня
И, может, без пилотки.

И я не попрекну
Тебя, что под конвоем
Идешь. И за войну
Живой, не стал героем.

Окликни — отзовусь.
Я здесь, твоя Анюта.
Я до тебя прорвусь,
Хоть вновь на век прощусь
С тобой. Моя минута!..

(2; 356)

Величие таланта Твардовского, народность его мироощущения, сила его интеллекта сказались не только, предположим, в хрестоматийных главах «Страны Муравии» или «Теркина». Они по-своему и с не меньшей выразительностью проявляются в таких вот сценах, в таких вот монологах, в таких вот размышлениях, как размышление поэта о том, что «трава — права, и жизнь жива, но я про то хочу сперва, про что забыть не в силах». А не в силах он забыть ни стойкости защитников огненных рубежей, ни угрюмых верениц военнопленных, ни горького чувства стыда в их «позорных сборных ротах», ни сострадания крестьянских баб, которые на ходу протягивали им какой-то узелок, какой-то ломоть хлеба, — ничего из того, что было всенародной страдой. Вот почему солдаты-пленники думают об этих деревенских женах-солдатках:

Спасибо, горький друг,
Спасибо, мать-Россия.

И здесь же поэт использует художественно-метафорическую антитезу, чтобы навсегда запечатлеть эти сцены в памяти других, чтобы напомнить им, что

За этот день один
В селе одном смоленском —
Ие отплатил Берлин
Стыдом своим вселенским.

Столь же отчетливо, как и лирико-философские, нравственные, психологические контрасты, обозначены в поэме «Дом у дороги» пространственные определения. Одно без другого вообще не существует в творчестве Твардовского, — их трудно «выделить», как трудно выделить голос поэта в сложном многоголосии, которое образует его поэма о солдатском доме и самом хозяине этого дома — Андрее Сивцове. Всего одна строфа обозначает крайние точки пространства, по которым всесокрушающим потопом шла война, шла и...

Внушала голосом молвы,
Дождем, погодой злою,
Что из-под Ельни до Москвы
Идти — дорога долгая...

Под Ельней на большаке с «екатерининскими» березами стоит солдатский дом. Именно там, вблизи этих

берез, для самого солдата, попавшего в окружение, наметился некий внутренний душевный перекресток: идти ли лесами и звериными тропами на Москву или, вроде того соседа, что пришел в село и не слезает с печки, остаться жить в селе украдкой, таясь от лишних глаз. Возле берез, в одинокой пуне встретился солдат со своей женой-солдаткой. Он откровенно подавлен случившимся. Но солдат-окруженец все-таки солдат, он может принимать решение, обдумывать свой выбор, короче, он личность:

Худой, заросший, словно весь
Присыпанный золою,
Он ел, чтоб, может быть, заесть
Свой стыд и горе злое.

Твардовский показывает, что нравственный выбор солдата предрешен, и предрешен репликами, которыми он обменивается с женой. На восклицание Анюты: «Ах, как я вспомню: только день ты этот дома»,— солдат немедленно откликается: «Дома?!» В его восклицании и горечь, и упрек, и стыд, и протест, ибо в само понятие «дома» он вкладывает нечто иное, чем его жена. Пока идут бои, его дом не здесь, где он лишен человеческих прав, где его человеческое достоинство унижено и оскорблено, а там, куда их звал, куда их вел хороший капитан, который «ту идею помнил»,— на Восток, в ряды бойцов Красной Армии.

«Хоть я и рядовой, отстать никак не волен» — этими словами и заключает солдат краткую встречу в пути. И строчки, что стали своеобразным лейтмотивом всей поэмы, зазвучали теперь совсем по-новому, они звучали, как обещание будущей победы, как надежда на возвращение солдата в родные края.

Коси, коса,
Пока роса,
Роса долой —
И мы домой...

...Дальнейший ход событий выдвигает на передний план Анну Сивцову, которую, исходя из интонационного строя поэмы, надо бы называть более обобщенно — солдатка!

И соответственно меняются пространственно-временные соотношения между солдатским «домом» и «всем белым светом». Ибо жестокая сила войны произвела обмен

«не край на край, не дом на дом, а плен — на плен с придачей». Семья солдата оказалась в глубине Германии, в чужом, малопонятном мире. Эта малая «ячейка» потерялась «среди такой большой земли» и готова была исчезнуть совсем, если бы не душевная стойкость и выдержка Анны Сивцовой.

В главах, посвященных немецкому плену, усиливается народно-песенная стихия, которая была замечена критиками вскоре после опубликования поэмы. «Вся лирическая хроника,— писал В. Александров,— построена на «чередовании голосов», которые сменяют друг друга, то затихают, то вновь подымаются...»[1] И вот в поэме слышится песня Анны над сыном, «случившимся» в недобрый час, родившимся за колючей проволокой:

Живым родился ты на свет,
А в мире зло несытое.
Живым — беда, а мертвым — нет,
У смерти под защитою.

Затем следует новая то ли песня, то ли причитание матери над сыном, над «родной кровиночкой», но это своеобразный ответ сына матери: «Со мной ты выживешь сама, где выжить не смогла бы». Святая материнская любовь — спасительница всего сущего, она удесятеряет силы жизни, подымает жизнь над пленом, над насильем, над войной — вот ключевые строфы лирической хроники. И во имя этой будущей человеческой жизни разноплеменный и разноязыкий люд, заключенный в концлагерь, идет на лишения, на риск, на гибель, но помогает, кто чем может, Анне Сивцовой. Ибо пленники знали — мальчик «виноват, как все, одним: что крови не немецкой». И малец Андрейка выжил, вопреки войне, вопреки расовым теориям фашизма и фашистской «практике» концлагерей.

...Поэму «Дом у дороги» окольцовывает одна и та же лирическая строфа:

Я песню начал в трудный год,
Когда зимой студеной
Война стояла у ворот
Столицы осажденной.

---

[1] Александров В. Люди и книги. М., 1956, с. 287.

Но продолжение стихов совсем другое:

И завершаю в год иной,
Когда от стен Берлина
Пришел солдат с войны домой
Своей дорогой длинной.
(2; 380)

Таким образом, лирическая хроника Твардовского обозначила не только крайние точки огромных пространств войны, но и включила в развитие сюжета военное четырехлетие.

Нельзя не согласиться с одним из первых рецензентов поэмы В. С. Сидориным, который отметил, что «рассказ о переживаниях Анны Сивцовой — это народный плач о разрушенном войной счастье советской семьи, песня скорби о постигших советскую землю бедствиях»[1]. Но одновременно «Дом у дороги» — это песня во славу простой, реальной, мирной жизни. В переходный — от войны к миру — период, когда заканчивалась поэма, Твардовский эстетически возвысил человеческий труд на земле. Он настойчиво разрабатывал «эстетику труда», ибо отчетливо осознавал, что за этой эстетикой — будущее литературы: жизнь живая вышла победительницей из всех испытаний и бед, солдатский дом, солдатская хата вновь выросла возле ельнинского большака. Да иначе и быть не могло.

Коси, коса,
Пока роса,
Роса долой —
И мы домой...

7

Вскоре после окончания войны, осенью 1945 года, Александр Твардовский вновь побывал в родном Загорье. Приезжал он туда и позднее — в пятидесятых, шестидесятых годах. Но первая послевоенная встреча с родными местами оказалась особенно памятной из-за разоренности, бедности, человеческого горя, оставленного немцами в этих краях. Свои впечатления поэт выразил в автобиографическом очерке, включенном позднее в книгу «Родина и чужбина» (1947), которую, кстати сказать, критики Л. Субоцкий, В. Ермилов, Б. Рюриков в своих статьях, напеча-

---

[1] Сидорин В. Дом у дороги. Поэма А. Твардовского.— «Московский большевик», 1947, 13 июля.

танных сразу же после выхода книги, объявили «вредоносной», «аполитичной» и даже «декадентско-христианской» по линии, так сказать, восприятия поэтом родной стороны.

Что же такое увидел Твардовский на своей родине, в Загорье?.. Он увидел оголенную и приунывшую землю. Пустынное поле, на котором сгрудился десяток избенок под соломенными крышами. Вместо сеней — соломенные же, на один скат, шалашики. Могилы односельчан, расстрелянных карателями, и среди них могила Жени Худолеевой. «Она была такая гордая и так их всех ненавидела»,— услышал поэт от загорьевцев. Встретился с ее отцом Михаилом Мартыновичем Худолеевым, инвалидом войны, усталым, обросшим щетиной, который одним топором («хотя бы тебе долотечко, стамесочка — ничего!») срубил настоящую избу. И по этому осиновому срубу, законопаченному бледно-зеленым мхом, прочитал историю подвига, да, подвига этого простого колхозника и семьянина, пролившего кровь на войне и начинавшего заводить жизнь с первого кола, с первого комка глины. Не было порядочного инструмента — ладно! Не было силы, сноровки, плотницкого умения — ладно! Кормились одной старой картошкой — ладно! Все ладно, все путем!..

«...Читая историю этого дома по его венцам,— пишет Твардовский,— я невольно диву даюсь: какая сила, какое терпение и стойкость духа нужны для того, чтобы, не хвастаясь бедами и еще с нередкой добродушной усмешкой над своим рукодельем, справиться с этим сложным, длительным, тяжелым трудом, который выпал человеку после всех мук и трудов на войне, после таких испытаний горя!»

«Хороший ты человек, Михаил Мартынович,— хочется мне сказать ему,— надежный человек...»

Вот основная мысль очерка «В родных местах».

...Как возрождалась родная земля, как она украшалась «людьми надежных душ и рук», Твардовский писал и позднее, писал увлеченно, достойно, сдержанно, не впадая в витие словес, не скрывая реальных бед и обид родной земли, но не обижая в свою очередь земляков снисходительно-восторженным тоном заметок и очерков. Он уважал мастеровых людей именно за их мастеровитость, за их умение работать не покладая рук. И он твердо знал, что возведение этого незатейливого сруба — подвиг. Он помнил это с детских лет.

Но сколько еще труда, безвестности, скромности, терпения потребовалось от великого множества людей, чтобы однажды где-то в поле услышать песню:

Ах, песня в поле,— в самом деле
Ее не слышал я давно,
Уже казалось мне, что пели
Ее лишь где-нибудь в кино,—

Как вдруг он с дальнего покоса
Возник в тиши вечеровой.
Воскресшей песни отголосок,
На нашей родине с тобой.

И на дороге, в темном поле,
Внезапно за душу схватив,
Мне грудь стеснил до сладкой боли
Тот грустный будто бы мотив...

(3; 314—315)

До сладкой боли в груди стеснили Твардовского и воспоминания, которые, помимо воли, возникли в тот давний из давних приезд к землякам.

...Родительский дом Твардовского был разобран и перевезен в качестве подсобной школьной постройки в соседнюю деревню. Но поэт побывал на этом клочке задичавшей, чужеватой теперь земли, где прошло его детство, где отец и мать на его памяти были еще молодыми. И испытал там ощущение большого времени, «предстающего, точно в разрезе, со многими своими слоями...».

Раздумывая над упреками критиков, которые ему приходилось слышать, что он — типично деревенский поэт, воспевающий «дедовский угол», что он «с бо́льшим чувством смотрит назад, а не вперед», что показывает героев «вне конкретного исторического адреса», Твардовский решил разом ответить на все эти упреки, ответить без обиды, без раздражения, а спокойно, даже добродушно-иронически, как человек, который сознает и признает великую «власть земли» над душой, над всем человеческим существом.

И что ж такого, что с годами
Я к той поре глухим не стал
И все взыскательнее память
К началу всех моих начал!

Я счастлив тем, что я оттуда,
Из той зимы, из той избы.
И счастлив тем, что я не чудо
Особой, избранной судьбы.

Мы все — почти что поголовно —
Оттуда люди, от земли,
И дальше деда родословной
Не знаем: предки не вели,

Не беспокоились о древе,
Рождались, жили в свой черед,
Хоть род и мой — он так же древен,
Как, скажем, твой, читатель, род...
(3; 234)

...Воистину дальше деда, Гордея Васильевича, родословное древо Твардовских пока неизвестно. Но и дед был человеком во многих смыслах примечательной судьбы или, да простится мне старое словцо, планиды.

По рассказам старшего брата, Константина Трифоновича[1], с которым мне довелось встречаться осенью 1972 года в его доме в совхозе «Лонница», Гордей Васильевич Твардовский был родом с реки Березины, протекавшей среди урочищ. Что деревушка, в которой родился дед, была лесной, подверждают его рассказы о волках, кабанах и диких козах, обильно водившихся в окрестных лесах и нередко забегавших в селение. Фамилия Твардовский была собственной фамилией деда, а не прозвищем, как утверждает В. Лакшин, и он не «получил ее по сходству с героем лубочной книжки», а носил ее, как и другие братья Твардовские, от роду. Дед рос, сеял рожь и пшеницу, крестьянствовал, пока не стал рекрутом, а затем солдатом. Служил Гордей Васильевич в крепости Варшава, служил долго, едва ли не двадцать пять лет. Одновременно с ним в варшавском гарнизоне проходил военную службу и его будущий тесть Илья Тарасов, тоже из старослужащих, но родом из села Барсуки Красненского уезда Смоленской губернии. Его дочь, Зинаиду Ильиничну, и высватал Гордей Васильевич, несмотря на большую — даже по тем временам — разницу в возрасте: Зинаида Ильинична была моложе мужа на два десятка лет.

[1] Немало существенных сведений о детстве и отрочестве поэта сообщил мне и второй брат А. Т. Твардовского — Иван Трифонович. Иван Твардовский живет в поселке Танзыбей Красноярского края, он прекрасный резчик по дереву. В 1977 году И. Т. Твардовский сделал из различных сортов дерева макет хутора Загорье и подарил этот макет Смоленскому областному музею.

Когда заканчивался срок царской службы и Гордей Васильевич раздумывал, не податься ли обратно на Березину, тесть стал уговаривать его ехать вместе с ним в родное его, тестя, село Барсуки. Село это в историю Смоленщины вошло крестьянскими волнениями, возникшими после реформы 1861 года, когда, пользуясь отсутствием у помещиков планов на землю, крестьяне стали захватывать ее самочинно.

Надо полагать, именно в эти семидесятые годы прошлого века и поселился в Барсуках Гордей Васильевич Твардовский. Надежды приобрести хотя бы несколько десятин пахотной земли (у деда были кое-какие сбережения) оказались напрасными. Сбережения взяло в долг сельское «опчество», да так и не расплатилось с ним. По существовавшим тогда законоположениям старослужащим солдатам отводились «отрезки» только под хаты. Пахоты и других угодий им не полагалось. О безземельном деде-солдате Гордее Васильевиче поэт упоминает в своей «Автобиографии». А сейчас хотелось бы обратить внимание на трудное положение, в котором оказался Гордей Васильевич: земли в Барсуках не было, и не оставалось никаких надежд когда-нибудь ее иметь. А для крестьянина безземелье — каждодневная мука.

Семья же росла большая: дочери (их было семеро), подрастая, были вынуждены уходить в услужение к панам, работать по найму. Единственный (и последний) в семье сын, Трифон, окончив церковноприходскую школу, также был определен «младшим мальчиком» в галантерейный магазин в Смоленск. Но на второй или третий день он сбежал: приказчики и «старшие мальчики» (были такие в торговле) заставляли его приносить водку, мошенничать по мелочам, а за непослушание били.

«Ты отдай меня в кузнецы»,— сказал Трифон отцу, встретившему его весьма сурово и пригрозившему старым ремнем.

Гордей Васильевич,— был он человеком уже пожилым, но по-солдатски рослым и крупным,— с сомнением посмотрел на низкорослого сына Тришу. Но в конце концов внял его просьбам и определил к знаменитым по всему Красненскому уезду кузнецам Молчановым. И не ошибся. Как водилось в те времена, Трифон год нянчил молчановских ребятишек, а затем стал учиться ремеслу.

Полюбил Трифон это ремесло и передал впоследствии свою любовь старшему сыну Константину, который еще

подростком охотно ему помогал. Да и вообще Константин Трифонович пошел по стопам отца. После Великой Отечественной войны служил в кавалерии, закончил войну с орденом Славы и многими медалями, целых сорок лет простоял Константин Трифонович у горна.

Когда отец, Трифон Гордеевич, как говорится, встал на ноги, то высватал он Марию Митрофановну Плескачевскую, жившую в деревне Плескачи, что недалеко от Белкина. Высватать-то высватал, да поначалу согласия от будущего тестя не получил.

...Кто-то в роду Плескачевских сильно кутил, промотал все малое имение, спустил его с молотка, и наследникам этих дворян-однородцев не оставалось ничего иного, как пахать землю, корчевать пни, или, по-местному, скородить, жать, молотить, то есть делать всю тяжелую крестьянскую работу, что и другим мужикам и бабам. Но гонор в одном из наследников, Митрофане Яковлевиче Плескачевском, остался прежний. Однако и сыну безземельного, к тому же пришлого солдата надо было взять паненку Марию в жены во что бы то ни стало, и он взял ее. Судя по всему, был в молодости Трифон Гордеевич и ловок и удал. Правда, кроме этого «в некотором роде отжившего явления» — гонора дворян-однодворцев, как сказал Константин Трифонович, за Марией Плескачевской иного приданого не водилось. Даже грамотности большой она не имела. По общему мнению, Мария Митрофановна отличалась умным сердцем, отзывчивостью, добротой. Ее второй сын Александр (а в семье было пять сыновей и две дочери) статью, лицом и характером пошел в мать. Сохранившиеся фотографии подтверждают это.

«Мать моя, Мария Митрофановна,— пишет поэт в «Автобиографии»,— была всегда очень впечатлительна и чутка, даже не без сентиментальности ко многому, что находилось вне практических, житейских интересов крестьянского двора, хлопот и забот хозяйки в большой многодетной семье. Ее до слез трогал звук пастушеской трубы где-нибудь вдалеке за нашими хуторскими кустами и болотцами, или отголосок песен с далеких деревенских полей, или, например, запах первого молодого сена, вид какого-нибудь одинокого деревца и т. п.» (1; 20).

Отец Трифон Гордеевич — замечательный мастер кузнечного дела, был также человеком с некоторыми пристрастиями и странностями, выделявшими его среди односельчан.

В молодости, до женитьбы, ходил он на заработки в Юзовку. И по традиции всех отходников, кому, конечно, подвезло с заработком, вернулся с шахт при часах, в шляпе, в городском костюме. Он мог пахать по-деревенски босиком, но в шляпе.

...В Смоленском уезде, в Загорье, в Сельце распродают земли — подобное известие могло лишить сна и покоя Трифона Гордеевича. И оно лишило его. Он тосковал по своей земле не меньше, чем его отец, солдат Гордей Васильевич, весь земельный надел которого был под полом хаты. Пусть даже этой землей окажется «отрезок» в десять десятин, весь заросший лозняком, ельником, березой. Именно такой «отрезок», называемый в бумагах «пустошью Столпово», и приобрел Трифон Гордеевич с выплатой в рассрочку. И был несказанно рад приобретению, ибо теперь он мог считать себя вольным хлебопашцем, хуторянином, «большаком».

«И нам, детям,— вспоминает Александр Твардовский,— он с самого малого возраста внушал любовь и уважение к этой кислой, подзолистой, скупой и недоброй, но нашей земле...» (1; 19).

На пустоши Столпово была построена первая хата. Была она не рубленой, как настоящие деревенские избы, а сделанной «в шулу». Это значит, что бревна не рубились «в лапу», а вставлялись в пазы. Обычно на Смоленщине так ставят сараи. И все-таки это была своя хата на своей земле.

Надел семье Твардовских достался последний, с «мочажинами», с заболоченными, мокрыми местами. Из-за «мочажин» рожь удавалась плохо: пудов пятьдесят брали, не больше. В год приобретения надела пахотной земли у них вообще не было,— раскорчевка длилась много лет. Но даже раскорчеванная земля быстро зарастала лозняком и ольхою.

Едоков же в семье было много: Твардовских девять человек да старики родители — Гордей Васильевич с Зинаидой Ильиничной, умершей в 1925 году. Вот и получалось, что хоть бывали в семье просветы относительно до-

статка, но вообще, как вспоминает Константин Трифонович, жилось скудно и трудно. Но — жилось...

И до Великой Отечественной войны и во время войны отцовское подворье возникало перед мысленным взором поэта все — до малейших подробностей. И лощинка между кустов, и яблоневый садок из восьми яблонь, одна из которых — «московская грушовка» — была его, Александра, яблонькой, и колодец, и Белая горка, и Желтая горка, и обкуренные дымком березы, и ельник, и «сажалка».

Нередко возникал в памяти и дед Гордей Васильевич, который больше всех любил Александра, называя ласково Шурилка-Мурилка, и гостинцами одаривал первым среди других.

А гостинцы были всегда одни и те же: пряничный конь да ледепцы.

Вообще среди изначальных детских впечатлений Гордей Васильевич с его гостинцами, шутками-прибаутками, песнями, с его непохожей на других стариков односельчан судьбой оставил в душе Александра Твардовского глубокий след. И первое сильное потрясение — смерть деда, который скончался осенью семнадцатого года — было связано с ним. И первые радости тоже с ним.

Чтобы позабавить внуков, Гордей Васильевич частенько показывал им ружейные приемы: «На караул!», «Штык — к бою!», «Ко-о-ли!» И вместо ружья колол палкой воображаемое чучело, и это всегда радовало и веселило Шурилку-Мурилку.

О деревенском детстве поэта рассказывал мне и Яков Иванович Савченко, старожил Сельца, когда я приехал на родину Твардовского осенью семьдесят второго года и стоял с ним и смоленским поэтом Юрием Пашковым возле шоссе Починок — Сельцо. Искали мы хоть какие-то приметы бывшего хутора, но, кроме «сажалки» — прудика, выкопанного Трифоном Гордеевичем, никаких других примет не нашли. Кругом было кочковатое поле. Вдали, у березовой рощицы, виднелись новостройки Сельца. Тогда-то Яков Иванович Савченко и рассказал нам с Юрием Пашковым: «Бывало, зимой ходили мы за водой к их колодцу. И пока вода в ведрах не замерзнет, сижу я в хате — заслушаюсь, как читают.

А читали у них часто и все зимними вечерами. Сижу, сижу, это пока вода в ведрах не замерзнет...»

Приметив в моих руках блокнот, Яков Иванович воодушевляется: «А то, бывало, Александр пасывал. Стоит вот там,— Яков Иванович показал рукой через шоссе, на свежую озимь.— Стоит, читает, а что читает, кто-ой его поймет. «Шур, где ты?..»— кричит мать. А он очнется, погонит коров прямо через рожь. Дома, само собой, разговор. Не за книгу, конечно,— зачем коров через рожь гонять».

От Якова Ивановича Савченко, от других стариков смолян, от родных и близких поэта я узнал немало подробностей о тех давних двадцатых годах. Любил Саша Твардовский книги, любил новые карандаши и тетради.

Любил он и свою детскую обувку, свои сапожки.

Латаные-перелатаные сапожонки были дороги ему по-своему. Просушенные возле печи, смазанные с вечера дегтем, они набухали талой снеговой водой, едва школьник покидал родное подворье, едва он разбивал каблуками ледок на колеистой дороге, направляясь в Ляховскую школу.

Весенняя голубизна охватывала его со всех сторон, и перед глазами открывалась прогретая солнцем даль, а за этой далью — другая даль... Пение жаворонка — вот и все, что нарушало утреннюю тишину. Простая деревенская обувка была дорога, может быть, еще и потому, что позволяла быть самим собой, бежать взапуски с деревенскими сверстниками, играть в лапту на проталинах, возвращаться домой в сумерках, когда подмораживало дороги и стежки.

Трифон Гордеевич, которого соседи то шутливо-доброжелательно, то иронически называли «пан Твардовский», не разрешал носить лаптей, и поэтому осенью, едва ли не до первого снега, приходилось бегать босиком, подолгу сидеть дома, томиться возле запотевших окон. Зато ранней весной отец не говорил ни слова, разрешал губить береженые сапожки талым снегом и апрельским ледком.

Замечательный умелец, мастер на все руки, Трифон Гордеевич долгие годы арендовал кузницу в деревне Мурыгино, на шоссейной дороге Смоленск — Рославль, верстах в пятнадцати от Загорья.

Иногда в хорошем настроении он пел «Коробейников», припоминал на память «Полтавский бой» или всего «Конька-Горбунка».

Примечательно, что одно из первых стихотворений Александра Твардовского, написанных в родном Загорье, хранит отзвуки таких вечерних чтений, отзвуки песен, спетых отцом, музы Ершова и Некрасова; хранит оно дет-

ские впечатления о весне, когда «желтое стадо проталин в поле проснулось, живет», когда наконец-то «оттаял промерзший хутор».

А дедовы песни!.. Сколько он знал солдатских песен, как они западали в память! Гордей Васильевич певал их под настроение, когда был увлечен каким-нибудь рукоремеслом — попоет немного, помолчит, снова поноет.

«...И шумит, и гремит, дробен дождик идет,
А кто ж меня, молодую, до дому доведет».
Отозвался солдат: «На солодоком меду
Гуляй, гуляй, молодая, я до дому доведу...»

Иногда дед, расхаживая по избе, напевал громко, торжественно старинные, александровских времен марши:

Наш могучий император,
Память вечная ему,
Сам командовал войсками,
Сам и пушки заряжал...

Или:

Вдоль по линии Кавказской
Там сизой орел летал...

Константин Трифонович рассказывал мне, что в первую мировую войну, когда немцы взяли Варшаву, старый бомбардир не поверил известию и в сердцах воскликнул: «Сдохнуть ему, проклятому, а Варшавы не взять!»

Своему деду Гордею Васильевичу поэт посвятил глубоко прочувствованное стихотворение, которое начинается следующими словами:

Мне памятно, как умирал мой дед,
В своем запечье лежа терпеливо,
И освещал дорогу на тот свет
Свечой, уже в руке стоявшей криво.

Мы с ним дружили. Он любил меня.
Я тосковал, когда он был в отлучке,
И пряничного ждал себе коня,
Что он обычно приносил с получки.

(3; 66)

...Хоронили Гордея Васильевича в парадном мундире бомбардира тяжелой крепостной артиллерии, который бережно хранился в семье Твардовских. «Кажется, тогда я впервые понял ужас смерти»,— говорил многим позднее поэт В. Я. Лакшину. И это, конечно, было именно так. Но сейчас, подробно рассказывая о Гордее Васильевиче,

я хотел бы подчеркнуть другую мысль. Сквозь детские воспоминания, сквозь эти замечательные факты из биографии поэта очевиднее начинает проступать та историческая глубина, та бытовая, житейская, сказово-песенная родословная, которую имеет образ «русского труженика-солдата», образ Василия Теркина. Об этой глубине, этой значительности мы не должны забывать и тогда, когда перечитываем поэму «За далью — даль».

А рассказ о детстве поэта еще не закончен. Был в этом детстве город: так в округе называли Смоленск, ибо других, равных ему, не имелось.

Вот из этого города году в двадцатом отец Трифон Гордеевич привозил книги, попавшие на базар из какой-нибудь усадьбы и выменянные им, деревенским книголюбом, человеком по-своему начитанным и бывалым, на картошку.

Он выносил из передка саней многотомного Данилевского, Григоровича, разрозненные тома Толстого, Достоевского, однотомники Лермонтова и Некрасова — целое сокровище, которое и становилось общим семейным достоянием. Читать эти книги полагалось только за столом и то «лишь после того, как стол был убран и насухо вытерт».

Вот в такой атмосфере бережного, любовно-уважительного отношения к печатному слову и вырос Александр Твардовский.

...В лирических циклах Твардовского уже давно стали появляться стихи о весне, об этой излюбленной поре года, стихи, окрашенные то безудержной радостью бытия, то — с годами все чаще — сожалением и легкой грустью о том, как скоротечна, кратка, по-своему неповторима жизнь, как в иные годы, в иное водополье ему уже не жаль своих сапог.

Не то что — прежних, береженых,
Уже чиненных не впервой
Моих заветных сапожонок,
Водой губимых снеговой.
(3; 168)

...Твардовский не только в стихах, но и в публицистических выступлениях, статьях, очерках не раз останавливался на том значении, которое имеет в искусстве родословная художника, наличие у него малой родины,— «с ней, с этой отдельной и личной родиной, он приходит

с годами к той большой родине, что обнимает все малые и — в великом целом своем — для всех одна».

Если соотнести это высказывание с творческой практикой поэта, то можно убедиться, как многообразно в нем чувство патриотизма, как его влюбленность в первоначальный «дом» не обеднила, а, наоборот, обогатила, возвысила его любовь ко всей матери-Отчизне. Психологическая прозорливость, о которой я не однажды говорил, позволила ему в привычном, может быть, рядовом событии рассмотреть и, главное, закрепить в слове сложнейшую структуру этого чувства, увидеть его в развитии, в самореализации.

Возвращаясь к образам смоленской стороны, к той «родной полосе», которую Твардовский назвал «основой основ поэтического постижения мира», художник обогащал их и личным и общественно-социальным опытом, выделял каждый раз новые и новые грани, заставлял сверкать эти грани то радостными, то трагическими отсветами эпохи.

В начале тридцатых годов А. Твардовский написал небольшое стихотворение «Разлив Днепра»: «Широко разлился Днепр. Ни конца, ни края нет...» Столь же широко — без конца и края — шло в те годы весеннее переустройство деревенской жизни. С этим периодом коллективизации совпало творческое возмужание Твардовского. По собственному признанию, оно явилось для него тем же, чем для более старшего поколения Октябрьская революция и гражданская война. Студент Смоленского педагогического института, каким был в ту пору Твардовский, часто отрывался от лекций, уезжал в отдаленные районы, писал статьи, корреспонденции, заметки в областные газеты, напряженно раздумывал над теми процессами ломки и крушения векового жизненного уклада в деревне, свидетелем которого он стал. Впервые сельский мир и сельская община представали перед ним в обнаженном столкновении противоборствующих сил, впервые движение множества множеств потребовало от него новых творческих приемов, новых интонаций, наконец, «новой организации стиха из элементов, входящих в живую речь». Движение человеческих масс, нравственно-психологическое постижение этих масс стало отныне его пафосом, сутью его поэзии. Однако в нем непрерывно шло накопление конкретного материа-

ла, концентрация особенностей психологии, склада ума, характера, которые в скором времени позволили поэту обобщить свои наблюдения и воспоминания в образе Никиты Моргунка.

Перед поэмой «Страна Муравия» и одновременно с этой поэмой, которая сразу же после опубликования принесла автору всенародную известность, он создает обширную портретную галерею людей сельского мира. В этих стихотворных портретах он реалистичен и правдив, он не умиляется давним или недавним прошлым своих героев, но и не обличает это прошлое огульно, не режет правду-матку о старине, а скорее пристально, пытливо, вдумчиво всматривается в облик деревни, в характер односельчан. Поэт видит, что многие люди сельского мира не понимают причин, которые определили иное, чем прежде, отношение к их образу жизни, к их верованиям, к их представлениям о счастье, благе, добре. И поэт хочет помочь этим людям найти самих себя, найти свою новую «планиду», разобраться в сложных жизненных путях и перепутьях. Самое главное, что выделил Твардовский в новой общественной психологии,— это то, что крестьянское «богачество», крестьянское «имение» внезапно обесценилось, что власть своего двора, своего надела, своей пустоши стала терять права над душами людей. А отсюда первыми рухнули старые семейные устои, основанные на этом «богачестве», на этом коне, отсюда появились такие стихотворения, как «Счастливая, одна из всех сестер...» или «Кто ж тебя знал, друг ты ласковый мой...».

Однако, отмечая высокое и радостное воодушевление, с каким написаны поэма «Страна Муравия» и цикл стихотворений «Сельская хроника», не следует упрощать позиции художника, сводить ее к какому-то одному знаменателю.

Поэтическое восприятие мира Александром Твардовским было более изощренным, что ли. Оно сохраняло в памяти такие оттенки живого человеческого чувства, которые как будто шли вразрез с приподнято-радостным настроением его произведений, а на деле уже тогда показывали силу его аналитического ума, его историческую прозорливость. Иначе каким образом могло появиться стихотворение тридцатых годов «Братья» с недоуменным, горестным вопросом: «...Как ты, брат? Где же ты, брат? На каком Беломорском канале?» Или концовка стихотворения «Гостеприимство», в котором рассказывается, как

приезжий газетчик, побывав в гостях у хуторянина, растерянного, сознающего свою обреченность, возвращается в город, «едет, курит не спеша и произносит иногда одноединственное: — Н-да!» Автор «Страны Муравии» глубоко почувствовал переживания чудаковатого мужика из деревни Васильково Касплянского сельсовета, что пустился искать по белому свету сказочную страну Муравию: «И жизнь на слом, и все на слом, под корень, подчистую...». А затем продолжил: «А что к хорошему идем, так я не протестую».

Он показал и постепенно созревшее, но твердое решение идти новым путем в образе некоего «мужика тверезого», ставшего председателем артели. Но не менее глубоко Твардовский выразил и собственные переживания, когда в стихотворении «Тревожно-грустное ржанье коня...» (1934) рассказал о возвращении в родное — и теперь уже чужое — Загорье:

Тревожно-грустное ржанье коня,
Неясная близость спящего дома...
Здесь и собаки не помнят меня
И петухи поют незнакомо.

Но пахнет, как в детстве,— вишневой корой,
Хлебами, задворками и погребами,
Болотцем, лягушечьей икрой,
Пеньковой кострой
И простывшей баней...

(1; 86)

К этому стихотворению можно было бы приложить слова Твардовского, сказанные им о Бунине, но проливающие новый свет на его творчество. Размышляя о взаимоотношениях художника со временем, Твардовский пишет, что истинный художник никогда не бывает влюблен только в свое, нынешнее время без некоего идеального образца в прошлом, без некой, вспоминая М. М. Бахтина, «исторической инверсии». И далее, справедливо замечая, что слабый художник при этом обращении к «истоку», к началу всех начал неизбежно впадает в идеализацию «старины», он говорит об обостренном чувстве реальности у сильного художника, которое включает в себя и опыт прошлых веков, и традиционное понимание красоты и в конце концов способствует наиболее полному выявлению новизны жизни.

А жизнь людей сельского мира, переживших всемирно-

исторический процесс ломки прежних устоев, мучительно-трудного вызревания нового общественного уклада, в этом случае как бы сильнее оттенялась эмоциональной памятью человека, запахами, звуками, красками деревенского детства, побывальщинами деда Гордея Васильевича и отца Трифона Гордеевича, оттенялась памятью тех морозных, ясных утренников, тех заветных сапожонок, что навсегда могли кануть в небытие, если бы не поэтическое слово.

8

Можно без преувеличения сказать, что влияние творчества А. Твардовского на нашу литературу и в дни войны и в послевоенные годы было огромным. Доступность и «очевидность» поэтики «Василия Теркина», кажущаяся простота стиховых конструкций этой поэмы, ее успех среди миллионов читателей — все, вместе взятое, стало своего рода образцом, вызвало множество подражаний среди молодых и начинающих поэтов и даже породило определенную стилистическую тенденцию, против которой впоследствии резко выступал И. Сельвинский[1]. Правда, Твардовский не имел к этой тенденции или «моде» никакого отношения. Его вообще волновали неизмеримо более серьезные вопросы, касающиеся развития послевоенной литературы и особенно поэзии молодых, поэзии бывших фронтовиков. Он справедливо полагал, что война для множества людей, и в частности для мальчиков, которые побывали на войне, была «значительным периодом их жизни, подняла их духовно, приобщила их к понятию вещей, которые раньше были им недоступны»[2]. Мало того, Твардовский считал, что возможна своеобразная «фронтовая ностальгия», идеализация фронтового быта, отношений, сложившихся на фронте, ибо возвращение к мирной жизни будет для этих молодых людей трудным, не без «душевных эксцессов», «не без отступления в сторону землянок и камельков»[3].

Но каждый художник, пишущий о войне, должен стремиться высказать правду о ней: эта правда должна выглядеть «как обязательное личное и живое свидетельство»[4].

---

[1] См.: Сельвинский И. Наболевший вопрос. — «Литературная газета», 1954, 19 октября.

[2] Твардовский А. О литературе, с. 249.

[3] Там же, с. 250.

[4] Там же, с. 251.

Предвидение друга поэтической молодежи подтвердилось. Время исторических потрясений вызвало к жизни сотни новых поэтических голосов. Не всем, в меру сил и способностей, довелось высказать ту правду о войне, о которой думал и писал Твардовский. Но и теперь, читая многие сборники стихотворений, можно убедиться, что в нашей поэзии «внимание к самой личности, характерное для всего новейшего искусства, «удвоилось» в развитии именно лирики, именно этого рода творчества»[1].

Война — она жива и сегодня, она не заклепана наглухо в своих временных границах: «ведь войны отступают, оставляя воспоминаний минные поля» (Л. Татьяничева). Что ни год, то происходит открытие еще и еще одного поэта фронтовой биографии. Невозможно представить советскую поэзию без А. Недогонова, М. Луконина, С. Гудзенко, И. Нонешвили, П. Воронько, М. Дудина, С. Орлова, М. Карима, К. Кулиева, П. Хузангая, С. Наровчатова, А. Межирова. Но проходит какое-то время, и на поэтической поверке уже звучат имена Б. Слуцкого, Е. Винокурова, В. Субботина, М. Максимова, А. Шогенцукова, М. Соболя, Д. Ковалева, Якко Ругоева, Ю. Друниной, Л. Решетникова, С. Викулова, Н. Старшинова...

В современной литературной критике кое-кто не прочь поиронизировать по поводу того, что, мол, счет поэтов у нас идет «на поколения», что мы вроде бы не можем представить творческую индивидуальность как таковую, вне условных рамок данной генерации. Что ж, нельзя сказать, чтобы эта ирония была лишена смысла. Нередко разговор о поколениях действительно стал общим местом литературно-критических дискуссий, прошедших в последние годы.

Однако поколение поэтов, встретивших войну в восемнадцать лет, находится не то чтобы в исключительном, но, думается, в особом положении: офицерский корпус, входивший в многомиллионную армию и состоявший из таких вот молодых людей Страны Советов, принял на себя удар сокрушительной силы, удар германской военной машины — и ответил ударом на удар, и дошел с победой до Берлина. Сергей Орлов в публицистических заметках, припомнив стихи Маяковского «Мы диалектику учили не по Гегелю...» (как известно, стихи посвящены рядовым красно-

---

[1] Гусев В. В середине века. О лирической поэзии 50-х годов. М., 1967, с. 70.

армейцам и буденновцам времен гражданской войны), справедливо говорил: «с нами обстояло дело иначе». И продолжал: «Поколение поэтов, к которому я принадлежу, перед самой войной изучало диалектику в университетах и в институтах. Война ворвалась в нашу университетскую юность, и, как сказал наш однополчанин поэт Сергей Наровчатов:

Мы правильность законов диамата
Проверили с гранатами в руках...»[1]

Это одна — весьма существенная — особенность поэтов «огненных сороковых». Вторая особенность заключается в том, что еще на войне они поняли, что человеческая личность и жизнь этой личности едва ли не единственная реальная ценность данного мира, что в человеческом «я» скрыты неисчерпаемые духовные и нравственные силы, которые помогают свершить небывалое, выполнить — невыполнимое, достичь того, что, казалось бы, достичь невозможно. Ведь не случайно поэт-фронтовик Михаил Луконин написал, как заповедь, слова о том, что значит для человека любого поколения духовная и нравственная стойкость: «В этом зареве ветровом выбор был небольшой. Но лучше прийти с пустым рукавом, чем с пустой душой».

Итак, поэзия «огненных сороковых» как бы предвосхитила вторую волну нашей военной прозы, которая возникла в советской литературе спустя двенадцать лет после окончания войны, то есть в пятидесятых годах. Эта волна может быть обозначена именами Ю. Бондарева, В. Астафьева, В. Быкова, В. Богомолова, Е. Носова, А. Ананьева, В. Рослякова, Ю. Гончарова, К. Воробьева, Л. Якименко, С. Крутилина, О. Кожуховой и других прозаиков. В качестве художественного универсума эта проза, как и поэзия, приняла судьбу своего поколения, а в качестве главного героя — человека окопов, то есть личность, ценность которой не должна быть преуменьшена или «снята» даже войной. Это был новый этап в нравственно-эстетическом освоении человека войны.

Самым важным и, как сказал Ярослав Смеляков, станционным узлом нашей жизни оказалась вторая мировая война. Это бесспорно. Но бесспорно и другое: война как противоестественный «изгиб бытия» могла обесценивать человеческую жизнь, опустошать людские души, отравлять сознанием того, что человек — это «мыслящий трост-

---

[1] Орлов С. Наедине с тобою. М., 1978, с. 20.

ник», что бытие бессмысленно, а красота иллюзорна. Подобное чувство довелось испытать Твардовскому еще во время зимней кампании 1939/40 года: «В такой суровой войне необыкновенно легко забывается отдельный человек. Убит, и все». Утрата ценности конкретной человеческой жизни выражена здесь достаточно ясно и полно. И эта мысль оказалась настолько тягостной, что от нее одной, как пометил поэт, «сознание постарело».

Оздоровление всей атмосферы нашего общества после XX съезда КПСС — вот что вызвало к жизни поразительное многообразие творческих индивидуальностей и дарований. Ибо, как справедливо замечает академик Пантелей Зарев, «когда рушатся догмы и схемы, на первое место выступает проблема творческой индивидуальности, личности художника»[1]. Не только проблема творческой индивидуальности встала на повестку дня, но и вся наша литература освободилась, по словам А. Твардовского, от некоей скованности, от некоей стесненности, отпечатавшейся в ней в силу известных антигуманных явлений в прошлом, равно как освободилась человеческая личность от завораживающего названия «винтик».

Возникновение же новых дискуссий по поводу «лирического героя», «интеллектуализма в поэзии», «физиков» и «лириков», «эстрады», «истоков», «поэтов тишины» и т. д. определяется прежде всего новым временем и новыми нравственно-эстетическими запросами общества, это во-первых, а во-вторых, насущной потребностью самих художников освоить эти новые явления и перемены в общественном бытии и самосознании. Мне представляется, что отмеченное здесь ценностное отношение к личности, к ее достоинству, чести, праву на самовыражение — все это выкристаллизовалось не без серьезного воздействия творческого опыта А. Твардовского, его «энциклопедии фронтовой жизни» — поэмы «Василий Теркин», его предвоенной и послевоенной лирики. Чтобы доказать это положение, поставлю вопрос в более широких масштабах. Формирование новых особенностей нашей поэзии происходило на подъеме «могучей волны лиризма», как справедливо отметил М. Н. Пархоменко[2]. Эта волна лиризма, поднятая Великой Отечественной войной, ставшая еще шире в послевоенные

---

[1] Цит. по кн.: Современная литературная критика европейских социалистических стран. Вып. 1. М., 1975, с. 31.

[2] См.: Пархоменко М. Н. Всегда в движении, в развитии. М., 1977, с. 102.

годы, проходила ряд этапов. И на каждом таком этапе лиризм все определеннее воспринимался в качестве положительной силы, которая по-своему окрашивает человеческое и нравственно-общественное бытие. Не кто иной, как А. Твардовский в конце сороковых-пятидесятых годов выступил с превосходными циклами лирических стихотворений, которые вызвали не только всеобщий читательский интерес, но и оказали приметное воздействие па советских поэтов. Сам А. Твардовский в ту пору много раз выступал, если и не специально по проблемам развития реалистической лирики, то по таким вопросам, в которых содержалось множество ценных наблюдений и выводов, относящихся к лирическому жанру. В этот период А. Твардовским написаны статьи и рецензии, посвященные творчеству И. Бунина, А. Блока, С. Маршака, М. Исаковского, М. Цветаевой, А. Ахматовой. В журнальных публикациях им глубоко и интересно решаются важнейшие теоретические проблемы, в частности проблема перехода реальной личности поэта в образ лирического героя, проблема диалектического соотношения эстетического и морально-этического начал в поэзии и т. д. Замечу, что высказывания А. Твардовского, который обратился к прозе и поэзии И. Бунина, А. Ахматовой, М. Цветаевой как характерным образцам новейшей литературы, литературы XX века, подтверждают важнейшее теоретическое положение о том, что лирический образ художника — это то, до чего художник эстетически возвышается как личность. «Лирика Ахматовой,— пишет, например, А. Твардовский,— это «возвышающая повинность» человеческого сердца, это органическое единство невыдуманных чувств и взыскательного нравственного начала»[1]. Далее Твардовский считает необходимым отметить, что «только в свете поэзии **любовь** обретает свою подлинную сущность, **становится чем-то неизмеримо более высоким, чем она может быть сама по себе...»** (выделено мною. — *В. Д.*)[2]. Иначе говоря, Твардовский заостряет момент эстетического возвышения и эстетической трансформации реальных чувств в чувства и переживания лирического героя. Но я ограничусь только одним этим замечанием, касающимся основных положений А. Твардовского, посвященных лирической поэзии.

Разве еще замечу, что в лирике А. Твардовский осо-

[1] Твардовский А. О литературе, с. 234.
[2] Там же, с. 235.

бенно ценил «благородный лаконизм, немногословную емкость речи»[1]. Итак, емкость, сгущение, концентрация реальности — вот действительно типологическое свойство (а никак не пресловутое «жизнеподобие»), которое и в его творчестве, и в творчестве других поэтов-фронтовиков получило столь яркое метафорическое и структурно-композиционное выражение. Это свойство не может быть сведено к отдельным приемам или «находкам». Нет, изо всего сказанного можно сделать лишь одно допущение: смутные, зыбкие, неустойчивые, уходящие и приходящие чувства и настроения не «вписываются» в детерминанту реалистического мироощущения этих поэтов. Лирические настроения и переживания в их творческой мастерской должны перевоплощаться в чувство понятое, осмысленное, «схваченное» мыслью и воображением, только тогда возникает электрическая цепь: настроение — замысел — мысль. В этом и был прямой урок школы войны, о которой говорил Александр Твардовский. Таким образом, поиски правдивого искусства выступают теперь на более широком горизонте поисков смысла человеческого существования, смысла лишений и потерь, героизма и отчаяния, «страданий плоти» и подъемов духа.

Художники, прошедшие всю войну, как когда-то поэты-«огоньковцы», уплотнили пространство до стоящих насмерть «пятачков», плацдармов, высоток, разбитых траншей и возвели их в степень обобщения непомерной тяжести оконной войны. Они обратились к духовному облику своего однополчанина, даже одногодка, а не «бойца вообще» (или, как у Твардовского, бойца в плане страны и эпохи), и, по точному выражению Юрия Бондарева, обыкновенными печатными знаками создали мир, который оказался реальней реального. В орбиту внимания этих писателей попадали возвышенные движения души, такие, как любовь, дружба, готовность к самопожертвованию, к преодолению страха смерти, преодолению самого себя. Наконец, в орбиту их внимания попадала красота родной природы и красота,— во многом чужая, необычная,— католических костелов, древних замков, селений на склонах гор в освобожденных землях Восточной Европы.

Таким образом, произведения писателей-фронтовиков способствовали нравственно-эстетической ориентации новых поколений, они помогали в главном — в создании высшей ценности, каковой и является человек.

[1] Твардовский А. О литературе, с. 235.

Когда здесь говорилось о влиянии А. Твардовского на художников военной плеяды и определенном типологическом родстве, существующем между ними, то имелся в виду прежде всего нравственно-эстетический кодекс, о котором не раз упоминал Твардовский. Конечно, многие поэты, прошедшие «школу войны, школу политики» (А. Фадеев), не избежали в своем творчестве и конкретных тематических, сюжетных, интонационных перекличек с А. Твардовским, например, такие переклички и схождения можно найти в творчестве А. Кулешова, М. Карима, А. Недогонова, Я. Ухсая, С. Викулова, И. Старшинова, В. Жукова и других поэтов. Но М. Луконин, например, шел от Маяковского, С. Орлов — от Тихонова и Смелякова, А. Межиров — от Пастернака и Светлова. Гораздо важнее подчеркнуть другое, а именно, что в творчестве А. Твардовского, помимо этой многослойной реалистической основы, наиболее важным для поэтов, прошедших фронт, оказалось утверждение ценности простого солдата-фронтовика, ценности его человеческой жизни, то есть ценности отдельной личности, какое бы социально-общественное положение эта личность не занимала. Ведь человек «простой закваски» — главный герой фронтовой поэзии и прозы А. Твардовского. Именно в этом тезисе его творческая позиция была особенно впечатляющей, а его нравственность и мораль — действенной.

9

«Нам нужно научиться понимать пространство,— пишет Сергей Залыгин в книге «Литературные заботы»,— ибо наше познание и общее развитие современной действительности идет такими темпами, что герои литературы должны обладать все более объемным и многогранным восприятием природы, в том числе и эстетическим»[1].

Безусловно, Твардовского волновали сходные мысли. Он не мог обойтись без своего «личного» образа времени, он учился понимать пространство, поскольку через слово и в самом слове стремился воссоздать единый облик мира. Его «Теркин» — тому пример.

Роль пространственно-временных отношений приобретала не менее серьезное значение и в новой поэме Твар-

---

[1] Залыгин С. Литературные заботы. М., 1972, с. 66.

довского «За далью — даль», ведь в Сибири есть где «раздаться вширь пяти Европам со всею музыкой своей».

Выбрав «скромный» жанр дорожного дневника, но постоянно помня о том, что в этом дневнике должны быть скрещены разнообразные впечатления, Твардовский вначале намечает как бы вехи, дает как бы общую мысленную перспективу: «И эта лестница из шпал, пройдя Заволжье, Зауралье, взойдет полого на Урал... А там своя, иная даль... А там еще другая даль, что обернется новой далью...»

Создается впечатление, что, намечая этот план повествования, поэт случайно «наткнулся» на традиционную и необычайно современную рифму, стал без конца повторять про себя: «даль — далью — далью — даль». А повторяя, обрел уверенность, что «нужный момент изложения» найден, что музыкально-смысловое значение этих рифм неисчерпаемо, что, меняя их местами, как в народной песне, он сможет выразить ощущение красоты и величия бескрайних просторов.

Его открытие было тем важнее, что в собственно творческом плане «даль» всегда ассоциировалась у него с некой общей задачей: «такая даль — твое заданье, твоя надежда или цель».

Образ «дали» позволяет выявить и некоторые черты художественной концепции поэмы. Обращаясь к молодежи, Твардовский делится личным опытом, ибо он знает: «в жизни много всяких далей, сумей одной не пренебречь»,— «одной» — наиболее существенной для тебя, позволяющей проявить истинную индивидуальность. Но он знает и другое, что процесс самовыражения личности — диалектически сложный процесс. Безвестность может быть счастьем для творческого человека, и, наоборот, слава, успех, почести несут горькую тревогу, а иногда и беду, если происходит отчуждение художника от других, если разрываются коммуникативные связи: «Один в пути — какой ты житель!» Но, даже осознав свою личную «даль», свое назначение, человек еще не становится человеком в высоком смысле этого слова. Ибо «даль» для поэта не просто собственное благополучие и не просто будущее, которое всегда «не за горами»; для него «даль» — это его общественно-эстетический идеал — слияние, совпадение личных помыслов и интересов с интересами общества; это «мир живой и рукотворный», который создается усилиями множества людей. И каждый раз, когда в поэме возникает про-

блема личного счастья, неотрывного от счастья людей, личного труда, вливающегося в общий труд, возникает и многозначный образ «дали».

Все та же, та же, да иная
И даль и жизнь и все вокруг.

Вообще образы-понятия «дали», «нути», «дороги», как в книге про бойца «жизни — и — смерти», «кровного — и — чужого», «великого — и — безвестного», имеют в поэме столько понятийных и метафорических оттенков, что едва ли поддаются учету. Этот способ мышления Твардовского, казалось бы, весьма простыми образами-понятиями и наводил собратьев по перу на мысль, что, мол, все у него незамысловато, неприхотливо, безыскусно, что, мол, все основано на созерцании, а не на аналитическом постижении жизненного материала.

На деле, как можно убедиться, кажущаяся «простота» образного мышления Твардовского, его интеллекта, который проявляется именно в таких образах-понятиях, как «жизнь живая», как «даль», как «дорога», и создает немалые трудности при изучении его поэтики, трудности гораздо большие, чем при изучении стиха, оснащенного некими аксессуарами, а стало быть, и непростого.

Стоит обратить внимание на связь образов-понятий, образов-символов «родины», «чужбины», «пути», «дороги» с народно-поэтической традицией, чтобы увидеть, насколько органично поэт выражает народное миросозерцание. Ибо,— как пишет М. М. Бахтин,— «дорога в фольклоре никогда не бывает просто дорогой, но всегда либо всем, либо частью жизненного пути»[1]. В народно-поэтическом образе пути-дороги время как бы «вливается» в пространство и течет по нему, а пространство «насыщается временем».

Безусловно, что Твардовский по-своему выражал хронотоп дороги, и не только широко развертывал в нем быт, но и воссоединял с отвлеченно-смысловыми понятиями, такими, как «творчество», «вдохновенье», «призвание», «цель».

Вот наиболее характерный пример переосмысления традиционно-поэтического образа дороги. Возбуждение, которое поэт испытывает в начале поездки на Восток,

---

[1] Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 271.

нельзя назвать ничем иным, как высшим проявлением вдохновения, творческой свободы.

Да как пошло!
Сама дорога,—
Ты только душу ей отдай,—
Твоя надежная подмога,
Тебе несет за далью — даль.
. . . . . .
И счастья верные приметы:
Озноб, тревожный сердца стук,
И сладким жаром лоб согретый,
И дрожь до дела жадных рук...
(3; 216)

Образ неостановимого, как летящий вдаль состав, времени соединяется с образом дороги («а время жмет на все железки»); дорога же в свою очередь символизирует высвобождение личности из-под ига мелочной опеки и докучных житейских обязательств.

Поэт рад возможности побыть наедине с «самим собою, с белым светом» и сложить эти строки, «от службы как бы в отпуску, подальше как бы от начальства». Он рад безвестности, потому что «безымянный пассажир» — человек безвестный, рядовой, а не «балованный слуга народа», каковым не без оснований считал себя Твардовский. Он рад запасу творческого покоя, которым всегда дорожил; рад особым, неповторимым чувствам, которые несут с собою реальные земные дали — заволжские, зауральские, забайкальские и многие другие.

Немало размышлявший над своеобразием этих чувств — особых чувств, которые вызывают сибирские просторы — Сергей Залыгин так сказал о них: «Это и какая-то созерцательность, и ощущение величия окружающего мира, и, может быть, более всего — чувство удивления». К сказанному я добавил бы — чувство освобождения от всего мелочного и наносного в человеке. И тогда название этим чувствам было бы иное — чувство прекрасного, чувство «красы земной», как неоднократно повторяет Твардовский.

В первых главах поэмы «За далью — даль» просматривается, а в дальнейшем становится очевидным именно эстетический подход Твардовского к действительности, его стремление показать красоту и величие сибирских земель, бурных темпов индустриализации, возникновения гигантских электростанций, свет которых есть жизнь.

Поэт и не скрывал, что эстетический подход к действительности позволяет художнику «природнить» читателя к сибирским землям, «утеплить» их умным словом, «дополнить» мечтой о тех временах, когда Сибирь и Дальний Восток станут «домом» для великого множества людей, которых испокон веков вели сюда — в Сибирь — «кого приказ, кого заслуга, кого мечта, кого беда...» Но

Как мало знала ты людей,
Кому была б землей родимой! —

восклицает не без сожаления поэт.

И вот для того, чтобы поэзия реально передавала, выражала, обостряла это эстетическое чувство, чувство красоты, необходимо было проявить художественно-эстетическую культуру, познать характер воздействия прекрасного на человека. Всем этим вне всякого сомнения обладал Александр Твардовский.

...Перечитаем заново главу «Семь тысяч рек». Если предыдущая глава была пронизана настроениями прежней жизни, стремлением освободиться от «быта», если поэт в нетерпении восклицал: «Скорее вон из кельи тесной», то в главе «Семь тысяч рек» «дорога» — сама реальность, подлинное, естественное бытие поэта.

Твардовский, имея в виду незначительность общих восторгов, как бы снижает, как бы упрощает весь разговор о Волге, о ее «земной красе». Он сосредоточивает внимание на случайном попутчике, человеке военном, майоре по званию, который если бы и хотел, то не смог объяснить, что происходит с ним в данный момент. Вот он «тронул руку и словно выдохнул»:

— Она! —
И тихо засмеялся.
Как будто Волгу он, сосед,
Мне обещал, а сам боялся,
Что вдруг ее на месте нет.

В интонационном жесте майора, в психологическом его состоянии раскрывается реакция человека на прекрасное,— это прекрасное «должно быть величаво», оно должно вызывать удивление, восхищение, гордость, даже робость, короче, быть подлинно человеческим, универсальным чувством.

Чтобы эстетический свет, которым начинает светиться

в поэме природа, был ярче и сильнее, Твардовский подключает свое понимание «красы земной», выражает взгляды общественного человека. И в этом он безусловно прав. Как бы единым взмахом руки, он раздвигает географические и временные границы, одновременно сближая их, сопрягает крайние точки российских пространств, выявляя их эстетические свойства во всей полноте. По масштабности одна из лучших страниц поэмы «За далью — даль» глава, в которой дан обобщенный образ Волги.

В литературно-критических отзывах, появившихся вскоре после опубликования первых глав поэмы «За далью — даль», было высказано — вновь и еще раз! — суждение, что «прошлое» Твардовский выражает художественно сильнее, чем «настоящее». Так ли это?.. И какое «прошлое» здесь имеется в виду?.. Может быть, деревенское детство в главе «Две кузницы»?.. Тогда обратимся к этой главе.

Прошлое — это «малая частица света», это «бой кувалды древней», который доносится из отцовской кузницы, что стоит в «тени обкуренных берез». Кто там только не встретится, кто только не зайдет на огонек: «И землемер, и дьякон медный, и в блестках сбруи коновал, и скупщик лиха Ицка бедный — и кто там только не бывал!»

Настоящее — это «весь белый свет», это главная кувалда Урала.

...Земля отчетливо дрожала
Под той кувалдой в тыщу тонн.

Какой же исторической и временной «дали» отдает предпочтение Твардовский?.. Он сам по этому поводу предупреждает читателей: для него «две эти дали, как одна».

И до краев душа полна
Теплом восторга и печали.

Однако чувство красоты, величия настоящего, по глубокому убеждению Твардовского, не может быть выражено без контуров прошлого, которые как бы проступают в настоящем, без некоего идеального образца в прошлом, без всего того, что хранит народная память, что стало нашей историей, нашей «любопытной стариной». Ибо в этом случае утратилось бы ощущение движения, развития, претворения в жизнь того общественно-эстетического идеала,

о котором я говорил и который придает целесообразный, разумный, творческий характер деятельности человека на земле.

Кроме того, Твардовский учитывал и ту немаловажную особенность эстетического переживания, которую можно назвать «принципом сравнения»: абсолютно незнакомый, ни с чем не сравнимый предмет или объект не может вызывать у человека эстетического переживания.

Поставив перед собой цель — «природнить» читателя к суровой природе Сибири, к ее новой индустриальной мощи,— Твардовский как бы переносит качества и свойства «малой частицы света» на весь белый свет: сельская кузница — эстетически-осознанная, можно сказать, эстетически-традиционная реальность помогает ему (а следовательно, и читателю) эстетически освоить этот «опорный край державы» — Урал и Сибирь.

И пусть тем грохотом вселенским
Я был вначале оглушен,
Своей кувалды деревенской
Я в нем родной услышал звон.
(3; 230)

Точно так же в городах-новостройках Сибири и Дальнего Востока ему угадывается что-то «тревожно-праздничное», что-то немыслимо-заманчивое, что угадывалось ему в подарках и книгах, привезенных отцом из далекого, как в детстве казалось, города — из Смоленска.

Универсализм чувства прекрасного позволяет Твардовскому находить все новые и новые оттенки земной шири, время от времени видеть «в дали обратной» этапы пройденного пути, оглядывать освоенные пространства: «А где-то там, в дали обратной,— Урал, и Волга, и Москва, Смоленск, мосты и переправы...»

Мысленное повторение — в обратном порядке — пережитого поэт использует для того, чтобы по-новому выразить и углубить чувство простора как влекущей, как подвластной человеку красоты, как возможности для приложения народных сил, для разнообразных человеческих трудов и деяний.

«Народ — подвижник и герой» — это понятие в поэзии Твардовского безусловно аксиологическое, ценностное. Поэтому и окружающий мир прекрасен, ибо

Полна, красна земля родная
Людьми надежных душ и рук.

Правда, включившись в организованное, направляемое партией и все нарастающее движение людских сил на Восток, поэт отнюдь не склонен сводить эти силы к «единому знаменателю».

Уже малый вагонный мир, захваченный этим движением, поражает обилием и разнообразием человеческих судеб, характеров, индивидуальностей: здесь и майор, бывший фронтовик, и герой-академик, и чета молодоженов. И «даже к счету поп с медалью восьмисотлетия Москвы». Столь же разнообразны их интересы, круг их споров, разговоров, дискуссий, вроде дискуссии на тему «фронт и тыл», охватившей едва ли не полвагона.

Но есть одна судьба и одна дорожная встреча, которую особо выделил поэт. И были на это веские причины и основания. Прошлое и настоящее здесь активнее, чем где-либо в ином месте, втягивается в сюжет повествования, смысловые и образные контрасты особенно сильны.

Ибо не одни лишь эстетические переживания связывают поэта с Сибирью. Временами «березы проседь», «дремучая суровость» тайги, «откосы сумрачные гор» —

все кругом — как бы укор
Из давней давности доносит.

Если бы только из этой самой «давней давности»!.. И возникало в нем чувство личной вины, личной ответственности, которое и повелевало ему рассказать повесть о старом друге, товарище юношеских и комсомольских лет. Да еще, что особенно важно, о самом себе.

Остановка в пути. Станция Тайшет. Перрон. Два состава. Один — Москва — Владивосток, другой — Владивосток — Москва.

И вот семнадцать лет разлуки
И этой встречи пять минут!

Непомерно огромное, непомерно малое время, а между ними легли «леса, и горы, и моря, и годы, годы с их мечтами, трудами, войнами, смертями — вся жизнь его, вся жизнь моя...».

У каждого из встретившихся свои жизненные дали, их векторы движения в пространстве прямо противоположны, судьбы — контрастно-несовместимы, как несовместимы, предположим, угрюмые дебри Сибири и залы для банкетов в столице.

Бежал, размеченный столбами,
Как бы кружась в окне, простор.
И расстоянье между нами
Росло на запад и восток...

Но сближая кажущиеся несовместимости, опровергая физические законы времени и пространства, поэт,— в мыслях и раздумьях,— проделывает весь этот путь «до обратного предела», до пригородов, до привокзальных площадей Москвы. Тем самым он утверждает нераздельность двух судеб.

Что же диалектически «снимает» (если вспомнить любимый Лениным гегелевский термин) несовместимость этих судеб не только в пространстве и времени, но и в социально-общественной среде?..

Жизненная «даль», которая в данном случае конкретизируется как вера в общее дело, как «высокая мечта». Именно эта вера,— а ее товарищ по комсомолу сохранил в себе, в своем сердце,— и делает духовно-близкими, родственными, кровными их биографии.

Эта вера стала еще прочнее, еще одухотвореннее после XX съезда партии. Вот почему поэт восклицает:

Мне правда партии велела
Всегда во всем быть верным ей.

Вооруженный этой ленинской правдой, поэт прямо ставит вопросы, как бы мгновенно став человеком иной судьбы.

Винить в беде своей безгласной
Страну?
При чем же здесь страна!
. . . . . .
Винить в своей судьбе жестокой
Народ?
Какой же тут народ?

(3; 262)

Страна и народ для поэта понятия высшего порядка. Вот почему сама постановка вопросов вызывает в нем если и не чувство внутреннего несогласия, то во всяком случае удивления. Но он дает время как бы подумать еще раз, вернуться к ним в своей дорожной тетради. Не все дали еще раскрылись до конца, и далеко еще до конечного пункта маршрута. И если земная даль,— по ходу состава,— будет оборачиваться новой далью, то и в нравственно-философском плане будут раскрываться новые стороны этой пятиминутной встречи на станции Тайшет.

...Итак,— пишет Твардовский,— «я жил в пути и пел о нем». Осмысление этого великого «пути», а если взять более широкие категории, то новой исторической ситуации, новой общественно-нравственной атмосферы, было бы невозможно без главного героя поэмы, или лирического «я», или, скажем проще, поэта как действующего лица всех глав. Именно поэт как бы конкретизирует, как бы обосновывает личными впечатлениями и свидетельствами заглавную формулу поэмы: «народ — подвижник и герой». Потому-то и невозможно согласиться с Сергеем Васильевым, который упрекнул Твардовского в отсутствии «живого героя» в поэме «За далью — даль».

Но давайте скажем честно:
Что же, а я не человек? —

эти строки из «Василия Теркина» могли бы послужить ответом С. Васильеву, если бы такой ответ не был уже дан в выступлении А. А. Прокофьева на Первом съезде писателей РСФСР. Именно в лице поэта — лирического героя поэмы — мы имеем своеобразную «точку отсчета» событий, явлений, характеров, временно-пространственных отношений, нашедших свое воплощение в поэме. И только благодаря значительности этого лирического «я», его обаянию, теплоте, склонности к юмору, к иронии, благодаря гражданскому мужеству в исследовании любых, в том числе и самых острых проблем нашей эпохи производится нравственно-этическая и ценностная ориентация читателя в современном мире.

Формула «народ — подвижник и герой» могла бы остаться «простой» стихотворной строчкой, если бы за ней не стоял исторический оптимизм поэта, если бы в ней не концентрировалась система его общественно-философских, эстетических воззрений. Сущность же этих воззрений заключается в том, что Земля прекрасна только тогда, когда она обжита людьми, когда она заселена людьми, когда она становится благоустроенным «домом» человечества. А посему народ в своем необозримом целом — «венец красы земной». Или: высшее проявление красоты в нашем мире, которую дано познать отдельной личности,— народ.

Немало жито-пережито,
Что хочешь будь и впредь со мной,—
Ты здесь — венец красы земной,
Моя опора и защита
И песнь моя —
Народ родной! —

так звучит эта мысль в поэме «За далью — даль»[1].

После ключевых — в лирико-философском плане — глав «Две кузницы», «Огни Сибири», «Друг детства», «На Ангаре» новая глава «К концу дороги» все явственнее сопрягает географически отдаленные точки пространства родной земли, эстетически освоенные дали и времена; они предстают теперь единой субстанцией народной жизни, которую

На гребне возраста иного,
На рубеже эпохи новой
Я как бы наново постиг.

В полнокровной, естественной, свободной манере повествования Твардовский охотно использует словесную звукопись, мастерски сочетает ассонансы со смысловым и красочно-образным строем стиха: за Хабаровском

Другая песня —
Краснолесье,—
Не то леса, не то сады.
Поля, просторы — хоть залейся,
Покосы буйны — до беды.
(3; 302)

Однако и этот край земного изобилия надо обживать, осваивать, ибо красота природы лишь «заявка» на ее действительную красоту, созданную руками человека: «Смотри,— говорит поэт,— как изобилен и широк не просто край иной, далекий, а дальний, именно Восток».

И этот край когда-то будет «песней утвержден», если не самого поэта, то новых песенников и стихотворцев: ведь и сюда, в заповедные места,

Из-под Орла, из-под Полтавы
Влеклась народная мечта.

Отдельными строчками-штрихами Твардовский намечает этот долгий морской переселенческий путь из Одессы, чтоб «где-то на востоке на твердый берег соступить».

И только после этого следует эмоциональный взрыв:

Владивосток!
Наверх, на выход.
И — берег! Шляпу с головы

---

[1] Интересно отметить почти дословную перекличку Твардовского с Александром Блоком, который в стихотворении 1909 года выразил свое художественно-ценностное отношение к народу в следующих строках: «Народ — венец земного цвета, Краса и радость всем цветам...»

У океана.
— Здравствуй, Тихий,
Поклон от матушки-Москвы...
(3; 304)

Среди многообразных впечатлений, которые испытал поэт на Тихоокеанском побережье, было одно основное: открытие какой-то иной, чем прежде, душевной «дали». Изведав во время поездки порой добродушно-иронические, порой лирические, порой драматически-контрастные переживания, в конце концов он осознал: непомерно огромная земная ширь вошла в его внутренний мир, стала как бы собственным, сугубо «личным» достоянием: теперь она «вся — моя, моя, моя!». Напомню, что давным-давно, в иную историческую эпоху вся земная ширь, вся земля, принадлежавшая деду Гордею Васильевичу, умещалась под полом его солдатской хаты...

И вот теперь солдатский внук и крестьянский сын с полным правом может сказать о себе, что вся страна, от края и до края, «вся — моя, моя, моя!». Ибо отсюда, с Тихоокеанского побережья, его Россия

...не просто сотня станций,
Что в строчку тянутся за ней,
Она отсюда и в пространстве
И в нашем времени видней.

...Познав, словно былинный Микула Селянинович, «тягу земную», оглядев обозримое и необозримое, реальное и историческое время — пространство Родины, Твардовский решается сказать то, что не решался сказать раньше, ответить на вопрос, который возник еще где-то в середине поэмы: как э т о случилось?..

А случилось это... Предпоследняя глава, называемая «Так это было», должна была появиться в поэме, ибо невысказанность всего, что было «болью потайной», не позволила бы поэту испытать чувство внутреннего раскрепощения, не позволила бы воскликнуть: «моя, моя, моя!».

Чтобы рассказ имел предельную достоверность, чтобы он стал хроникой событий, а не переложением известной темы, поэт приглашает в собеседники товарища юношеских лет, старого друга, того самого, что встретился на тайшетском перепутье. Ибо

...неизменно в эту пору
При всех изгибах бытия

Я находил в тебе опору,
Мой друг и высший судия.

В тексте главы то и дело можно прочитать: «Нам никуда с тобой не деться от зрелой памяти своей», «Мы звали — станем ли лукавить?— его отцом в стране-семье», «Мы этой воле доверяли», «Мы с нею шли...». Короче, поэт признает полное единство взглядов на минувшие события двух людей, пути-дороги которых, казалось бы, разошлись много лет тому назад.

Ленинская мысль о том, что социализм — не какое-то беспроблемное общество, свободное от трудностей и противоречий, воодушевляет собеседников на откровенность и прямоту. И вот, словно кадры кинохроники, вырисовывается время, когда «звучало имя человека со словом Родина в ряду».

Лик того времени поражает удивительными контрастами и несоответствиями. С одной стороны, «кремлевская келья», откуда исходили «вселенские наметки». А с другой — «смоленский вдовий, забытый им и богом край...». Почти космические высоты славы — и «мать-кормилица с котомкой в Москву за песнями бредет...». Торжество Победы — и неномерная плата, которой она была окуплена на полях сражений, которая и физически и духовно обескровила некогда великий народ. Имя, ставшее знаменем эпохи,— и тетка Дарья.

С ее дурным озимым клином
На этих сотках под окном;
И на печи ее овином
И середи избы гумном.

Казалось, такой внутренне несовместимый ход событий будет неизменен и в своей поступи всегда монументально-тяжел.

Но «всему выходит срок...». Время, время летело безостановочно, неудержимо, необратимо:

И он один остался с нею.
Один —
Со смертью — на один.

Так вновь возникают отдельные кадры поэтической хроники, отдельные «лики времени» между двумя рубежами: Колонным залом в 1924 году и тем же Колонным залом в 1953 году. А на экране памяти еще раз промелькну-

ли «все эти даты, вехи, сроки, что нашу метили судьбу...». Чтобы наконец было сказано, как вздох облегчения:

Не останавливалось время,
Но становилося иным.

В чем же поэт видит иное время?.. А в том, что страна вверила свою судьбу, судьбу своих сыновей собственной хозяйской мудрости, что теперь «люди, а не боги смотреть обязаны вперед». Но самое основное для него, поэта,— утверждение прав демократии и народовластия: «В дела по-новому вступил его, народа, зрелый опыт...»

Вот тогда-то и обнаружилось, что неисчерпаемые силы множества множеств людей «как будто из-под спуда возникли...». Вот тогда-то и проступили в душевном облике черты людей, слабо различимые в прежние времена: «Я отмечал: народ добрее, с самим собою мягче стал...» Вот тогда-то и приобрел высший смысл бессмертный завет:

В большом и малом быть, как Ленин,
Свой ясный разум видеть в нем.

...Ну, а если что не так,— продолжает размышлять вслух поэт,— если кто какой деталью и смущен, то «давайте спросим тетку Дарью — всего ценней ее ответ». Справедливость этих слов была бы еще значительнее, когда бы о крутых по-разному временах, о которых шла здесь речь, можно было бы услышать ее голос, а не только голос старого друга... Да и личная встреча с нею многое бы осветила в дорожной тетради новым и пока еще неясным для нас светом.

Исторический оптимизм, составляющий, условно говоря, фундамент не только поэмы «За далью — даль», но и всего творчества Твардовского, имеет сложное происхождение и сложную внутреннюю структуру. Об этом здесь говорилось. Но что хотелось бы подчеркнуть, так это «суд потомков», который призывает Твардовский и о котором он раньше нимало не задумывался, во всяком случае, не полагался на него. Нынче поэт не страшится этого суда, он готов его принять:

Я жил, я был — за все на свете
Я отвечаю головой.

Зрелое и многократно возросшее чувство ответственности человека и перед самим собой и перед другими — важнейшая особенность характера лирического героя в творчестве Твардовского. Оно стало «лично» необходимым после всех «изгибов бытия», пережитых им вместе с народом. Так это и должно быть: мера ответственности есть мера внутренней свободы личности, мера самой жизни. Вот почему, перефразируя поэта, можно сказать, что ее, эту меру, «обретай в нути и ведай за далью — даль. За далью — даль!».

· III ·

В ЗАРЕВЕ ВЕТРОВОМ

СЕРДЦА ГОРЯТ НАД БЕЗДНОЙ

Александр МЕЖИРОВ

Обращаясь к современной поэзии, нельзя пройти мимо целой плеяды, целой генерации художников слова, называемых в нашей критике и нашем литературоведении поэтами «огненных сороковых».

Война для поэтов фронтового поколения — не музейные окаменелости. Война — это гигантский разворот событий, та историческая схватка двух миров, которая для участников была и остается не только школой жизни, но и школой политики, школой интеллектуального, нравственного возмужания. Основы мировоззрения и мировосприятия поэтов-фронтовиков закладывались именно тогда, в годы войны.

Принято считать, что творчество поэтов, носивших в молодости армейские шинели, ограничивается темой войны, замыкается в рамках военного четырехлетия. Нет ничего ошибочнее этого суждения. Не следует забывать, что поэты-фронтовики — это художники, которые не мыслят творческого существования вне главных тенденций развития современной литературы. И если они возвращаются к истокам биографии своего поколения, то делают это во имя более глубокого постижения наших сегодняшних чаяний и забот. И наоборот, лирика военной поры обладает неподвластной времени эмоциональной силой, действующей на читателей иной судьбы, иного жизненного опыта и призвания.

...Для поэтов, младших ровесников Октября, война сразу же предстала в каске немецкого автоматчика, в грохоте танковых колонн Гудериана, в гибели пограничных городов и сел. С. Наровчатов и М. Луконин с боями выбивались из окружения. С. Орлов, боец истребительного ба-

тальона, сражался в Карелии. А Межиров совершил тренировочные прыжки в авиадесантном корпусе, М. Дудин держал оборону на полуострове Ханко, С. Гудзенко отправлялся в партизанские тылы. Они шли по войне, но и война шла по ним. «Книжная романтика войны, где ты?!» — с горькой полуулыбкой вопрошал Алексей Недогонов. Семен Гудзенко тогда же внес в записную книжку двустишие:

Когда идешь в снегу по пояс,
О битвах не готовишь повесть...

Действительность оказалась столь напряженной и грозной, а события развертывались столь стремительно, что прямой долг, прямое назначение — быть человеком с ружьем, воином, защитником Родины — оттеснили на первых порах все литературные планы и замыслы. Громадный, дышащий огнем и кровью материал, основанный на личных переживаниях, не укладывался ни в какие прежде выработанные формулы, не вызывал привычных ассоциаций и сравнений.

Чтобы уловить, запечатлеть свое душевное состояние и состояние товарищей по окопу, молодым поэтам приходилось решительно бороться с расхожими поэтизмами, с той стихотворной бестелесностью, которая всегда отличала да и отличает литераторов слабого, неоригинального дарования.

Война требовала незамедлительных ответов на главные вопросы: что такое человек на войне, во имя чего он идет на смерть, какой должна быть о нем поэзия, и в зависимости от того, насколько глубоко решались эти вопросы, стихи приобретали новое, подлинно реалистическое звучание, становились живым человеческим документом.

Силы для «подвига большой глубинной поэзии», по словам М. Луконина, приходилось собирать с трудом, продираться сквозь лирический «ширпотреб» на военные темы и, ломая самого себя, отбрасывать скромный еще литературный багаж довоенных лет.

У А. Межирова есть стихотворение, которое он и поныне включает в свои сборники:

Тишайший снегопад —
Дверьми обидно хлопать.
Посередине дня
В столице, как в селе.
Тишайший снегопад,
Закутавшийся в хлопья,

В обувке пуховой
Проходит по земле[1].

Стихи написаны шестнадцатилетним школьником, безоглядно увлеченным художниками-импрессионистами, хорошо знавшим картины Дега, Тулуз-Лотрека, Сеньяка.

В музыкальном отношении «Тишайший снегопад» написан талантливо: стихи построены как бы на контрастных повторах (что характерно и для зрелой лирики Межирова), они пронизаны единым настроением: удивлением городского подростка перед чудом зимы — первым, «тишайшим» снегопадом. Но собственных изобразительных средств у начинающего поэта тогда было маловато. Вот почему снегопад ассоциируется то с котом в сапогах, то с гриновскими парусами, поникшими в безветрии, то с картинами импрессионистов: здесь первый снег «формами дворов на кубы перерезан, он конусами встал на площадных кругах...».

Подобная лирическая камерность была раздавлена переживаниями первого года войны. Она разлетелась вдребезги, ибо не могла вместить и сотой доли того, что довелось испытать вчерашнему школьнику: запасной полк в Татищеве, первое ранение под Тулой, госпиталь в Саратове, переход по Ладожской трассе, заледенелый, блокадный Ленинград, Пулковские высоты, снова бои, разведки боем, окопы, синявинские шалаши, голод и гибель друзей... И все это только за один год войны!

Глазам поэта, покрасневшим от бессонницы и дыма, открывалась воюющая Россия, ее мужество и горе, ее народ и природа. Да, по-новому открылась и природа Родины. Не из окна московской квартиры, а из дверей теплушки, из бомбовой воронки смотрел поэт на бескрайние ее просторы. Так — глаза в глаза — открывал родную землю, родную природу не один А. Межиров.

В известном стихотворении Константина Симонова «Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины...» это удивление городского жителя перед бескрайностью ее полей, печалью проселков выражено с особой силой:

Не знаю, как ты, а меня с деревенскою
Дорожной тоской от села до села,

---

[1] Межиров А. Тишайший снегопад. М., 1974, с. 7. Последующие ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

Со вдовьей слезою и песнею женскою
Впервые война на проселках свела[1].

Стихи прозвучали па всю воюющую Россию. Молодые поэты, сверстники А. Межирова, также впервые открывали свою Родину, поражались контрасту между напряженным темпом городской жизни, ее броской «праздничной» красотой и этими бесконечными, медлительными проселками, по которым пролегали их фронтовые пути-дороги. Они открывали для себя огромность мира, в котором они жили, но который они совсем не знали или знали плохо. Они открывали величавость сельской природы, к которой прежде были в общем-то равнодушны. Так, например, Юлия Друнина, в дни войны сандружинница и медсестра, сказала о себе, о собратьях по перу примечательные слова:

В семнадцать лет, кочуя по окопам,
Я увидала Родину свою.

Из дверей фронтовой теплушки увидел бескрайние дали Заволжья Михаил Львов:

Подкатывает к горлу степь —
Попробуй убери от горла.

В годы войны, таким образом, в творчество поэтов-фронтовиков властно врывалось пространство и время, которое из отвлеченных категорий становилось частью лирического «я». К победному маю 1945 года и вскоре после войны масштабность и новизна лирических переживаний вызвали к жизни столь же масштабные обобщения. Таков зачин поэмы «Флаг над сельсоветом» А. Недогонова: «...Едет, едет старшина по Европе на коне...». Таково и стихотворение А. Межирова «Воспоминание о пехоте». По этому стихотворению можно проследить, как расширялись духовные горизонты поэта.

Тяжело, грузно, словно шаг пехоты, начинается «Воспоминание о пехоте»:

Пули, которые посланы мной,
не возвращаются из полета,
Очереди пулемета
режут под корень траву...

Пока что в этих строчках выражена та голая «окопная правда», которая была особенно дорога, памятна поэтам-фронтовикам. Но теперь этой «окопной правды» мало А. Межирову. Ему мало того боевого сектора, который вид-

[1] Симонов К. Тридцать шестой — семьдесят первый. Стихотворения и поэмы. М., 1972, с. 261.

неется сквозь прорезь пулеметного щитка. Он хочет сделать моментальный снимок всей войны — и только символ, то есть предельная концентрация всего увиденного и пережитого на фронте, может передать его чувства. Вот почему лирический герой стихотворения резко, без перехода превращается в средоточие многих судеб, подобных судьбе поэта.

Я сплю,
положив голову
на Синявинские болота,
А ноги мои упираются
в Ладогу и Неву...

На мой взгляд, особенно ощутимо отличие «тишайшего снегопада» от фронтовой лирики поэта именно в сравнении с этими стихами. Ибо здесь лирическое «я» Межирова охватило, вобрало в себя ту трагическую, грозную музыку войны, которая неумолчно звучит в памяти народной и по настоящий день. Эпической силой веет от его «Воспоминания о пехоте».

...Когда я встаю
и делаю шаг в атаку,
Ветер боя летит и свистит
у меня в ушах,
И пятится фронт,
и катится гром к рейхстагу,
Когда я делаю
свой
второй
шаг.

Здесь уместно будет вспомнить высказывание Белинского об избытке внутреннего субъективного элемента в поэзии как признаке гуманности, о поэтическом «я» как вместилище тех гуманистических чувств, которые позволяют другим видеть в художнике не только поэта, но и человека, брата своего по человечеству.

Воистину поэзия А. Межирова в лучших образцах становится вместилищем гуманистических чувств и человеческих судеб, символом каждого — и многих, одного — и всех.

...Я все дальше иду,
минуя снарядов разрывы,
Перешагиваю моря
и форсирую реки вброд.
Я на привале в Пильзене
пену сдуваю с пива

И пепел с цигарки стряхиваю
у Бранденбургских ворот.
(124—125)

Такими всеевропейскими масштабами отличаются многие произведения конца войны, написанные разными поэтами: «Его зарыли в шар земной...» С. Орлова, «Послесловие 1945 года» С. Гудзенко, «Моя земля» А. Недогонова, «9 мая в Берлине» М. Луконина... На большом пути от Волги до Берлина эти поэты нашли себя как художники. На этом долгом и жестоком пути менялись не только пейзажи — менялись они сами, росло ощущение значительности происходящих в мире перемен, значительности личного участия в этих переменах и исторических датах. В известном стихотворении С. Гудзенко «Я был пехотой в поле чистом...» как раз и заложена мысль о жизненных вершинах, которые одолели поэты в годы войны.

Одновременно с постижением пространства и времени, овладением горизонтов войны шло постижение человеческого окружения, вздыбленного ураганом небывалой силы. Кого только, бывало, не встретишь на фронтовых перепутьях! Здесь и беженцы, и жители прифронтовых сел, и случайные попутчики, и товарищи по госпитальным палатам, и, наконец, «родная рота», «родной полк». Короче говоря — народ. Война давала возможность глубоко осознать сокровенный смысл слов «родное», «кровное», «свое». Ибо человек в силу суровой необходимости редко оставался в полном одиночестве — он был частью целого, он был в строю, в цепи, в ряду многих других. Он был в малом и большом, в постоянном и случайном, но непременно в коллективе. Примечательны в этом смысле следующие строчки Михаила Луконина: «В одежде красноармейца удобно мне было: я шел не один, когда орудие выло...» Бывало, конечно, у людей ощущение растерянности, разобщенности, озлобленности, но в подавляющем большинстве случаев чувство товарищества торжествовало над психологией одиночек и отщепенцев.

Саратовские крестьяне с «руками многотрудными России» обласкали раненого солдата. Став поэтом, этот бывший солдат заметил в одном из стихотворений: «Мне б надо биографию дополнить, в анкету вставить новые слова» — дополнить биографию постижением души народной, вставить в анкету слова любви и благодарности:

О, этих рук суровое касанье,
Сердца большие, полные любви,

Саратовские хмурые крестьяне,
Товарищи любимые мои!

(133)

Известно, что молодости в высшей степени свойствен эгоцентризм, болезненное отношение ко всяким попыткам вторжения в личную жизнь. Понятия долга, ответственности далеко не сразу превращаются в твердые жизненные принципы и убеждения. Железные законы военного времени не оставляли ни малейшей возможности для постепенного духовного и нравственного возмужания восемнадцатилетних юнцов: с них спрашивалось по большому счету, им надо было незамедлительно держать экзамен на эту духовную и нравственную зрелость. Не все в равной степени были подготовлены к этому экзамену. Вот почему вначале шла ломка наивных представлений о самом себе, о своих правах и обязанностях, о своей независимости от общества. И одновременно — кристаллизация новых убеждений, стремительный рост самосознания. Парадоксальную концовку стихотворения А. Межирова:

Когда от Ленинграда в бой
Я уходил через предместье,—
Наедине с самим собой,
И значило — со всеми вместе,—

следует понимать именно как вывод из самонаблюдений поэта, как итог его нового опыта, который настойчиво подсказывал: общая воля к победе не обезличивает индивидуальность, а формирует ее. Об этом же говорит и сверстник Межирова Н. Старшинов в стихотворении «И вот в свои семнадцать лет...». На полях сражений они обрели самих себя и в первую очередь чувство внутреннего достоинства, внутренней правоты. Этим чувством пронизана лирика А. Межирова, этому чувству он не изменил на всех этапах творческого развития, как бы ни были сложны и противоречивы эти этапы.

Человек — личность — общество — самый чувствительный нерв в поэзии А. Межирова. В «Посвящении» он ставит эпиграфом слова Андрея Платонова: «Без меня народ неполный». Если исходить из его поэзии в целом, то будет очевидно, что ударение он ставит на первой части эпиграфа: «без меня». Его сверстник «с другими со всеми, неокрепший еще, под тяжелое Время подставил плечо». «Человек, а не винтик!» — считает Межиров важным уточнить главное в биографии своего героя и личное отношение к нему.

Многие, вероятно, помнят стихотворение А. Межирова «Музыка» («Какая музыка была! Какая музыка играла!..»). Идея его опять-таки в единении личности со всем народом перед лицом смертельной опасности. В дни войны, когда «через всю страну струна натянутая трепетала»,

Стенали яростно,
навзрыд
Одной-единой страсти ради
На полустанке — инвалид
И Шостакович — в Ленинграде.
(123)

«Одной-единой страсти ради!» Не эта ли страсть подымала и подымает поэта, когда он берется за перо! Не это ли чувство товарищеской поддержки, чувство локтя, чувство единения с «другими» созревало в поэте в годину тяжелых испытаний и фронтовых тягот!

Так закладывались философские основы творчества армейских поэтов. Павел Антокольский первым подметил именно эту особенность их мироощущения, когда в 1945 году писал, что война «невероятно раздвинула кругозор молодого воина, а главное — она заставила его мыслить исторически, сознавать себя частью одного великого целого»[1].

Особенно характерно в этом смысле ярко публицистическое стихотворение А. Межирова «Коммунисты, вперед!». В заглавной строке этого стихотворения как будто слышится перекличка с поэмой Б. Корнилова «Триполье», которая была посвящена героям-комсомольцам эпохи гражданской войны. Межиров не чуждается этой переклички, напротив, отдельными смелыми штрихами он воссоздает атмосферу той незабываемой эпохи: Перекоп... Конные лавы буденновцев... Проволочные заграждения... «И не встать под огнем у шестого кола». Вот тогда-то

...еле слышно сказал комиссар:
— Коммунисты, вперед! Коммунисты,
вперед!

Пафос стихотворения в этих словах, которые не записаны ни в одном военном уставе, но которые имеет право произнести, сказать, скомандовать в решающую минуту командир или старший по возрасту коммунист. А. Межиров мыслит здесь широкими историческими и временными ка-

[1] «Комсомольская правда», 1945, 23 ноября.

тегориями, он воссоздает те критические ситуации, когда только мужество и несокрушимая воля к победе коммунистов помогали преодолеть все — и сопротивление врага, и разбушевавшуюся стихию. Этот широкий взгляд на мир, эта глубокая идейная убежденность сказывается с особой силой в заключительных строчках стихотворения:

Повсеместно,
Где скрещены трассы свинца,
Где труда бескорыстного — невпроворот,
Сквозь века,
на века,
навсегда,
до конца:
— Коммунисты, вперед! Коммунисты,
вперед!
(166—168)

Не только это стихотворение А. Межирова, но и многие другие показывают, что лирический герой поэтов-фронтовиков был в полном смысле слова личностью, человеком, а отнюдь не «винтиком», не «строевой единицей», это с одной стороны, а с другой — и не тем представителем «потерянного поколения», которого показали во многих произведениях талантливейшие писатели Запада. Нет, как бы ни была тяжела военная обстановка, советский человек оставался человеком, и в его сердце всегда находилось место веселью, радости, острой тоске, раздумьям о доме, о Родине, всем тем чувствам, которые составляют внутренний мир человека и в конце концов возвышают его над механическим исполнителем чужой воли. На войне нравственная убежденность была не менее необходима, чем физическая закалка. Она тоже определяла боеспособность солдат. А нравственная убежденность немыслима без полноты мироощущения. Право же на полноту мироощущения, на многообразие переживаний, как ни странно, поэтам-фронтовикам приходилось в буквальном смысле слова завоевывать с бою, ибо в рецензиях сороковых годов нередко звучали прокурорские ноты, а поэты обвинялись в весьма сомнительных идеях и настроениях. Еще Н. Тихонова удивила «странная линия грусти», которую он заметил в стихах поэтов, в недавнем прошлом офицеров-фронтовиков[1]. Правда, не все писатели согласились даже с этой дружелюбной критикой. П. Антокольский сказал, что существу-

[1] См.: «Литературная газета», 1945, 17 мая.

ют такие праздники, как День Победы, в которых «радость сочетается с глубокой печалью — печалью воспоминаний о погибших»[1]. Позднее А. Твардовский в известном стихотворении «В тот день, когда окончилась война...» как бы откликнулся на горячее публицистическое выступление Антокольского, произнесенное в День Победы:

...В конце пути, в далекой стороне,
Под гром пальбы прощались мы впервые
Со всеми, что погибли на войне,
Как с мертвыми прощаются живые.
(1; 439)

Однако печаль о павших на войне, «особую минуту» прощания живых с погибшими в стихах самых молодых некий критик объявил «нытьем», «поющей жалобой», «безысходной, размагничивающей тоской»[2]. Свой упрек критик адресовал С. Орлову,— он имел в виду, как это ни странно, стихотворение-реквием «Его зарыли в шар земной...».

Второй пример «безысходной, размагничивающей тоски» критик увидел в строчках С. Гудзенко, которые стали пророческими:

Мы не от старости умрем —
от старых ран умрем.

Семен Гудзенко умер молодым от контузии, полученной на фронте и много лет спустя вызвавшей воспалительный процесс в мозгу.

Глубоко заблуждался этот же критик и тогда, когда писал о поколении поэтов-фронтовиков в целом: «...Они роются в собственных ощущениях и ощущеньицах. И грусть у них чаще всего не настоящая, а литературная, плод влияния старой декадентской поэзии и есенинщины, подражание, поза, мода»[3].

С чувством внутреннего достоинства, внутренней правоты отвечали за себя, за своих товарищей М. Луконин и С. Гудзенко в статье «Разговор о молодых». Поэты писали, что теперь «всякое упоминание об опасностях, героической смерти и павших друзьях зачисляется в разряд упадочных настроений, якобы тормозящих движение вперед». Крити-

---

[1] См.: «Литературная газета», 1945, 17 мая.
[2] Там же.
[3] Там же.

ки не поняли,— разъясняли далее поэты,— что «наш лирический герой — это сильный, уверенный в завтрашнем дне молодой человек, который вернулся с войны не опустошенным ремаркистом, а трудоспособным, жадным до жизни, полноценным советским гражданином»[1]. И поэтическим подтверждением этой декларации были строки того же Луконина:

В этом зареве ветровом
Выбор был небольшой,
Но лучше прийти с пустым рукавом,
Чем с пустой душой[2].

Была ли юношеская грусть, тоска по возвышенному, прекрасному в стихах поэтов фронтового поколения? Конечно! Всякой молодости свойственны эти чувства. Жажда жизни, неистраченные душевные силы обостряли желание любви и счастья. Поэты-фронтовики не были беспечными «рубахами-парнями», этакими розовощекими бодрячками: они были солдатами — это так, но они были и людьми. Они знали цену всему, в том числе и боли, щемящей тоске при мысли, что война жестока, и ты, именно ты, молодой, полный сил и энергии, можешь погибнуть. Они не раз видели смерть. В стихотворении Михаила Дудина «Соловьи», помеченном 1942 годом, рассказывается о смерти друга, о переживаниях и мыслях поэта, вызванных этой смертью:

...Нелепа смерть. Она глупа. Тем боле,
Когда он, руки разбросав свои,
Сказал: «Ребята, напишите Поле:
У нас сегодня пели соловьи».

И сразу канул в омут тишины
Трехсотпятидесятый день войны.

Он не дожил, не долюбил, не допил,
Не доучился, книг не дочитал.
Я был с ним рядом. Я в одном окопе,
Как он о Поле, о тебе мечтал.

И, может быть, в песке, в размытой глине,
Захлебываясь в собственной крови,
Скажу: «Ребята, дайте знать Ирине:
У нас сегодня пели соловьи»[3].

---

[1] «Литературная газета», 1946, 26 октября.

[2] Луконин М. Избр. произведения в 2-х т., т. 1. М., 1978, с. 56.

[3] Дудин М. Избр. произведения в 2-х кн., кн. 1. М.— Л., 1966, с. 65.

Между тем в академических, последних по времени изданиях истории современной литературы о поэтах фронтовой биографии чаще всего говорится суммарно: «мужественные», «яркие», «самобытные» и т. д. Так-то оно так, но нельзя не вспомнить слова О. Берггольц, сказанные ею в первый послевоенный год: «...Наша беда в том, что, ожидая героя нашего времени, мы заготовили для него анкету и сами заполнили ее»[1].

Именно этого «анкетного» мужества и героизма избегали поэты, побывавшие «у смерти на краю». Они стремились раскрыть все богатство переживаний, чувств, пусть не отмеченных, не указанных в соответствующем параграфе критической «анкеты».

Защищая доподлинность, достоверность всего того, что пришлось лично испытать на фронте, Сергей Орлов бросал в лицо оппонентам:

Пускай в сторонку удалится критик:
Поэтика здесь вовсе ни при чем.
Я, может быть, какой-нибудь эпитет —
И тот нашел в воронке под огнем.

По существу, об этом же праве фронтовика на полноту жизнеощущения написано стихотворение Юлии Друниной:

За траншеей — вечер деревенский,
Звезды и ракеты над рекой...
Я грущу сегодня очень женской,
Очень несолдатскою тоской[2].

Облик девушки-солдата с ее минутой печали и «несолдатской тоски» становится для нас ближе, роднее, чем десятки выспренных слов и утверждений.

«Почему мы грустим? Потому что нам еле за двадцать, слишком кровь горяча...» — писал А. Межиров. Позднее автор «Дороги» и «Ветрового стекла» иначе сформулировал эту мысль. «Если люди на земле грустят — это потому, что жизнь щедра»,— писал он во «2-м монологе».

Конечно, понятие щедрости жизни в условиях траншейного быта довольно-таки относительное понятие. Но молодость есть молодость, и ей свойственно то неопределенное томление, которое может навеять все — тихий за-

---

[1] «Литературная газета», 1945, 22 мая.

[2] Друнина Ю. Тревога. Избранные стихи. 1942—1962. М., 1963, с. 16.

кат, письмо из дому, песня, спетая во фронтовой землянке. Правда, у молодых поэтов было и некоторое самолюбование своей «бывалостью», житейской опытностью. Гудзенко мог, например, походя сказать, что ему доводилось «выковыривать ножом» чужую кровь из-под ногтей, а Межирову в духе старой романтической школы все «снился сон о женщине далекой, о женщине жестокой, как война». Им хотелось иногда быть красивее, мужественнее, взрослее, чем, по их убеждению, они были в то время. Они еще недооценивали сами всего возвышенного, чистого, что было в их лирике, и прибегали к мелодраматическим эффектам.

Однако с годами этот мелодраматизм выветривается, и стихи приобретают более сдержанное и более трагическое звучание. В таком высоком ореоле предстают события давних лет в целом ряде стихотворений Александра Межирова, написанных в послевоенные годы. Лучшее из них — «Календарь». Это лирическая повесть о войне и о том моральном уроне, который война наносила людям, беспощадно втягивая их в свою гигантскую орбиту, ломая их судьбы, коверкая их самих. Но все же война оказалась бессильной до конца сломать их. И это очень светлое, трепетное стихотворение.

Мы на Верхней Охте квартируем.
Две сестры хозяйствуют в дому,
Самым первым в жизни поцелуем
Памятные сердцу моему.

Случайные постояльцы, случайные связи: «Поселились. Пили. Веселились... Вот и все. И больше ничего»,— вроде бы отрешенно замечает поэт. Он беспощаден к самому себе, он признается: «Здесь и я с другими в соучастье»,— но он не становится в позу праведника, равно как и в позу циничного прожигателя жизни, который «берет все, что может». Трагедия войны в равной степени коснулась и его и двух веселых сестер. Только веселых ли? Неустановившимся детским почерком занесена в настольный календарь предыстория их падения: «Умер папа». «Схоронили маму». «Потеряли карточки на хлеб».

Знак вопроса — исступленно дерзкий.
Росчерк — бесшабашно удалой.

И за всем этим встает такая жгучая, такая грозная правда блокады, осажденного, истекающего кровью Ленин-

града, что невольно поддаешься глубокой горечи поэта, его неутихающей боли:

Умираю от воспоминаний
Над перекидным календарем.
(128—129)

Ведь и он, как эти девочки-сестры, остался без близких ему людей («Армия моя не уцелела, не осталось близких у меня»), и он сам тянется к людскому теплу. И в этом сопереживании, в этом приобщении к невероятно тяжкому грузу воспоминаний мы, читатели, вместе с поэтом «переформировываем душу для грядущих маршей и атак», стремимся к человечности, доброте, состраданию. Замечу, что «Календарь» развивает и обогащает эстетическую концепцию Н. Тихонова, который отметил, что чрезмерное напряжение, испытываемое человеком XX века, вселяет в него необходимый запас душевной прочности и нравственной силы. Этот эстетический «символ веры», сформулированный участником трех войн, оказался чрезвычайно важным именно для А. Межирова как для поэта, остро переживающего и «страданья плоти», и муки совести, и муки «вины неизвестной». Стихотворение «Календарь» — тому подтверждение.

Творческие биографии поэтов-фронтовиков складывались по-разному. По-разному у каждого из них происходила та внутренняя перестройка, устанавливалась та духовная связь между Миром и Войной, без которой, конечно, не может существовать истинный художник. Одни довольно легко обрели себя в новых темах, другие мучительно переживали свою неспособность вырваться из плена воспоминаний. Наиболее драматична в этом смысле судьба Межирова.

Развернутой лирической повестью, посвященной именно этим противоречивым переживаниям, являются его сборники «Подкова» (1967), «Лебяжий переулок» (1968), «Тишайший снегопад» (1974). Предметом пристального внимания поэта оказались поиски все новых и новых связей между Миром и Войной, все новых сложнейших соотношений между прошлым, настоящим и будущим.

Две книги выстраданы мной.
Одна — физически. Другая —
Тем, что живу изнемогая,
Не в силах разорвать с войной.
(81)

Уже говорилось об изображении обостренных, физических «страданий плоти», характерных для ранних фронтовых стихотворений А. Межирова, о стремлении поэта передать реально ощущение самой войны.

Это ощущение постепенно развивалось, обретало в поэзии тот монументализм, который был так характерен для Я. Смелякова и который особенно ярко проявился в стихотворении «Коммунисты, вперед!».

Вот почему сказать, что «первая книга» — книга, написанная по живым следам событий, была выстрадана только «физически», значит, преуменьшить ее значение. Конечно, поэт полемически заострил свою мысль, и мы должны видеть и понимать эту полемичность. Но наше право, наша обязанность дополнить автобиографическое признание поэта, развить, углубить найденную им стихотворную формулу.

Что же касается второй части процитированной строфы, то и здесь многое требует конкретизации.

Поэты фронтового поколения — это активно действующие художники нашей современности. Те или иные новые общественно-эстетические веяния, новые влияния они воспринимают своеобразно, корректируют опытом прошлых военных лет, но неизменно откликаются на них.

Правда, иногда поиски духовных и нравственных ценностей, незыблемых моральных критериев приводят поэтов к известной идеализации окопного быта, братского единомыслия и единочувствования, которым они были полны в дни войны. Отсюда желание воскресить все лучшее, благородное, высокое, чем была окрылена их молодость. Образ юноши-офицера, подернутый дымкой воспоминаний, нет-нет да и начинает приобретать черты идеального героя.

Но Александр Межиров далек от идеализации отношений, сложившихся во фронтовой обстановке, от идеализации самого понятия «война». Однако и его воспоминания о войне пронизаны той же романтической увлеченностью, тем же страстным желанием быть достойным идеалов юности, быть «год от года честней и чище», что и у его друзей-поэтов. Его тяготит мещанское окружение, судьба праздных, пустых, никчемных людей. Иногда он чувствует, что поддается этому окружению, и тогда с особенной силой мечтает начать жизнь заново: «Ну, вот и задал я себе задачу: дышать и жить иначе, чем живу». Обращаясь к любимой, ища у нее поддержки, он говорит:

Я подорву дороги за собою,
Мосты разрушу,
корабли сожгу.
И как седой десантник после боя,
Умру на незнакомом берегу.

(24)

Однако и любовь не выдерживает бытовых тягот, неприметных, но болезненных мелочей жизни. Это тем очевиднее для поэта, что любовь для него не ослепление, а просветление, даже сильнее — прозрение, перед которым не может устоять ни фальшь, ни притворство.

От чувства душевной отчужденности поэт ищет спасения в работе, в своем высоком ремесле. Он счастлив, когда втягивается в «старинную игру», когда остается один на один с листом бумаги. Однако и это счастье призрачно, условно, поскольку бывают моменты, когда окружающий мир видится ему, словно сквозь розовые стекла: «От жизни отвыкая, живу и не живу...»

«Баллада о цирке» — высшая точка творческого кризиса, который определенно пережил А. Межиров. Сумрачен и многозначен язык баллады, немало в нем архаических, обветшалых элементов. Но по сюжету баллада сверхсовременна,— это судьба мотогонщика-циркача, который

...завершил жестокий круг —
Восторгов, откровений, мук —
И разочаровался в сути
Божественного ремесла[1].

Баллада задумана как иносказание поэта о своем послевоенном существовании. Пусть,— говорит он,— «ветер движенья меня просквозит». Но в том-то и скрытый подтекст баллады, что движение по вертикальной стене, по кругу — это иллюзия движения. Таков в общем-то невеселый итог самонаблюдений, к которому приходит А. Межиров.

Пафос новых книг Межирова — вновь обретенное чувство времени. О своем возрождении поэт написал стихотворение «Этот год».

...Этот год, он ни с чем не сравнится,
Не забудется он никогда.

Пока что в стихах дана констатация самого факта, а вот как напряженно начинает звучать голос поэта в следующей строфе:

[1] Межиров А. Стихи и переводы. Тбилиси, 1962, с. 220.

Сколько точек над «и» он поставил,
Сколько взял вдохновенья и сил!
Глубже чувствовать время заставил,
Жажду мыслить в сердцах пробудил.
(105)

В стихотворении «Как ни мудри и что ни говори» А. Межиров вновь размышляет о происшедших событиях, пытаясь проникнуть в их сокровенный смысл:

Ты слышишь, время! Я тебя люблю —
В твоем отрезке дважды я родился,—
Буди меня, как Муромца Илью,—
Не распинай за то, что пробудился.
(54)

В полном слиянии с новым творческим подъемом, вновь обретенной жаждой мыслить и творить автор сборника «Прощание со снегом» отвергает многое из того, что написал в книгах конца сороковых годов. Он иронически относится к тому розовому условному миру, в который добровольно заключил сам себя. Его волновали (не могли не волновать!) общественные страсти и боренья, ночи напролет проводил он с друзьями в спорах и размышлениях: «Ну, а писал о цирке, о спорте, о бегах...» — говорит поэт в стихотворении «Москва. Мороз. Россия». С легкой, снисходительной усмешкой продолжает и дальше:

Я жил в их мире милом,
В традициях веков,
И был моим кумиром
Жонглер Ольховиков.
(101)

Вообще в самонаблюдениях А. Межирова все чаще и чаще проскальзывает эта ироническая улыбка — он начисто избавился от мальчишеской, наивной суровости, с которой писал иные фронтовые стихи. Особенно это заметно в его отношении к собственному творчеству: даже то, что он пишет сейчас, он считает лишь заготовками, эскизами будущих работ. Но это далеко не так. Наиболее характерный пример — уже упоминавшееся стихотворение «Музыка»:

Какая музыка была!
Какая музыка играла!
Когда и души и тела
Война проклятая попрала!

В последних книгах А. Межирова много «стыков» бытовых, даже банальных речений со словами высокого, одического стиха. Все это создает неуравновешенность, даже хаотичность лирического повествования. Молодой Лермонтов однажды воскликнул:

О, сжалься надо мной!..
Значенья слов моих
В речах отрывистых, безумных и
печальных
Проникнуть не ищи...

Нечто сходное переживает и зрелый А. Межиров.

Правда, при изображении современности ощутим жизненный опыт, приобретенный поэтом в годы фронтовой юности. Теперь этот опыт проявляется у Межирова в сильно трансформированном виде. Вспомним, вскоре после войны А. Межиров писал, что он хотел бы дополнить биографию постижением души народной, словами любви и признательности к тем саратовским крестьянам, которые помогли ему обрести душевную стойкость. И вот спустя многие годы он создает стихотворение «Серпухов». Его идея заключена в последних строчках:

Родина моя, Россия.
Няня... Дуня... Евдокия.

Стихотворение действительно посвящено городку Серпухову, старой няне поэта, доживавшей дни свои в деревне, и самой России. Судьба обыкновенного человека и тема России образуют в стихотворении сложный лирико-философский мотив, который и завершается этим мощным аккордом. Нельзя не согласиться с мнением критика Л. Лавлинского, что в стихотворении «Серпухов» поэт отчетливо провел сокровенную мысль: жизнь человека не пройдет бесследно — надо только, чтобы личность «умела вобрать в себя нечто от Родины, от России. Вобрать и передать частицу ее великого тепла ближним...»[1].

Здесь мы видим дальнейшее развитие идеи стихотворения «Саратов»: саратовские крестьяне, одетые в солдатские шинели, первыми научили поэта душевной доброте и щедрости. В их заботах, в их трудах было что-то от самой матери-Родины. И поэт не забывает этих первых уроков...

Вместо заключения хотелось бы привести несколько

---

[1] «Литературная газета», 1968, 18 декабря.

строк из автобиографической книги Михаила Луконина «Товарищ поэзия»: «Мы гордимся своим «военным происхождением», но не дадим захлопнуть нас в его рамках. Тут важно то, что это пробуждение к поэзии происходит в момент слияния с жизнью народа, потому что у поэзии только один путь: из жизни — в жизнь»[1].

Пожалуй, нечего добавить к высказыванию, ибо что ни говори, а действительно, у поэзии только один путь: из жизни — в жизнь!

---

[1] Луконин М. Товарищ поэзия. М., 1964, с. 317.

В ОГНЕ РЕВУЩЕМ

Сергей ОРЛОВ

Необычна и вместе с тем проста была их жизнь, проста была их смерть, просты песни о жизни и смерти: «Нам не страшно умирать, только мало сделано, только жаль старушку мать да березку белую!» Надо ли здесь было придумывать какие-либо еще слова, если этих парней в кирзе с ног до головы больше всего волновала, пожалуй, не собственная смерть, а печаль матерей в долгожданный День Победы: «Кто обнимет мать тогда,— в праздник одинокую?!»[1]

Они верили в победу свято, хотя и рассуждали о своей вере мало, как вообще мало говорили на отвлеченные темы. Да и было ли время для таких рассуждений? У костров «никто не заводил бесед,— у каждого свое молчанье, свои слова, свой в лицах свет...». Правда, иногда кто-нибудь обмолвится, что вот, дескать, этот костер и эти машины — все, «как в степи на стану». И от этого сравнения грустно станет каждому, и окажется тогда, что у огня собрались бывшие трактористы и бывшие комбайнеры, люди самых мирных, самых добрых на земле профессий. В остальные минуты танкисты охотно менялись зажигалками и кисетами, рисковали, выполняли приказы любой ценой... Но поэт обязан был угадывать их думы и, помимо рассказов о том, как распрекрасно-хорошо «стукнуть, так сказать, по банке, завалиться на ночь спать», он должен был найти слова, которые бы выражали нечто более значительное, он должен был как бы заглянуть за бруствер, за ближайший лесок, за горизонт...

[1] Орлов С. Избранное в 2-х кн., кн. 1. Л., 1971, с. 41. Последующие ссылки на это издание даются в тексте: первая цифра — книга, вторая — страница.

В стихотворении «Что знаю я о мире и войне?» Сергей Орлов то ли с грустью, то ли с огорчением заметил: «Я знаю лишь подробности одни. Я ими обожжен и зачарован...» Однако подробности, выхваченные из пекла боя, вынесенные из-под обстрела, были отнюдь не случайными и произвольными, а обдуманными и, как показало время, существенными для понимания характера минувшей войны.

Вот стихи «Смотровая щель» (1942). О чем они? Вроде бы о тяготах войны, о том, как сумрачно и тесно в боевой машине, как узка смотровая щель... Но — и в этом «но» раскрывается главное в ноэте-танкисте — «в эту щель от Мги видны предместья Вены и Берлина».

В этом внимании к подробностям, к деталям фронтового быта сказывалась ясная позиция поэта. Помимо «вечных» вопросов — что такое война? что она делает с душою человека? — возникало стремление запечатлеть современный облик войны, дать ее перспективу, ее общий план, с тем, однако, непременным условием, что война останется войною, а не кинолентой довоенных лет. И вот тогда-то обнаружилось, что новизну чувств невозможно передать без новизны этих самых подробностей и деталей, что мир вначале должен быть опробован на ощупь, проверен на глаз, а потом уже воссоздан в поэтическом слове. Тогда-то и выяснилось, что подробности, само собой очевидные для однополчан, были новы и неизвестны художникам иного времени, иной войны.

Конечно, в окопах и блиндажах Волховского фронта старослужащим солдатам что-то могло напомнить окопы первой мировой и отчасти войны гражданской. Эти приметы окопного бытия, конечно, были общими, но в целом облик войны был совершенно другим. И здесь довоенная литература мало чем могла помочь поэту-танкисту. Уже после окончания боевых действий Сергей Орлов поразился, что в стихах Марка Максимова, его друга, партизанского разведчика, встречаются и боевой конь, и скрипучее седло, и клинок, который до войны сверкал почти во всех произведениях о гражданской войне. Орлову, офицеру регулярной армии, эта поэзия клинка и коня показалась запоздалой и странной: на Волховском фронте, где война носила затяжной, позиционный характер, где даже солдаты-обозники встречались редко, о каких лихих кавалерийских атаках могла идти речь?.. С первых минут пребывания на фронте Орлов убедился в другом, в том, что против

танковой брони бессильна кавалерийская шашка и знаменитая трехлинейка. Вражеской броне могла противостоять только своя танковая броня, своя огневая мощь.

Военно-техническое перевооружение армии, о котором многие фронтовики только догадывались и которое не принималось в расчет наиболее прославленными певцами «тачанки-ростовчанки», здесь, в болотах Приладожья, представало воочью, оказывалось реальностью, решало исход больших и малых сражений. Стало очевидно, что чем лучше водители и башнеры знали боевую технику, чем скорее они осваивали ее, даже сживались с многотонной громадой танка, тем больше у них было возможностей выстоять и победить. Сергей Орлов, не питавший прежде особого пристрастия к технике, должен был сделать быстрый и трудный рывок от довоенной поэзии милых сельских былей к поэзии рычагов боевой машины, чаду газойля, грохоту траков, ибо ему было важно, чтобы его поэзия создавала «образы живого мира, которые можно любить и ненавидеть как мир реальный, существующий»[1].

Во фронтовых стихах Орлова танки не стали воплощением чудовищной, чуждой человеку силы. Нет, это была машина, которая на отдыхе могла служить приютом и ночлегом. Как хорошо,— пишет Орлов,— в редкий час передышки «дрыхнуть на сиденье в танке», поймать по рации голос Москвы, услышать старинную народную песню. Но танк — это, прежде всего, оружие победы, а победа немыслима без людей. Вот почему стихи Орлова были стихами о человеке на войне, вот почему он возвеличивал не технику, как таковую, а душу человеческую, возвеличивал стойкость танкистов, их боевое братство, их искусство воевать, их веру в победу над врагом.

После утомительного марш-броска раздалась команда: «Привал!» Казалось бы, можно немедленно стянуть комбинезон с плеч — «и в тень, в траву...». Но — обрывает себя поэт — только прежде

Проверь мотор и люк открой:
Пускай машина остывает.
Мы все перенесем с тобой —
Мы люди, а она стальная...

(1; 52)

Впервые в русской советской поэзии Сергей Орлов дал — и дал впечатляюще!— картины стремительной тан-

[1] Орлов С. Наедине с тобою. М., 1978, с. 140.

ковой атаки... Дело не только в том, что танки — современнейший род оружия, что именно их наличие на войне — впрочем, как и другой военной техники — придало особый тонус, если можно так сказать, боевым действиям. Дело еще в том, что изображение в стихах Орлова всегда сливается с лирическим «я», что одновременно мы и видим и ощущаем «ветер танковой атаки» и являемся как бы непосредственными участниками кровавого, трагического действа. В русской классической поэзии немало превосходных батальных сцен, например известное стихотворение Константина Батюшкова «К Никите». Но только танкист, только человек, который сам водил тяжелую машину в бой, мог написать:

Последний раз махорочным дымком
Товарищи затягивались круто.
Гремел мотор. Сдвигался с места гром,
В железо первосортное обутый.
Тяжелой башни резкий разворот —
И в шлемофонах хриплое: «Вперед!»
Вперед!
И скорость третья, и нога
Легла на газ,
И кости вражьих дзотов
Хрустят уже...

(1; 293—294)

Ни один бой не был похож на вчерашний, ни одна атака не напоминала другую. Некоторые из них — как только что описанная — заканчивались трагически. Гибель танкового экипажа изображена в четверостишии, написанном уже после войны:

На закате окончился танковый бой,
Грохотали моторы,
Вдали догорали «пантеры»...
Прокатилась
По синему небу
Над черной землей
И упала
На столбик сосновый
Звезда из фанеры...

(1; 70)

В некоторых собственно «танкистских» стихотворениях Сергея Орлова очевидно восхищение броневой мощью нашей армии: «ревут моторы на подъемах, дрожит, покачиваясь, лес... Идут машины, словно громы, сошедшие

с крутых небес». В иных — танки как бы сливаются воедино с водителями и башнерами: «белы, приземисты и злы, они полезли на высоты, ломая тяжкие стволы, и вслед за ними шла пехота». Но за каждым таким стихотворением стоит личный боевой навык поэта, каждое из них стало свидетельством смертельной опасности, пережитой Орловым.

...Судьба пока что миловала и Орлова и его танковый экипаж, а ведь им доводилось «загорать» у машины с сорванными гусеницами, попадать под ожесточенный обстрел, ремонтировать танк под этим обстрелом, уводить его с нейтральной полосы за линию своих окопов... И все-таки страшный день, день последней танковой атаки наступил.

...В низкое зимнее небо взвились сигнальные ракеты,— грузно покачиваясь, натужно ревя па подъемах, тяжелые танки стали набирать скорость. В облаках снежной пыли, в багровых отблесках пламени вырвалась вперед машина старшего лейтенанта Орлова. За ней, глубоко вспахивая снежную целину, шел весь взвод. Выстрел и разрыв сливались в один спаренный удар: противотанковые пушки противника вели по головной машине прицельный огонь. Сквозь смотровую щель было видно, как набегала под гусеницы снежная целина, как отчетливее становились дворы горящей деревеньки Гора. Рвущиеся снаряды осыпали броню градом осколков. Деревенские дворы были уже совсем близко... Но прямым попаданием снаряда тяжелый танк КВ был подбит. Он запылал. В стальной коробке заживо сгорал экипаж. И все-таки товарищи пришли на помощь: по снежным колеям они вытащили обгоревших, тяжело раненных, истекавших кровью танкистов в надежное укрытие.

Совсем недавно,— пишет Сергей Орлов,— настало время признаться:

Не мужество, не долг солдатский
С тех пор забыть я не могу —
На черном фронтовом снегу
Круг человеческого братства.

Певцом этого человеческого братства он и остался на всю жизнь, как на всю жизнь остался верен памяти тех, кто погиб на потемневших, окровавленных полях второй

мировой... Эта память была жестока, она понуждала его к перу, она требовала, чтобы поэт донес до современников, да что там — до наших потомков неслыханную правду о войне. Он жил этой памятью, жил «среди огней», однако для него поэзия отнюдь не была «примирительным елеем»; нет, для него поэзия была выражением «главной человеческой заботы», не только о родных полях и холмах, но и о прошлом и настоящем своего Отечества[1].

Больше всего Орлов боялся литературщины или, как он однажды сказал, «вторичной стихии стиха». В полемическом запале он отвергал все, что было написано до него, до них, поэтов огненных лет, написано, может быть, более умело, даже слишком умело и слишком профессионально, чтобы быть этой неслыханной и невиданной правдой:

Пускай в сторонку удалится критик:
Поэтика здесь вовсе ни при чем.
Я, может быть, какой-нибудь эпитет —
И тот нашел в воронке под огнем.

Так напористо, полемично, пристрастно писал Сергей Орлов во мгле фронтовых землянок, утверждая личное право и право своего поколения говорить о том, как — до судорог в горле — «хочется перед атакой жить», как «земля кричала по ночам от боли — солдат на этом поле умирал».

Жалеть ли им о недочитанных книгах, если они поняли и постигли тайну великого — в рядовом, прославленного — в безвестном. Четыре года — четыре вечности — дали им эту прозорливость, а море крови, пролитой на войне, научили превыше всего ценить человеческую жизнь, прожитую честно, прожитую для людей, видеть в любом солдате, в любом блокаднике ровню прославленным героям древности.

Его зарыли в шар земной,
А был он лишь солдат.
Всего, друзья, солдат простой,
Без званий и наград.
Ему как мавзолей земля —
На миллион веков.
И Млечные Пути пылят
Вокруг него с боков...

(1; 59)

Лирический пафос Орлова рождался из этого сопоставления несопоставимого, возникал из контраста планеты

[1] См.: Орлов С. Наедине с тобою, с. 147—148.

под названием Земля и безымянной солдатской могилы, жизни и смерти, света и тени — «под одним бескрайним небосводом». Безмятежный, сладкий отдых, когда «танкисты спят, как запорожцы, в травы закинув шлемы, разметав чубы», сменялся в его лирике картиной, страшной именно в своих подробностях, в своих деталях: «...в полдень приползли из боя двое: клочьями с лица свисала кожа...» Сама фронтовая природа была столь же контрастной в его стихах,— в торжественную минуту поэт вспоминал, как «знамя алой рябины вынес ввысь косогор», но виделось и другое: «вся в крови над речкою рябина, все березки тонкие в бинтах...»

Подобные контрастно окрашенные образы, выхваченные из бездны войны, возникали стихийно, возникали под напором впечатлений и переживаний, каждодневно сотрясавших душу поэта. И в этом — только в этом смысле — Орлов был прав, когда писал, что «поэтика здесь вовсе ни при чем».

Как самое великое творенье
Пройдет в века, переживет века
Информбюро скупое сообщенье
О путь-дороге нашего полка...

(1; 72)

...После мучительных бессонниц, когда, казалось, без укола морфия не прожить и секунды, когда боль отдавалась во всем теле, беспомощно распластанном на койке, старший лейтенант Орлов медленно пошел на поправку. Из волховского медсанбата его перевели в госпиталь в Череповец. Он был уже «ходячим» раненым. Таким раненым по уставу необходимо было сдать партийные и комсомольские билеты комиссару госпиталя. А наплыв раненых в те дни был велик, возникла небольшая очередь. Солдат, стоявший впереди через два человека, подал комиссару партбилет, простреленный пулей и залитый кровью. Это был его, раненого солдата, партбилет. Стоявший за ним сержант подал свою солдатскую книжку с оторванным краем. Но когда Сергей Орлов стал сдавать документы и показал комсомольский билет за номером 4235182, выданный Белозерским райкомом, и этот билет тоже в самой середине был пробит осколком, комиссар не выдержал и грубовато, но верно сказал: «Вы что, сдурели, что ли, ребята?» Ведь все трое получили смертельные ранения и все трое остались жить. Сергея Орлова спасла медаль «За оборону Ленинграда», да, именно эта медаль, которую

он недавно получил и носил вместе с документами в кармане гимнастерки. Смертельный осколок был на излете, когда, пробив документы и письма матери, он прогнул медаль... В словах Сергея Орлова, который к случаю мне рассказал об этом, не было ни горечи, ни рисовки. Но я запомнил и даже в одном из очерков написал об этом. Сердце поэта, испытавшее удар невиданной силы, удар крупповской стали, тоже ничего не забыло. Осколок, вырвавшийся из кромешной тьмы, из самого чрева войны, прочертил странную траекторию в далекие семидесятые годы. Он догнал поэта на его самом высоком, самом блистательном творческом рубеже...

«Я родился в 1921 году в селе Мегра Белозерского района Вологодской области в семье сельских учителей» — так начинает автобиографию Сергей Орлов. Его отец, Сергей Николаевич, умер в 1924 году. Мать поэта, Екатерина Яковлевна, была учительницей младших классов мегринской школы. В школьном здании они и жили. Вот почему Орлов рано начал ходить в школу, вернее, на уроки в класс, где учительствовала мать.

В конце двадцатых и начале тридцатых годов примет нового времени было не так уж много. Запоминалось другое: в родной Мегре — рыбаки и сельские празднества, в Белозерске, где Орлову довелось заканчивать десятый класс,— старинный земляной вал, резные карнизы домов, черемуха, зовущие гудки пароходов. Именно там, в белозерской средней школе, Сергей Орлов и начал писать стихи. Его первый поэтический выход в свет, если можно так сказать о первом выступлении шестнадцатилетнего школьника, был весьма обнадеживающим и удачным. Стихотворение «Тыква», посланное в Москву на Всесоюзный конкурс Московского дома художественного воспитания детей, отметил и процитировал К. И. Чуковский в «Правде». Этим стихотворением Орлов нередко открывал книги избранных произведений. Оно действительно заслуживает такой участи,— в «Тыкве» есть юмор и душевная чистота.

Уже тогда, в средней школе, Орлов осознал, что его жизненное призвание — поэзия. Белозерск он покидал «с твердым желанием писать стихи, печататься». Такую возможность — писать, печататься — юноша видел в Петрозаводске, куда он и выехал пароходом летом сорокового

года, чтобы поступить в университет. Правда, учиться ему пришлось всего один год — началась война.

Из студентов-добровольцев в первые дни войны в Петрозаводске был сформирован истребительный батальон. Несколько недель учебные занятия шли в скверике перед зданием университета, где в одном строю оказались и студент-первокурсник Орлов и его преподаватель В. Г. Базанов, ныне член-корреспондент Академии наук.

22 июля батальон вступил в бой с противником в районе деревни Красноселька, сумел на какое-то время сдержать натиск белофиннов, затем был влит в регулярные части Красной Армии. Сергей Орлов как «бывалый» боец получил направление в танковую часть... Дальнейшие страницы его биографии полнее всего раскрываются в лирических стихах, за исключением, может быть, одного периода — учебных будней танкового училища. Впрочем, поэт хотел, но, к сожалению, так и не вернулся к этому первому периоду войны в своей армейской биографии.

В феврале сорок третьего года Сергей Орлов, командир тяжелого танка КВ, выехал на Волховский фронт. Дорога проходила по родным вологодским местам. И не тогда ли в толстую тетрадь, которую Орлов носил в офицерском планшете, легли строки стихотворения «Осень»?

...Над красноватым эшелоном
Дымки — прощальные платки...
Мелькают в глубине вагонов
Шинели серые, штыки...

Под ветром шелестит березник,
Ему последний лист ронять...
И женщина у переезда —
Солдатская, должно быть, мать —

На поезд смотрит без движенья,
Подняв ко рту конец платка.
В ее глазах — благословенье
И древняя, как мир, тоска...

Ой вы, дороги верстовые
И деревеньки по холмам!
Не ты ли это, мать-Россия,
Глядишь вослед своим сынам?

(1; 17—18)

По словам Дм. Хренкова, познакомившегося с поэтом-танкистом на передовой, «за месяцы, проведенные на фрон-

те, Сергей Орлов внешне изменился мало: чуть похудел, вытянулся. От постоянного недосыпания его светлые глаза потемнели. Вологодский говорок стал медленней. Казалось, прежде чем произнести слово, молодой танкист пробует его на вес точно так же, как в танке снаряд, когда садился на место башнера...»[1].

«Пробовал на вес» Орлов и каждое поэтическое слово, которое заносил во фронтовой дневник. Под его твердыми на ощупь, раскаленными поэтическими строками стоят даты: сентябрь 1942, май 1943, июнь 1943, ноябрь 1943, февраль 1944... И названия городов, пригородов, поселков, которые до сих пор жгуче-памятны всем бывшим фронтовикам — солдатам Ленинградского и Волховского фронтов: Мга, Карбусель, Волхов, Новгород...

Вернувшись после госпиталя в Белозерск, в черемуховый и деревянный рай, Сергей Орлов на первых порах поразился какой-то уютности, домашности этого районного городка, тишине лесов и сказочности белых ночей. Никогда больше он не писал таких, напоминающих чем-то вздох радости и облегчения, стихов о Севере.

Светлый север, лес дремучий
В узорочье, в серебре...
Как медведи, в небе тучи
Черно-буры на заре.

Ели — словно колокольни,
Тишина, как спирт, хмельна,
И из трав встает над полем
Рыжим филином луна.

(1; 85)

Поэт боялся расплескать светлое чувство, охватившее его душу: он легко, осторожно касался листа бумаги — и возникало чудо стиха:

Облако за месяц зацепилось,
За рекой кричали поезда.
Ничего такого не случилось,
Только грусть пропала без следа.

Просто захотелось оглянуться,
Постоять у моста, у воды,
До неба тростинкой дотянуться,
Прикурить цигарку от звезды,

[1] Хренков Дм. Сергей Орлов. Л., 1964, с. 8—9.

Услыхать травы произрастанье,
Трепет заполуночных планет
И еще того, чему названья
В нашем языке, пожалуй, нет...
(1; 76)

Музыка влюбленных в Север строк смутно звучала в сердце поэта еще на фронте,— ведь, по определению Александра Яшина, «война все чувства наши обострила»; она обострила и любовь к отчему краю, к светлому Белозерью. «Чтобы перекричать саму грозу,— писал позднее Орлов,— поэзия в те годы училась словам простым и негромким. Хлеб, дом, мать, березка, любимая — они, эти слова, были слышны в любую артподготовку...»[1] И он находил их всюду: на фронте — под скатом взводной землянки, в Белозерске — на озере, в поле, в лесу, в диспетчерской местного пароходства, где Орлов стал работать после демобилизации из армии. Но даже в те дни после демобилизации его душевный горизонт не был безоблачным и идилличным. К самому сильному — еще с юношеских лет — чувству любви тогда примешалось чувство обиды и какой-то внутренней растерянности, вернее, недоумения, несогласия с теми или с той, что ничего не поняли за четыре долгих года войны. Да, человек искалечен, да, его лицо в рубцах и шрамах, но ты — ты гляди

...И взгляд испуганно при встрече
С его лица не отводи.

Он шел к победе, задыхаясь,
Не думал о себе в пути,

Чтобы она была такая:
Взглянуть — и глаз не отвести!
(1; 68)

Огромный мир, называемый войною, из которого только что вернулся поэт, багровые дали, которые по-прежнему пламенели в его памяти,— все властно заявляло на его лиру свои права, вновь заставляло видеть многое словно сквозь призму танкового оптического прицела. И тогда оказывалось, что в этом добром домашнем раю сосед ночами «хрипит, ругается и плачет в мире абсолютной тишины», что «березы, словно памятники лету, из серебра и бронзы отлиты», что во мраке заброшенных землянок притаилась «войны умершей смрадная душа».

---

[1] Орлов С. Наедине с тобою, с. 85.

Самого себя поэт не переставал убеждать: «жизнь прошла с тех пор, не просто годы». Однако он никогда так и не смог забыть простой и трагической правды о том, что «лучшие друзья у нас навеки в юности остались, на войне».

А года без них все длятся, длятся...
Ах, как в мире холодно без них!
Цепь порвалась. Павшим не подняться,
Чтобы на земле согреть живых.

Конечно, в разное время воспоминания о фронтовой юности и фронтовых друзьях приобретали разную окраску, получали разное эмоциональное выражение, но они вторгались во внутренний мир поэта каждый раз, когда он был потрясен людской черствостью, взаимным отчуждением, изменой «кругу человеческого братства», когда он искал пути к себе, а следовательно, и пути к другим.

В 1946 году в Ленинграде вышла «Третья скорость» Сергея Орлова. Эту первую небольшую книжку, составленную из фронтовых стихов, заметили, поддержали и, как говорилось в те годы, приняли на вооружение. И тут же посоветовали не задерживаться на военной тематике, видеть прошлое и настоящее «из будущего», рваться «в завтра, вперед». На деле подобные советы означали выборочность тем, стеснительную для подлинного художника обязательность, заданность сюжетов. И Сергей Орлов на первых порах довольно беспечно следовал за тематическими приливами и отливами, на которые так щедра была наша послевоенная поэзия. Вместе с друзьями-поэтами он увлекается строительством крохотных гидроэлектростанций в колхозах, даже пишет об этом поэму «Светлана», ездит на торжественные открытия каналов, восхищается гигантскими экскаваторами, стремится метафоричностью скрасить беглость и неполноту своих впечатлений. Наконец, он пишет книгу «Городок», которая как-то выбилась из декларативных «заглядов» в будущее, чем-то напомнила «Районные будни» Валентина Овечкина. Книга была целиком посвящена родному Белозерью.

Отдав дань монументализму и остерегаясь дальнейшей «забронзовелости» в стихах,— а именно к этому подталкивали литературные критики поэта,— Сергей Орлов вдруг дружелюбно оглянулся вокруг. Он всмотрелся в тихий се-

верный район, в его будни, в его людей — «министров поля и реки», в его природу. И с грустью отметил про себя, что только родной городок «не растет, не строится, как надо...»:

Вкруг него, как видно, не найдут
Никаких таких месторождений,
Только реки сонные текут,
Льны цветут, да облака плывут,
Да базар шумит по воскресеньям.

Но все-таки встречи с Севером, с земляками-белозерцами, с вологжанами принесли поэту немало минут подлинного воодушевления. Он пишет стихи о «маленьком, смешном и популярном» фотографе, о кружевнице Шуре Капарулиной — знаменитой певице в масштабе района, о жеребенке-стригунке, который в базарной сутолоке побежал за колхозной автомашиной, приняв ее за мать; он создает немало стихотворений о северной природе, о земле, где «леса, леса, вплоть до полюса» и где

...за первым поворотом
Березка встанет на косе,
И проплывут моста пролеты
Во всей своей стальной красе.

Означает ли все сказанное, что багровая даль войны, черный снег войны исчезли из стихотворений Орлова? Нет. Война осталась в его мироощущении всей своей громадой — пространств и расстояний, встреч и разлук. Побывавший «у смерти на краю», Орлов острей почувствовал в разлуке, «что значит для него земля». Как бы ни был мал, обычен, неприметен факт или случай, который он приводил в своих стихах, автор «Городка» стремился выявить в нем нечто значительное и важное, нечто такое, что показывало бы любовь, неодолимую тягу к родному крову, к Северу, к России. Что может быть «проще» и «меньше» дергача, который свил себе гнездо возле Шексны?.. Но едва «зацветут за Вологдою ивы», едва вскроются северные реки, как этот дергач «...бежит через края чужие», бежит — пешком!

...все в Россию —
Тонкий, голенастый, хвост торчком...

Белозерские журавли улетают до весны в Африку, в «Египетскую область». Но, подымаясь над Нилом, они принимают крокодилов за топляки, что «плывут посередине милой северной сплавной Шексны-реки».

Так бывает с русским человеком:
Час придет — родимая земля
Через океаны, горы, реки
Позовет к отцовским тополям.

Позднее свои эстетические принципы и воззрения Сергей Орлов сформулировал в следующих словах: «В жизни есть большие и малые радости, но большое не может жить без малого, если оно истинно и прекрасно»[1]. Итак, поиски «простых обычных чудес» приносили Сергею Орлову удачи в тех случаях, когда память войны органически «вплавливалась» в поэтическое слово, когда к тем или иным явлениям жизни он шел от своей судьбы, от своей биографии. Однако с ним случалось не раз, что — по образному выражению Марка Соболя — где-то «между сердцем и бумагой молнию ловил громоотвод», что его стремление к рядовому «чуду» оборачивалось этакой простодушной восторженностью перед любой газетной информацией, перед любым жизненным фактом, полученным из вторых рук. Тогда мысль поэта как будто возвращалась «на круги своя»; стихотворение было перегружено подробностями, вариациями одних и тех же метафор, расхожими поэтизмами, вроде «пронизанная ливнями и звездами, как солнце неотступная мечта» или «комбайнов ровный рев и ливни синих звезд...».

Эти поэтические «грозы» и «ливни», прошедшие по стихам Орлова, создавали видимость напряженности, а на деле были тем самым «громоотводом», о котором упомянул Соболь. Конечно, во всякой литературной работе могут быть свои производственные расходы. Но такие самоповторения настораживали друзей лирического таланта Орлова. Да и сам поэт, вероятно, сознавал, что при всей актуальности, даже злободневности его книг, последовавших за «Городком», за ним по-прежнему шла слава поэта-фронтовика, автора сборника «Третья скорость».

И вот он пишет стихотворение «Алешенька», через десять лет после книги «Городок». Эти стихи как будто развивают главную тему поэта — красоты и доброты «малого» районного мира, мира лесных дорог, голубых рек, первой любви, мира, который лишь отдаленно слышит тревожный гул Вселенной.

Словно в горле песенки горошинка —
Пропою, а не произнесу.

---

[1] Орлов С. Наедине с тобою, с. 72.

Есть такая станция Алешенька,
Как тропинка к поезду в лесу.

Этот лесной, прекрасный, добрый мир и раньше был хорошо знаком поэту. Но зато гул Вселенной был для него несколько условным представлением, некоей метафорической данностью. Теперь же в стремительных перемещениях с крайнего Запада на крайний Восток, в перелетах и переездах, связанных с заграничными командировками, Орлов увидел и узнал, что в праздничности броской чужих старых столиц есть «тревога знобкая и грусть», что «одно неверное движенье,— и брызнет тонкое стекло...», иначе говоря, один неверный шаг — и угроза атомной катастрофы, угроза новой мировой войны станет реальностью.

Вот почему в неизмеримо большей степени его озаботило и взволновало нравственное самочувствие его современников. Поэт верит: «круг человеческого братства» может и должен быть противопоставлен силам «кощунства и зла». Еще во мраке фронтовых блиндажей он мечтал: после победы «смерти никогда не будет — будет жизнь». Но, побывав во многих зарубежных странах, поэт не то чтобы усомнился в этом,— он понял, что планета Земля «уменьшилась», что расстояния между материками сократились, что, наконец, черт те что творится с теми бедовыми девчонками, которые живут по принципу «хоть час, да мой» и которые уже искалечены атомной бомбой,— «не разорвавшейся, издалека». В мире, закованном в цветной бетон, дюраль, плексиглас, что-то «человеческое, зыбкое» потерялось навсегда. Даже в его малом северном районе, захваченном «сутолокой, громом, суетой», ощутимы какие-то потери.

Двести лет прошло с тех пор, как брошено
Лесу, полю, солнцу и реке
И летит — Алешенька, Алешенька,—
А ответа нету вдалеке...

Ощущая «знобкость» и тревожность мировой атмосферы, поэт делает решительную попытку пробиться к материальной первооснове бытия, ищет подробности, которые были бы просты, как хлеб, и вечны, словно хлеб.

Поэт прославляет кочан капусты, пар над кастрюлей, железные цветы горелок, он прославляет... щи. С подлинным воодушевлением пишет о каравае пшеничного хлеба, о глиняной кружке молока. Он воспевает... мытье полов, когда у хозяек «ладони горячи, и рук полет широк, и лифчики трещат...», когда во всех домах под праздник «чис-

тоту творят». Поэта радует душевное здоровье сограждан. людей «незаметных биографий», он откровенно любуется рубенсовской «телесностью» жизни, он принимает и прославляет ее. Но с ним-то самим начинают твориться невероятные вещи:

Всю жизнь куда-то далеко спеша,
Я близкого чего-то стал бояться.
Вдруг оказалось — у меня душа,
И с нею надо, видимо, считаться.

«Душа болит! Что делать мне с душой?» — эти вопросы он задает самому себе, задает их окружающим, и они были бы по меньшей мере странны, если бы мы имели дело с анкетным подобием, а не с живым человеком... По опыту прежних лет поэт знает: самое целительное средство в таких случаях — поездка в родной деревянный и черемуховый край. Ведь там — все истинное, настоящее, главное.

Небо лесом огорожено,
Поле залито луной.
Чуть звенит
в простор заброшенный
Звездный ковшик ледяной.
И ни шороха, ни замяти —
Вот он, белый-белый свет,
Нарисованный по памяти
Через много-много лет.
Был таким, таким останется —
Лучше нет и не найти.
Может быть, пойти на станцию
И уехать. И сойти...
(2; 236)

И все-таки мечтание остается мечтанием, а полувопрос — полувопросом без подтверждения действием, ибо иногда поэту приходит на ум простая и горькая мысль: «ничего не будет более того, что было позади...» Да и рассеется ли в нем холодок отчуждения там, в лесном краю? Ведь он захвачен иным — стремительным — ритмом бытия: «Ты пойман им, прикован к грохоту земли...» Чем больше поэт вслушивается в эти напряженные ритмы бытия, всматривается в молодые лица, мелькающие вокруг него, тем сильнее он ощущает, как нестерпим холод танковой брони и столь же нестерпим жар, когда прямо в глаза брызжет поток кипящего металла... И это отличает его

и, отличая, отдаляет от молодых лиц. «Наше — нам, юность — юным, и мы не в обиде»,— так подытоживает свои размышления поэт.

В лирике Сергея Орлова трудно не выделить заветных мотивов, зародившихся в юности и пронесенных сквозь годы. «Моя обетованная земля — улыбка женщины, рукопожатье друга»,— не раз утверждал он в своих стихах. В его тетрадях нередко появлялись стихотворения о любви, в которых уже не было, условно говоря, юношеского идеализма и который раньше заставлял поэта радоваться и удивляться: «Голос первой любви, как ты мог уцелеть?» Отчужденье от своей собственной сущности, замеченное в стихотворении «Всю жизнь куда-то далеко спеша...», стало проявляться и в новых циклах. Странные вещи творятся с поэтом:

«Улетаю,— говорит он,—

Позабыв про телефоны
И про серые глаза,
Не печальный, не влюбленный,—
Сам не знаю, как сказать.
Улетаю, улетаю...
Тает алая заря.
Все, что было,— сам считаю,—
Это было просто зря».

А что же было?.. Были раздумья: «Любила ли? По-своему любила...» Была память коротких встреч и долгих расставаний. Была близость — «навек, на ночь, до самого утра... Как это много и как это мало!» Что еще... Война! «Четыре года, вечности четыре... меня в любви не сделали взрослей». Это не вина времени, не вина эпохи... Так случилось, может быть, с одним поэтом, а возможно, и с другими: «Для счастья припасенные слова под Мгой и Псковом на ветру открытом давно в огне сгорели...»

«Соль медленных раздумий» и зрелый опыт подсказывают Орлову, «что есть любовь — сильней войны она». Но, признается он в приливе откровенности, «я ее искал порой знакомой — и не нашел...».

Именно такими стихами поэт и подвел значительную черту, ибо вслед за Пушкиным он — на некоем жизненном перевале — мог бы воскликнуть: «Прошла любовь, проснулась муза, и прояснился темный ум!» Правда, душевная распутица не так-то легко и просто была преодолена, но

о внутреннем просветлении, вернее, о явных приметах этого просветления было написано несколько сильных и глубоких стихов. Воистину «муза проснулась», если из-под пера Сергея Орлова стали появляться такие вот, к примеру, стихи, которые до сих пор мало известны широкой публике:

Конь плакал. Падала звезда.
Летели птицы в глубь заката.
И шли неведомо куда
Себя забывшие солдаты.

Мир стал похож на водоем,
В нем, словно водоросли, мысли
Струились навесным огнем
И тучами печально висли.
. . . . . .
Еще рывок, еще бросок,—
И можно будет, можно будет
Пробить его наискосок
И, вынырнув, вздохнуть всей грудью[1].

Очевидно, что только во фронтовом братстве, в духовной красоте подвига, совершенного во имя Отчизны, вновь обретал Орлов незыблемые нравственные ценности. В его новых стихах подробности войны играли вспомогательную роль,— на первый план выступали человеческие отношения, простота и ясность этих отношений, сама сущность человеческого братства, в которое поэт верил теперь почти с какой-то одержимостью. В судьи своих каждодневных поступков он призывал юного офицера-танкиста, что был сфотографирован на броне танка «в сорок памятном году» Этому юноше-офицеру он «завидует почти», ибо там — «друзья, там поровну махорка». Приведенные строчки еще не «фронтовая ностальгия», но довольно близкие отзвуки ее. Спасла же поэта от приступов «фронтовой ностальгии» его любовь к истории своего народа, вообще историзм его мышления. Вместе со своими сверстниками он видел выжженные дотла деревни и города России и осознавал, что история народа — вот «территория», которой никогда не займет, не сможет занять враг.

Ведь он сам навсегда запомнил тот февральский день 1944 года, когда в старинный Новгород, захваченный на левобережье Волхова немцами, вступали — «будто витязи седых времен, Александра Невского герои»,— вступали

[1] Орлов С. Верность. М., 1976, с. 21.

наши танковые части, достойные восприемники славы своих предков, вступал и он сам.

Историзм, ставший неотъемлемым свойством лирики Сергея Орлова, был нацелен па современность. Поэт не устал об этом напоминать. В нашем двадцатом «громоносном» веке,— говорил он,— следует дорожить не только обелиском в честь воинов, погибших под Мгой, но и узорочьем северных деревень, памятниками древнерусской архитектуры, фресками Дионисия. Сергей Орлов предупреждал людей грядущих поколений: «тот, кто забывает свою историю, не может рассчитывать на будущее...»[1]

Оглядываясь назад и различая черный снег войны на необозримых просторах России, поэт знал по собственному опыту, что такое тактика «выжженной земли». Вот почему его временами охватывало тревожное чувство: с достаточной ли заботой в наши дни сохраняются свидетельства творческого гения народа? Всегда ли мы бережно храним образцы нашего зодчества и нашего искусства, уцелевшие во время бесчисленных набегов и нашествий чужеземных завоевателей? Или же мы оставим потомкам только скверы и сады, разбитые на месте дивных творений древних мастеров? Ведь они, эти творения, отнюдь не музейные экспонаты, это — живая история, которая, «как молния, мгновенно идущий день осветит вдруг».

Итак, для поэтической концепции, присущей лирико-философским стихам Сергея Орлова, было характерно прежде всего стремление выявить и обнаружить взаимосвязь самых различных — «далековатых» — явлений и событий. Ибо, прослеживая путь от прошлого — к настоящему, от безвестного — к великому, от великого — вновь к безвестному истоку, Сергей Орлов не только сближал воедино разнохарактерные явления, но и добивался внутреннего простора стиха. Не случайно Михаил Дудин однажды сказал, что стихи Орлова всегда масштабны и что у них есть «железная необходимость существования»[2]. Мир, огромный и разнообразный, представал перед ним единым, словно бы сплавленным внутренними связями, которые предстояло нервно и точно определять художнику. Вместе с тем этот мир, детерминистически обусловленный, был все-таки чреват катаклизмами в «тютчевском» смысле

---

[1] Орлов С. Наедине с тобою, с. 146.
[3] «Литературная газета», 1971, 25 августа.

этого слова. И все-такп мысль об этих катаклизмах, даже об этой роковой, этой самой последней черте не обескураживала поэта: «И, может, хорошо, что это так: идешь туда один. И не в разведку. А навсегда...»

Жизнь С. С. Орлова оборвалась внезапно, как будто осколок, вырвавшийся из чрева войны, прочертил страшную траекторию в семидесятые годы и догнал поэта, и убил его наповал. В медицине подобное называют инфарктом, но, по-моему, причиной здесь был именно этот раскаленный осколок, который когда-то пробил насквозь комсомольский билет комсорга танковой роты.

ДАР ПОЗНАНИЯ

Егор ИСАЕВ

1

Задание было простое — найти песок для спортплощадки. Солдаты выехали из расположения своей части, миновали наугад две-три улицы южногерманского городка и очутились на его окраине. Насколько хватало глаз, перед ними лежали тщательно возделанные поля. Деревья были аккуратно подстрижены, канавы выровнены, бетонное шоссе, уходящее вдаль, вымыто ночным дождем. Где, в какой стороне искать этот самый песок? Да и есть ли здесь что-нибудь, отдаленно напоминающее карьерный овраг? К счастью, старик, хорошо говоривший по-польски, посоветовал бойцам: «Панове, вам ехать так»,— и указал на бетонку. Через несколько километров дорога свернула вправо, сразу упершись в каменную, обвитую зеленым плющом стену. «Должно быть, кладбище»,— заметил кто-то.

Солдаты высыпали из машины, прошли через открытые ворота и остановились перед огромным, поросшим полынью и лебедой пустырем. Под ногами звенели груды прозеленевших гильз. Массивные двери бункеров, блиндажей, укрытий были распахнуты настежь. Могильным тленом тянуло из их бетонированных утроб. Вдали, на песчаном валу, виднелись согбенные фигуры каких-то людей. Можно было подумать, что это родственники пришли почтить намять близких минутой молчания. Но едва солдаты пересекли пустырь, как фигуры эти словно бы нехотя исчезли, оставив в песке ведра, совки, лопаты. Только теперь солдатам открылась тайна странного пустыря: недавно здесь было стрельбище гитлеровского вермахта. Откосы пулезащитных валов были набиты пулями, как подушки пером. И каких только пуль здесь не

встречалось — мушкетные картечины, спекшиеся с землей, свинцовые, нарезные, бронебойные, разрывные, трассирующие, крупнокалиберные... Три века, не смолкая, на этом стрельбище грохотали выстрелы.

Пустырь.
Могильная тоска,
Хотя здесь нет могил[1].

...Команду советских солдат, приехавших за песком, возглавлял сержант Егор Исаев. И пока солдаты грузили машину, он с напряженным вниманием осматривал сооружения, простоявшие века. Ему было тягостно, внутренне-тревожно от всей этой старокладбищенской аккуратности, обстоятельности, солидности и каменных стен, и глухих капониров, и бетонных укрытий, и пулезащитных валов. Сколько бы раз потом он ни возвращался к своим воспоминаниям, пустырь всегда будил в нем это тревожное и гнетущее чувство. Чувство оказалось неотвязным, неоформленным, жгучим, оно давило молодого поэта, демобилизовавшегося к тому времени — к началу пятидесятых годов — из армии и поступившего в Литературный институт.

Пустырь, пустырь...
Здесь нет могил,
Но здесь начало их.

Так постепенно начинал ему открываться зловещий смысл созвучия «кладбище — стрельбище», равно как и смысл непонятного, на первый взгляд, занятия немцев, которые откапывали в откосах то ли старинные клады, то ли запасы зерна, спрятанные в дни войны.

Альберто Моравиа в одном интервью тонко заметил: счастье художника, вероятно, заключается в том, что он может избавиться от настойчивых, навязчивых мыслей, переплавив их в образы художественного произведения. И тогда они, эти мысли, «отпустят» его. Не сразу, не по мановению ока, но отпустят.

Первую попытку написать большую поэму о минувшей войне и послевоенной Европе Егор Исаев сделал в 1954 году. Его поэма «Над волнами Дуная» была сту-

---

[1] Исаев Е. Суд памяти. Поэма. М., 1964, с. 22. Далее в тексте по этому изданию с указанием страницы.

денческой пробой пера. Поэтому на ритмической и образной основе поэмы заметно влияние Твардовского и Недогонова, а главное — той массы средних армейских поэтов, которые столь же охотно, как и Егор Исаев, использовали повествовательную интонацию, бытовые речения и фольклорные образы, характерные для поэтики «Василия Теркина» и «Флага над сельсоветом».

Правда, уже в этой ранней поэме сказался тот «дар избирательности впечатлений», который всегда помогает Исаеву «найти и понять главное среди второстепенного и сделать это главное общественно значимым». Об этом его редкостном даре пишет Сергей Наровчатов[1].

«Над волнами Дуная» — хроника службы межсоюзного патруля в Вене. Машина с флажками четырех держав пролетает по венским предместьям и главным магистралям. Перед солдатами союзнических армий открывается жизнь голодной, шумной, пестрой австрийской столицы, причем каждый из них реагирует на те или иные события по-своему, согласно собственным убеждениям и взглядам.

Оригинальный замысел давал Е. Исаеву все возможности для создания яркого произведения о мире и войне, о людях Запада и Востока. Но этого, увы, не произошло. На поэме лежала печать заданности, печать безликой обязательности, если не сказать, безликой тенденциозности — и в обрисовке героев, и в обрисовке отдельных ситуаций. Например, в духе того времени поэма заканчивается демонстрацией безработных в Вене, мгновенным прозрением американца Джона Стэнли, одного из солдат межсоюзного патруля, и песней, которая «ширится, гремит: «За мир, друзья! Мир победит!»

Однако служба в войсках, находившихся в Германии и Австрии, помогла Егору Исаеву особенно близко увидеть и изучить душу того, кто во время войны стоял перед ним по т у сторону окопов, кто стрелял в него из автомата, а теперь служил в отелях и барах, работал на заводах, собирал первый послевоенный урожай. Обо всем этом Егору Исаеву надо было непременно написать, надо было выразить свои мысли, переживания в стихотворных строках. Ибо в большинстве своем это были люди, в какой-то степени осознавшие причины и уроки пора-

---

[1] Наровчатов С. «Суд памяти» Егора Исаева.— В кн.: Исаев Е. Суд памяти. М., 1964, с. 6.

жения гитлеровской Германии, ненавидевшие милитаризм. Но были среди этого «цивильного» большинства и те, кто по-прежнему держался в стороне от важнейших политических событий, жил по принципу «независимости» от социальных потрясений.

В Германии — стране классического милитаризма — этот филистерский дух клеймили Гейне и Томас Манн. В новейшей немецкой литературе, в произведениях прогрессивных западногерманских писателей и писателей, живущих в ГДР — Генриха Бёлля, К. Опитца, Анны Зегерс, Б. Брехта, М.-В. Шульца, Д. Нолля и многих других,— отчетливо вырисовывается фигура рядового, среднего немца, чья «философия» индивидуализма, чья верность обывательским идеалам и добродетелям способствовали приходу Гитлера к власти.

Нет, фигура этого немца отнюдь не ведущая, но без нее было невозможно понять «механизм» подготовки новой мировой войны. Ведь он, этот немец, отражал умонастроения многих, столь же, как и он, преданных своему очагу, своему фюреру, своему воинскому долгу. Он тщательно оберегал свой аполитизм, свою «внепартийность» и «надпартийность».

Стремление использовать в своих сугубо личных, корыстных целях воинские победы, оккупацию других стран, разорение других народов и, наоборот, столь же очевидное стремление переложить ответственность на плечи кого угодно при любой политической или военной неудаче — вот нехитрая подоплека этого «аполитизма».

Ненависть к всеевропейскому мещанству — чувство, которое жжет автора поэмы «Суд памяти». Не случайно он пишет о «преступном, как подлость, равнодушии» главного героя поэмы — Германа Хорста.

Мне вспоминается, что именно этой заскорузлой, обывательской, высокомерно расовой «философии» и не могли понять мы, молодежь Страны Советов, когда фашистские войска вторглись в нашу страну. Нам казалось, что все это ненадолго, что вот-вот развеется милитаристский чад и угар и что наши собратья, немецкие юноши, одетые в зеленые шинели, протянут нам руку помощи в борьбе с гитлеризмом, с идеологией расового превосходства немцев над другими народами. Ведь еще в пионерских отрядах мы пели о том, что при поддержке восставших «мы врага разгромим малой кровью, могучим ударом». Нет,— говорит поэт,— вспоминая прошлое:

...Кровь лилась!
Большая кровь лилась
Всеевропейским пятым океаном.
Горел весь мир!
И рассупалась твердь,
В свои объятья
принимая
павших —
И тех безумцев,
Разносивших смерть,
И тех героев,
Смертью смерть поправших.
. . . . . .
Их миллионы!
Целая страна
Ушла ко дну,
в дымы ушла,
в коренья,
О, если б вдруг восстать могла она
И сдвинуться к началу преступленья
Со всех морей,
концлагерей,
земель
Разноплеменным
фронтом
поранжирным,—
Германия!
Той бури колыбель —
Она бы стала
Кладбищем всемирным.
(56—57)

«Стрельбище — кладбище», «кладбище — стрельбище» — эта изначальная формула неотступно жила в поэте. Ибо четыре года тяжелых боев, ледяная блокада Ленинграда, разорение десятков тысяч русских сел и городов многому научили и его и всех нас, сверстников Германа Хорста. Многому они научили и соотечественников Хорста. Первое в истории Германии государство рабочих и крестьян — Германская Демократическая Республика является теперь государством мира и демократии, нашим другом но общей борьбе.

Но опыт прошлых лет пошел не всем на пользу, далеко не всем...

2

Странный урожай собирает Хорст с поросшего полынью пустыря: он собирает пули, переплавляет их на газовой плитке, а затем сбывает свинцовые бруски пере-

купщикам. О своем промысле Герман Хорст не может говорить иначе, как о «великом чуде». Ведь это он — «Первый! Первый, кто открыл в них — бесполезных — пользу!» Пользу, конечно, для себя, для своей семьи. Хорста мало волнуют отвлеченные морально-этические проблемы. В послевоенной, не оправившейся от разрухи, от голода, от войны Европе его малый бизнес не представлялся ему ни странным, ни предосудительным: чем его промысел хуже, к примеру, торговли сигаретами на «черном рынке» или спекуляции земельными участками? «Работа есть работа»,— рассуждает Хорст. «Дело есть дело»,— подразумевает он. И верит в свое призрачное счастье, и привыкает к пулям, как привыкает лесник к желудям, рыбак — к речной гальке. Даже больше, Хорсту начинает казаться, что и «стрельбище не стрельбище уже, а просто место выроста свинца». Он рыл и на коленях ползал, он собирал свинец «любых калибров и систем».

А память?
Память — на замок.
Чтоб не мешала жить!

Однако напрасно мечтает Хорст уплыть в ладье эгоизма и этого призрачного счастья в «гавань забытья»... Воспоминания всплывают из глубины сознания. Нет, эти пули не безвестные, не «ничьи» — это его, Германа Хорста, пули. Ибо он сам, новобранец двадцати трех лет, стоял здесь, возле блиндажей и мишеней, «начеку, на все готов, румянощек, безус». А еще раньше «его отца искусству убивать здесь обучал сухой, как жесть, фельдфебель». А еще раньше дед маршировал на этом стрельбище... Так начинает проступать, начинает просвечивать в поэме история формирования прусского духа, который стал символом милитаризма в Германии от Фридриха II до Гинденбурга и Гитлера. Егор Исаев в данном случае превосходно использовал «возможность отлета фантазии»[1], возможности личностного дара — укрупнять, усиливать, возводить едва ли не в космическую степень те образы произведения, каждый из которых образует как бы свою отдельную галактику. Так основное созвучие «стрельбище — кладбище», олицетворяющее всю германскую военщину, стало порождать образы, как бы сопут-

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 330.

ствующие ему, входящие в его систему, образы «человеко-единиц», подобных Хорсту, образы «мертвой» и «живой» земли. Однако и здесь еще не был положен предел тому метафорическому, а еще точнее, мифопоэтическому «отлету фантазии», из которого художник извлекал образы античеловека, антипосева, антиурожая, подобного «урожаю» пуль, вбитых в песок откосов. Вообще кажется некоей чудовищной и мизантропической выдумкой воссозданное Исаевым повседневное бытие обывателя в послевоенной Европе. Но, к сожалению, это было правдой, было сущностью того «рядового», того «цивильного» немца, каковым и оказался в поэме Герман Хорст.

Еще Пушкиным был открыт принцип объяснения человека общественной средой, конкретно-исторической обстановкой. Теперь это мы называем социально-целевой функцией образа героя или персонажа, его социальной ролью, определяющей в его поведении самое существенное.

Пушкин также умел объяснять героя, не сливаясь с ним, не растворяясь в нем. Подобный прием не был самоустранением автора. Достаточно вспомнить «Медного всадника», чтобы понять, как незримо влит в поэму «сердечный пламень», как пронизано мыслью и чувством художника все, что касается судьбы «бедного Евгения». Но поэт ставил своей сознательной задачей выяснить и проследить те закономерности, которые вели к столкновению человеческой личности и монархического государства, которые в конце концов привели к безумию и гибели мелкого петербургского чиновника, типичного именно этим своим положением, именно этой своей ролью в системе социальных связей и взаимоотношений.

Пушкинская традиция в своеобразном преломлении ощущается в поэме «Суд памяти» Егора Исаева. Ибо все герои его произведения выступают прежде всего и главным образом в своей социально-общественной роли, как бы заостряя и конкретизируя то «главное», о котором упоминал С. Наровчатов.

В первую очередь сказанное относится к Герману Хорсту,— он изображен поэтом на незримом внутреннем удалении. В отношении двух других персонажей поэмы — Ганса и Курта ощущается большая авторская симпатия и расположенность. Однако автор поэмы лишь в

заключительной главе выступает от своего собственного имени, выступает, как говорится, с открытым забралом, масштабно и остро ставя проблему вины своих героев. Егор Исаев всей логикой событий, обобщающими публицистическими отступлениями, метафорами, образами-символами подводит читателя к мысли, что виновны те условия, те жизненные обстоятельства, которые исторически сложились в Германии и которые способствовали превращению немецких парней в гитлеровских убийц.

Первый из них — Герман Хорст. Он человек-жертва и человек-зло. Автор выделяет главное, что послужило причиной, первоначальным импульсом перерождения Хорста из рядовой личности в «человеко-единицу»,— это безработица; она толкнула Хорста вначале на патронный завод, затем на стрельбище, а в послевоенный период заставила его отречься от горьких уроков прошлого. Хорст наиболее податливый человеческий материал, ибо все его заботы сосредоточены на самом себе, на личном благополучии. И чем больше Хорст замыкался в скорлупе своих «немецких добродетелей», своих «солдатских доблестей», тем послушнее и исполнительнее был он в руках правящей милитаристской верхушки. Безработица, религия, фашистская демагогия, воинская муштра объединились в одну силу, чтобы в таких, как Хорст, верзилах строевых «ни человека не было». И цель этих объединенных усилий была достигнута: уже не уставной инструкцией, не тезисом официальной пропаганды, а личным убеждением Хорста стало:

Солдат!
Он должен быть жесток
И, как взрыватель,
Прост.
Над нами бог
И с нами бог:
Огонь!..

(25)

Так закончилась идеологическая, психологическая, нравственная подготовка ко второй мировой войне. Война вначале полыхнула вовнутрь: поджог рейхстага, массовые аресты коммунистов, еврейские погромы — и первые выстрелы, и первая кровь. Затем она перекинулась через границы Германии.

...Фюрер плоскую ладонь
Над касками простер:

— Огонь! —
Развернутый огонь
Накрыл
живой
простор.
— Огонь!
— Огонь!
На сто дорог
Вдоль западных границ
Вломились тысячи сапог,
Колес и гусениц.
И Герман Хорст
В лавине той —
В сукне,
в дыму,
в пыли —
Был малой точкой огневой
В масштабе всей земли.
(23)

Шел, гнал перед собой «убойную волну» Герман Хорст, солдат гитлеровского вермахта, «из боя — в бой, И из страны — в страну».

И убивал,
И сеял боль
На много лет вперед.

Вот почему вначале неприметно (Хорст как будто бы не виноват, что и теперь «у него работы нет, как двадцать лет назад»), а затем все отчетливее и отчетливее звучит в поэме мотив личной ответственности каждого, кто стал «человеко-единицей», как Герман Хорст, бывший рядовой. Он раскапывает «кладбище свинца» и не хочет знать, куда пойдет его свинец: возможно, из этого свинца вновь будут сработаны обоймы разрывных пуль? Свою находку он простодушно называет «великим чудом». Но за его фигурой, за его промыслом прозревается, угадывается, узнается другое — мировой империализм в спешном порядке восстанавливает военно-промышленный потенциал Западной Германии и выдает бурный рост этого потенциала за «экономическое чудо». Поэтому-то и подсуден Хорст суду совести и суду памяти народов, переживших войну. Он все еще цеплялся за спасительную уловку, что он «маленький» человек, что он рядовой. При встрече с Памятью — женщиной-матерью он говорит:

Но я же рядовой...
А рядовых,
Сама ты знаешь, за войну не судят.
— Нет, судят, Хорст! —

таков непререкаемый ответ.

Товарищи Хорста Ганс и Курт пытаются помочь ему осознать и понять личную ответственность за судьбы мира в послевоенной Европе. Следует заметить, что все три героя поэмы «Суд памяти» не имеют психологически углубленных характеристик, определенных черт. Их социально-общественная роль заменяет их личные характеристики. Но сказанное отнюдь не означает, что они стали «рупорами идей» автора поэмы. Дабы пояснить свою мысль, я еще раз обращусь к истории нашей литературы.

Брюсов писал, что в «Медном всаднике» Пушкин «постарался совершенно обезличить своего героя»[1]. Этот вывод Брюсов сделал на основании изучения шести вполне законченных редакций гениальной пушкинской поэмы. Почти в каждой редакции Пушкин преднамеренно выделял общественное положение Евгения, подчеркивая его нечиновность, заурядность, бедность, и стирал, обесцвечивал его личные качества и черты. Ведь Евгений — человек множества, человек толпы, человек улицы. Мы не знаем, обладает ли он пылким темпераментом или наоборот, он вял, меланхоличен, короче говоря, мы не знаем характера Евгения, но очень хорошо знаем его социальное положение — он обитатель «каморки пятого жилья», житель петербургских углов, «маленький чиновник». Этот образ был гениально открыт Пушкиным, и он предвосхитил ведущие персонажи в творчестве Гоголя, Достоевского, Некрасова, Чехова, Л. Андреева, Куприна.

Примерно этим же путем социальной типизации, путем усиления ролевого начала идет в своем творчестве Е. Исаев. Все три его героя в значительной степени уже обезличены, клишированы прожитой жизнью, войной, службой в армии. Они не исключения, они — правило. Различаются они, как различаются все солдаты, брошенные в бой: одни остаются в живых, другие ранены, третьи попадают в плен. Павшие же могут жить только в памяти людей. Многократные разговоры и беседы с

---

[1] Брюсов В. Избр. произведения в 2-х т., т. 2. М., 1955, с. 431.

Егором Исаевым убедили меня в том, что этот социально-ролевой принцип изображения человека он избрал вполне обдуманно, как наиболее отвечающий сущности его таланта. Вот почему Герман Хорст — жив. Вот почему Курт тяжело ранен О себе безногий Курт говорит: «Я, как видишь сам, вполтела жив, вполтела там — на фронте, у Валдая». Его яростные обличения военщины, его страшные виденья наяву («Раз-ры-ыв! И я, как головня, в созвездье Зодиака лечу! А ноги без меня еще бегут в атаку») окрашены беспомощностью, горечью, болью. В конце поэмы Курт сидит посреди мостовой, на виду у марширующих рот бундесвера: он навсегда унижен войною, искалечен, сломлен ею. Наконец, почему Ганс, «неосторожный Ганс», побывал в плену. Его сопротивление гитлеризму было пассивным, неосознанным. И только все пережитое помогло Гансу избавиться от цепкой власти слов «о солдатском долге», «верности рейху», «немецкой доблести».

На крик Хорста: «Я не сдался. Дрался до конца!.. Я немец. Я солдат»,— бывший военнопленный Ганс с горечью, что его товарищ так ничего и не понял, рассказывает историю своего пленения.

— Я рук не подымал,—

начинает он исповедь.

Эта глава — одна из наиболее впечатляющих в поэме Е. Исаева по тем образам-символам, которые, как бы помимо воли автора, проступают, проявляются в нарисованных им картинах.

В завьюженных полях России встретились два солдата — немец и советский воин. Обезоруженный, полузамерзший немец все еще не верит, что это конец. Когда наш солдат присел перемотать портянку, Ганс подумал: «Еще немного — и прыжок!» Но советский автоматчик не расстрелял его, не стал его и конвоировать, он просто показал туда, куда Ганс еще недавно жаждал прийти,— он показал пленному на Восток. И это не было беспечностью, не было широким жестом. Впереди до самого горизонта простиралась пустыня: «Снега и пепел. Пепел и снега...»

Мы все вогнали в землю, старина,
Огнем и плетью.

Мертвых и живых.
Ну как же, Хорст!
Ведь мы превыше их.
(101)

Вот почему,— рассказывает Ганс,— «я человек, но избегал людей». Впервые мысль о неизбежном возмездии пронзила его сильнее, чем лютый холод. А как выразительна эта коченеющая на «ледяном, бушующем костре» фигура Ганса где-то посреди воронежских, донских, моздокских просторов! Как она многопамятна людям!

Но жизнь не умерла и в этой ледяной пустыне. Под сугробами снега, под ногами у Ганса была деревня: заструились дымы землянок, послышался петушиный крик. И он опускается в землянку навстречу теплу, людям. В мимолетной сценке Е. Исаев добивается чрезвычайной точности в передаче психологического состояния и жителей этой землянки и бывшего солдата. Женщина, открывшая дверь, сразу же забилась в угол: «за ее спиной дышали дети — волосы вразброс».

И только там я поднял руки, Хорст,
Да, только там.

«Вины не отвести» — мелькнуло у него при виде детей. Это полуосознанное чувство превратилось в отчетливую мысль, когда Ганса, одетого в ненавистную серо-зеленую шинель, разглядывали обитатели землянки и их соседи.

Ты б видел их глаза —
Смотреть нельзя
И не смотреть нельзя.

Не Гитлер, не германский генштаб, не другие солдаты вермахта, а именно он, Ганс, житель Рейна, был для этих русских людей олицетворением всего того ужаса, всех тех бед и несчастий, которые принесла в их дом война. Здесь в этой встрече — кульминация в развитии темы вины, темы подсудности рядового солдата, вторгшегося с оружием в руках в соседнюю страну.

Потом, когда Ганс был накормлен жителями подземной деревни, когда он попал в колонну военнопленных: «вина была уже на всех разделена». И не просто разделена,— считает нужным подчеркнуть Ганс,— но разделена до самооправданья: мол, приказ, мол, служба и все прочее... Впервые в нашей послевоенной поэзии именно Егор Исаев с такой страстной убежденностью, с такой

художественной силой поставил вопрос о моральной, нравственной ответственности человека одной нации перед народом другой, если этот человек, ослепленный расовыми, политическими, классовыми предрассудками, идет в чужой предел сеять зло, ненависть, смерть.

В воспоминаниях и размышлениях о минувшей войне для многих людей это глубоко народная проблема. Сколько сограждан, вдов, сирот еще задается горьким вопросом: «Кто управлял той капелькой свинца, что где-то сбила наповал их сына иль отца?» И только судом совести, судом памяти могут эти миролюбивые люди судить таких вот слепых исполнителей чужой воли, как Герман Хорст. Поэт также судит его. «Я каждый шаг твой проследил и записал...» — говорит он, обращаясь к своему герою. А поскольку опыт прошлых лет ничему не научил Хорста, поскольку «огоньки реванша» вновь заполыхали на западногерманских землях,— продолжает автор поэмы,—

...Я встаю,
Тревогу бью
Всей многотрубной медью!
Я руку Курту подаю.
Я руку Гансу подаю.
Тебе же, Хорст,— помедлю.
(134)

3

В поэме, как я уже говорил, несколько сквозных образов-символов. И все они прорастают из одной сюжетной завязи: безработный Герман Хорст набрел на старое стрельбище, которое памятно многим поколениям немцев, учившимся здесь «убивать примерочно, заочно». Причем эти сквозные образы-символы создают в дальнейшем органическое единство, вступают в тесное взаимодействие друг с другом.

Вот почему, хотя поэма «Суд памяти» и писалась шесть лет, с 1956 по 1962 годы, она как будто написана на одном дыхании, создана при внезапном и ярком творческом озарении.

Д. Стариков правильно подметил характерную особенность поэмы: деталь укрупняется на наших глазах до символа, многогранного и емкого, подчас поражающе неожиданного. Это совмещение малой, прозаической подробности с «крупным планом» обладает чувственной ре-

альностью и красотой и показывает, насколько умело, насколько талантливо художник владеет категориями времени и пространства.

Егор Исаев родился в семье сельских учителей в 1926 году. Он вырос среди воронежских черноземов, бескрайних полей, скрипа хлебных обозов, россыпей ярких «чумацких» звезд. С детства он впитал уважение к труду земледельца, к земле, он поверил в ее доброту и щедрость, в ее неиссякаемую животворящую силу. И даже в поэме «Суд памяти», как будто далекой по сюжету и основной тематике от этих ярких впечатлений детства, не мог не сказать о матери-земле:

Земля добра.
И голубая Вега
Не может с ней сравниться,
С голубой.

Она
Собой
Вскормила человека
И гордо распрямила над собой.

Но «продуманное безумие» войны обрушивает огонь на эту щедрую, любвеобильную землю, обрушивает огонь, который «расфасован побатальонно и побатарейно». Милитаризм не только множит зло, он убивает жизнь в самом ее зародыше, он омертвляет начало всех начал — природу. Так в резком контрасте сталкиваются две космогонические идеи — «живая», плодоносящая земля мирного человека и «мертвая земля» милитаризма, военщины, хаоса войны, обезображенная полигонами, стрельбищами — «кладбищами свинца». Этот философско-эстетический подтекст создает ту напряженность, которая ясно ощутима в поэме «Суд памяти». И не любовь ли к мирной доброй земле диктует поэту слова сурового предупреждения всем, кто мечтает обрушить на нее огонь будущей атомно-водородной катастрофы: «Разрыв! И — в крошку города, в лавину камнепада».

...И только тени закричат
О нас,
О бывших людях.

Известно, что мысль и чувство, как «свет и пламя», в горниле художественного воображения переплавляют-

ся в образ, в символ, в сложнейшую архитектонику произведения в целом. Так и в поэме Е. Исаева образы-символы «мертвой земли», как было ранее сказано, и земли реальной, «земли живой» порождают свои, условно говоря, «дочерние» ассоциации. «Живая земля» ассоциируется с восходом солнца, с птичьим пересвистом, когда птицы из клюва в клюв «передают приветствие рассвету», когда заря, как добрая работница, «поля умыла», когда повсюду раздаются шаги людей, идущих в утреннюю смену. «Мертвая земля» — земля руин, могильных холмов, стрельбищ — ассоциируется со сквозным образом пули. Эта пуля то перекатывается на ладони Германа Хорста, то вдруг становится историческим предвестьем, «праматерью всех снарядов и ракет». Не одно столетье засевались этими свинцовыми зернами пространства земли.

Истлели те, кого они убили,
А их, свинцовых,
Тленье не берет.

И вот здесь-то поэт от лирико-философских обобщений совершает внезапный переход к конкретности: он как беспристрастный историк прослеживает «биографию» одной такой смертоносной капли:

Под Калачом,
Уйдя в ночную глубь,
Бессонный трактор залежь
поднимает.
И пуля,
Словно камешек на зуб,
На острие стальное попадает,
И, повернувшись медленно,
Опять
Ложится в землю,
Как зерно ложится...
Витают сны.
Встает под Курском мать:
К ней сын явился!
Кубики в петлицах.
А на плечах — какая радость! —
Внук!
Она к нему протягивает руку,
Включает свет —
И никого вокруг.
Стоит одна.
Ни шороха,
Ни звука...

(59—60)

Эта лирическая новелла как бы приближает к любому из нас ту боль, что много лет назад посеяли фашистские захватчики. И эта боль нестерпима, она настолько остра, что даже пули истекают свинцовыми слезами. Несколько ранее поэт рассказывает, как Хорст принес со стрельбища свой первый «урожай». Он раскаляет над газовой горелкой медную оболочку пули и, торжествуя, показывает сыну медленно стекающие капли свинца. «А разве плачут пули?» — спрашивает его пораженный Руди. Ему, мальчику, не понять, что плачет от боли и горя только человек. А винтовочная пуля несет ему эту боль и горе. Вот почему образ пули вырастает в поэме до вселенских размеров. Много лет прошло со дня окончания войны,

А пуля до сих пор
Лежит в Европе,
Медленно ржавея.

Автор проявляет поразительную выдумку и изобретательность, чтобы высечь искры таких вот художественных прозрений, чтобы острее передать свою обеспокоенность за судьбы послевоенного мира.

Итак, метафорическая структура поэмы «Суд памяти», как видим, необычайно сложна и своеобразна. Но сложна и задача, поставленная поэтом перед самим собой: объяснить людям реальную обстановку, в которой рождается война. Этот завет великого Ленина автор поэмы воспринял всем своим сердцем, всей душой. Это и придало его произведению взволнованность и страстность. Нет, не напрасно трубил он многотрубной медью поэтического голоса. Его услышали люди!..

4

Проходили годы, а новый замысел, который теперь был связан исключительно с образом-символом «земли живой», земли «рассветной», вызревал медленно и трудно. Вначале этот замысел имел парадоксальный, полемически заостренный заголовок «Не вся земля в городах». Егор Исаев хотел подчеркнуть такую мысль: просторы земли, а следовательно, и жизни в равной степени доступны жителям и больших городов и малых селений. Однако во время работы над поэмой он уяснил, что его произведение должно выразить прежде всего позитивную программу, утвердить гармоническое слияние человека

с природой, утвердить счастье простора и воли, счастье свободного труда.

Как уже говорилось, насыщенная художественной символикой, крупномасштабная поэма «Суд памяти» произвела сильное впечатление на читательскую общественность, выдержала несколько изданий, была переведена на многие языки.

Теперь Егору Исаеву требовалось «пережить» и «преодолеть» этот успех, найти в себе творческие силы, чтобы воссоздать в художественном слове не тот «перевернутый» универсум, в котором господствуют насилие и смерть, хаос и разрушение, а универсум реальный, проникнутый пафосом созидания и человечности, универсум, обладающий еще большей эмоциональной силой и эстетической заразительностью, если использовать здесь известное выражение Льва Толстого.

Итак, исходным чувством в новой поэме, получившей название «Даль памяти» (1965—1977), стало чувство, в высшей степени присущее Егору Исаеву,— чувство «почвы», «корня», «истока», то есть чувство земледельческой родословной, уходящей в глубь истории, в глубь веков. Ибо,— пишет поэт,—

Земля — от неба,
Дерево — от корня
И далее:
Река — от родника[1].

Обращение к традиции, к историческому корню — вот новое свойство поэтического мышления и миропонимания Егора Исаева, которое в созвучии «родники — рудники» позволило ему выявить связь между городом и селом, показать землю, где «рабочий класс — он ствольный класс, вершинный, а раз вершинный — значит, корневой» (31). Историзм мышления Егора Исаева сказался теперь и в его стремлении постоянно идти «оттуда», «все от Микулы-пахаря того», идти от мифопоэтических воззрений народа, широко использовать былинные, сказовые, песенные ценности, прибегнуть к притче как наиболее емкому и выразительному первоэлементу стихотворной речи.

Вообще живой интерес к мифологии в современной литературе, рост мифотворческих тенденций в современ-

[1] Исаев Е. Даль памяти. Поэма. М., 1977, с. 29—30. Последующие ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

ном искусстве, по словам Ю. Б. Борева, во многом объясняется тем, что миф для искусства не только «арсенал» «мыслительного материала» (термин Ф. Энгельса), но в известной степени его исток, хотя было бы в корне неверным, ошибочным,—добавляет исследователь,—связь искусства и мифа раздувать в абсолют[1].

И все-таки нельзя избавиться от ощущения, что в новой поэме Егора Исаева мифопоэтические элементы и тенденции возросли многократно, что его художественные искания идут в одном русле с такими, например, произведениями, как поэтическая повесть «Пегий пес, бегущий краем моря» Чингиза Айтматова. В этой повести отчетливо обнаруживается стремление художника дать огромную временную и пространственную перспективу, повысить значимость каждого образа, вызвать наибольшее количество аналогий. В повести Айтматова «...вечность смотрит через окна времени». Этими же словами хотелось бы сказать и о новой поэме Егора Исаева.

Итак, в качестве своеобразной «мифологемы» поэт избрал один день сенокоса в далеком предвоенном году, когда сенокос в русских деревнях был праздником и обрядом, когда сенокосная пора накладывала яркий отпечаток на распорядок всей внутридеревенской жизни, позволяла пережить радость личной причастности к общему, коллективному, всенародному торжеству.

Второй особенностью поэмы «Даль памяти» является открытый лиризм, как бы цементирующий все произведение в единое целое. Стоит вспомнить, что лишь в заключительных строчках поэмы «Суд памяти» Исаев заговорил от личного «я». Здесь же от вступления до заключительной главки этот лиро-повествовательный пафос господствует почти безраздельно.

Ко мне приходит облако.
С рожденья
Оно мое,
Оно идет с полей
Не по теченью ветра— по веленью
Души моей
И памяти моей.

(8)

И дело не только в том, что все «дали», все временно-пространственные категории в поэме «связуются, как

[1] См.: Борев Ю. Б. Критика современных буржуазных эстетических концепций. М., 1977, с. 67.

стропы парашюта», личностью поэта, а в том, что эта личность проявляется многозначно, многомерно, хотя и не теряет каких-то своих коренных качеств и свойств. Замечу, что действующему лицу поэмы или ее лирическому герою свойственны то черты озорного, беспечного деревенского подростка, то черты зрелого в чувствах и размышлениях мужа, которому доступен «тяжкий дар познанья». Замечу также, что сюжет в поэме «Даль памяти», как и в предыдущем произведении Исаева, играет лишь вспомогательную роль, что он обозначается лишь «пунктиром», а основная образно-семантическая нагрузка ложится на те «дочерние» ассоциации, которые опять-таки возникают, рождаются от главной идеи, получившей наименование «живой земли»: и эта земля

Не чья-нибудь, а наша
Земля-сторонка и земля-страна.
(52)

Идея «земли-страны» грандиозна. В своих пространственно-временных характеристиках она в какой-то степени восходит к образу «голубой планеты» из поэмы «Суд памяти». Однако в новом произведении Исаев начисто отверг «закрытое» пространство, подобное «кладбищу — стрельбищу», и все основные усилия сосредоточил на том, чтобы точно передать ощущение земного простора, ощущение свободы, раскованности, которые несет с собой жизнь в родной «земле-стране».

...Как синим полотенцем,
По глазам —
И мир открылся!
Мир!
И поземельный
И надземельный
С множеством чудес —
С лохматым псом,
С бадейкой журавельной
И журавлиной музыкой с небес.
(4)

Открытию этого «огромного» и «подробного» мира способствует то яркое эмоциональное воодушевление, которое крайне необходимо в поэме. Ибо поэма показывает не просто истоки нашей победы в великой войне, она, по главной сути своей, противостоит миру кладбищ и стрельбищ, миру насилия и зла.

Я уже говорил о том, что в духе мифопоэтической традиции сенокос — это праздник и в известной степени обряд — обряд посвящения в косари, в среду взрослых мужчин. А ведь лирический герой «еще зеленый-презеленый, всех зеленей озимых зеленей» — так думает о нем девушка Тоня, к которой подросток испытывает неосознанное и сильное влечение. В целом обряд посвящения в косари, вообще сцены деревенского сенокоса едва ли не самые впечатляющие страницы поэмы. Здесь не только царит всеобщая радость, не только выражена красота «грубого» сельского труда, но здесь выражены те реальные переживания, которые должен был испытать и действительно испытал подросток, впервые вставший в строй взрослых работников.

И будет день,
Как бой!
И будет боль
В руках и пояснице,
И будут ноги тяжелей свинца,
И солнце
будет
огненной лисицей,
Дыша пожаром,
Прыгать у лица...

(17)

Егор Исаев повсюду одушевляет не только косы в руках у косарей. Многие орудия крестьянского труда и обихода начинают под его пером жить осознанной жизнью: не случайно у него «гвоздь-разумник», «труженик-топор», «ложка-востроноска», «умница-игла». Мифопоэтическая атмосфера поэмы сказывается в подобном очеловечивании всего, к чему бы ни прикоснулась рука труженика-человека. Сказывается эта атмосфера и в создании образов-символов, подобных «кремень-слезе», «чудесной книге», «гаку», «колесу», «дороге». Предельно обобщены и многие герои поэмы, среди которых хотелось бы выделить сельского учителя, выразителя ленинских идей, хотелось бы выделить даже эпизодически возникшую старушку, что поведала миру про вдовью, материнскую слезу. Опять-таки эти персонажи выступают в своем социально-ролевом обозначении. Однако именно в таком обозначении они и необходимы в поэме, поскольку Егор Исаев стремился выпеть, выкричать судьбу русского народа в условиях его многовекового существования, создать поэ-

тические формулы, которые бы «врубились в память читателей», как однажды сказал А. Твардовский.

И вот здесь образ-символ «кремень-слезы» указывает на определенное родство не только с фольклором, но и с литературной традицией, с той же слезой солдата-сироты из поэмы «Василий Теркин», которая «немецкий камень... прожгла б насквозь». Однако подобные интонационные и метафорические переклички с Твардовским, Исаковским и даже Некрасовым лишь говорят о степени родства, но не о степени зависимости Егора Исаева от своих замечательных предшественников и современников. Дело в том, что мифопоэтическое мышление Исаева — это своеобразная и новая ступень в развитии современной русской советской поэзии. Она обнаруживается хотя бы в том, что мужицкому «космосу», воссозданному в поэме, соответствует его противоположность — «хаос», который у Исаева, например, олицетворяется в образе «гака».

Этот символический «гак» — состояние непорядка, бесформенности, разболтанности, разгильдяйства, то есть всех тех отрицательных сторон в народной жизни, которые мы унаследовали опять-таки из прошлого, когда труженики, землепашцы, хлеборобы существовали «вне исторической жизни». Подчеркну, что из плана бытового поэт довольно легко переводит образ «гака» в план социально-этический: «гак» в такой же самой степени, как и пресловутое «авось», нас носит и

Заносит, лишь бы вышло,
Куда ни шло —
Не хочет по прямой;
Железо рвет,
Выламывая дышла...
(60)

И все-таки,— пишет поэт,— «по главному закону Октября» уже обозначился в сельской психологии и сельском быту определенный перелом, уже «гак» отходит в прошлое, уже прокладываются индустриальные пути:

И вот он — вот!
Как праздник под фуражкой,
На твердом километре — семафор...

Поэма заканчивается главками, в которых «хозяин космоса» перевоплощается в конкретную живую личность, в молодого человека, вступавшего в большую

жизнь в конце тридцатых годов. Вновь возникают сцены покоса, вновь звучат песни косарей. Но в «глубине светящейся строки» зарождается какое-то тревожное настроение, предчувствие какой-то надвигающейся беды, какого-то хаоса в самом изначальном смысле этого слова: вдоль границ уже сосредоточивались танковые армады врага.

И вновь вспоминается поэма Егора Исаева «Суд памяти», написанная им ранее, поэма о «человеко-единице», который гнал перед собой «убойную волну». Интонация внутренней сосредоточенности появляется в голосе поэта, когда он рассказывает о тишине, воцарившейся по всей земле.

Ушел мужик
За синий край небес...
И лошади ушли, что помоложе,
И трактора ушли, что поновей.
Ушли,
Ушли...

(112)

Эти заключительные строчки позволяют как бы новым взглядом оглядеть, окинуть всю поэму и вновь ощутить тот «тяжкий дар познанья», который приобрел наш народ в годы огненной страды и который определил силу, красоту и выразительность корневого слова Егора Исаева.

РОДОВОЕ ДРЕВО

Сергей ВИКУЛОВ

Однажды у С. П. Залыгина мне встретилась мысль, которая заинтересовала меня, поскольку писатель определенно и точно сформулировал то, что составляет сущность творческого процесса. Залыгин предлагал подумать над красотой истины, которую мы в конце концов извлекаем из произведений искусства. «Тем более,— добавлял он,— что красив поэтической красотой сам процесс духовного постижения человека»[1]. Пусть будет так, соглашался я с ним, однако не важнее ли другое, а именно: не важнее ли сам подход к истине как явлению эстетическому и не есть ли в этом подходе знамение нашего времени?

Вот здесь-то я и вспомнил о том, как труден был наш путь к художественной правде в искусстве, именно к правде, только к правде, которая, конечно же, прекрасна, но которая давалась многим из нас с великим трудом.

В этом случае я говорю о писателях фронтового поколения и думаю о тех, кто преодолел все заблуждения и все трудности, возникавшие на пути к истине. Что же касается ощущения ее красоты, ее неотразимого воздействия на человека, то, пожалуй, и сейчас для меня лично это ощущение бесконечно ново и непривычно. В сходном направлении развивалась мысль и других художников, так или иначе связанных с сельским миром. Например, Сергей Викулов считает, что искусство вообще и конкретно поэзия должны строить душу человека, должны совершенствовать его нравственность и делать это с таким же рвением, с каким в эпоху НТР возникают все новые

---

[1] Залыгин С. Литературные заботы. М., 1972, с. 275.

и новые чудеса техники и науки. Подчеркну, что сказанное о человеке относится не к отвлеченной среднестатистической единице народонаселения страны, а к тому «личному», как любил говорить Твардовский, земляку, о котором и пишет С. Викулов.

Поэт необыкновенно требователен к землякам — героям своих произведений, а следовательно, требователен и к себе. Требователен и, добавил бы я, суров, что, между прочим, не мешает С. Викулову оценить по достоинству шутку, меткое словцо, забавный жизненный случай. Но более всего «томит и мучает» его чувство любви к матери-природе. И опять-таки не к природе вообще, а конкретно к Белозерью, северному Нечерноземью Советской России, той самой России, которая, по словам поэта, с деревенского крылечка стартовала прямо в космос.

Гражданская и творческая зрелость Сергея Викулова сказывается прежде всего в той непоколебимости и твердости, с которыми он отстаивает свои убеждения, заветные мысли и чувства. Ибо, как и одному из его героев, «земля ему — высшая власть и спасенье». В современной русской поэзии трудно назвать другое поэтическое имя, которое бы можно было сравнить с Сергеем Викуловым по силе гражданского темперамента, по глубине постижения актуальнейших экономических и социокультурных проблем Нечерноземья, по беззаветной преданности литературе, которая эти проблемы ставит и разрешает. И совсем не преувеличением будет фраза колхозного кузнеца, почти дословно воспроизведенная Викуловым в поэме «Письма из деревни»: «Позволь,— пишет кузнец,—

...сказать тебе спасибо, что отметил
Ты нашу жизнь, как есть она, в газете,
Ну, то есть, поместил в стихи свои».

Воссоздать жизнь такой, какой она есть,— сверхзадача, которую поставил перед собою Сергей Викулов в юности и к осуществлению которой он шел все эти годы. Воссоздать жизнь такой, какой она есть, иначе говоря, быть верным принципам изображения жизни в формах самой жизни — вот момент истины, а следовательно, и красоты, который должен был в конце концов проявиться в его художественных произведениях.

«При полном реализме найти в человеке человека» — слова Достоевского, которые могли бы послужить эпиграфом к творчеству этого поэта.

1

Размышляя о первой книжечке стихов, которая вышла в Вологде в 1949 году и называлась «Завоеванное счастье», Сергей Викулов попытался найти чисто психологические причины того досадного обстоятельства, что его творчество некоторое время было как бы не в чести у читательской общественности. «Стихи были слабые,— без обиняков замечает С. Викулов,— речь в них шла не о реальных обстоятельствах, окружавших вернувшегося с войны человека, а о воображаемых, придуманных еще в окопах — а в окопах все рисовалось нам в романтических, идиллических красках... Все было не так. Жизнь оказалась в тысячу раз сложнее и жестче наших окопных мечтаний»[1].

Что ж, как говорится, есть в этом объяснении известная доля истины. Многим мечталось о тихом, мирном, сытом житье где-нибудь возле цветущей черемухи, осыпающей лепестки в речную заводь. Однако сложная и жесткая правда реальной жизни требовала аналитического осмысления, а не той поверхностной очерковости, которая и порождала, к примеру, такие строки:

Труд наш окупается сторицей,
Всех богатств у нас не перечтешь;
Хороша в полях у нас пшеница,
Зреет удивительная рожь![2]

Понятие реальной жизни стало, по выражению одного критика, единодержавным многим позднее. А пока Викулов за жизненный материал принимал общие места газетной публицистики или же отдельные факты, «приметы времени», в которых он, по собственному признанию, буквально тонул в то время. Вот почему, вспоминая первые шаги в литературе, он считает, что конкретность знаний очень помогала ему как очеркисту, но зато вредила как стихотворцу.

Замечу, что отнюдь не «конкретность знаний» вредила Викулову как стихотворцу, а вера в исключительность и неусловность так называемого «жизнеподобия». Еще в шестидесятых годах можно было прочитать, что «ус-

---

[1] Викулов С. Избранное. М., 1972, с. 10. Далее в тексте по этому изданию с указанием страницы.

[2] Викулов С. Хозяева земли. Вологда, 1950, с. 3.

ловность всегда возникала там, где не было у писателя ясности и осознанности в понимании закономерностей развития общества»[1]. Иначе говоря, право на условность, право на «отлет фантазии» было не то чтобы под полным запретом, но ассоциировалось с чем-то идейно незрелым, формалистическим, чуждым искусству социалистического реализма.

Сергею Викулову необходимо было преодолеть это мощное воздействие среды и это собственное недопонимание законов эстетического освоения действительности. К счастью, Викулову уже и тогда была свойственна внутренняя целеустремленность. Он окончательно не «утонул» в газетном, фактическом, описательном материале лишь потому, что всеми силами души желал, чтобы его односельчане, его земляки признали его своим поэтом, а его поэзию — жизненно-правдивой, действенной. «...Самое главное,— пишет он в автобиографии,— мои знания крепко держали меня в пределах деревенской темы, я не мог взяться ни за что другое, потому что все мои радости и печали были связаны с деревней, которая мучительно трудно преодолевала последствия войны, пробовала и то и другое, чего-то добивалась, в чем-то разочаровывалась, но вновь бралась за плуг, потому что земля должна быть засеяна — что бы ни случилось» (11).

И сам Сергей Викулов был в чем-то похож на этого трудолюбивого и упорного пахаря, который постепенно убеждался, что не может дать хороший урожай вспашка по вспаханному полю, что повторенье пройденного хорошо в школе, но не в жизни, что надо разрабатывать и засевать свои поля, вести свою более глубокую борозду, снимать свой урожай — что бы ни случилось. Его поэтическое письмо становилось все более емким, поэт подолгу работал над каждой строфой, доводил ее до «кондиции», до высокой степени выразительности. И — не находил удовлетворения в своих новых вещах. Казалось бы, Сергею Викулову и теперь не был свойствен гиперболизм, временной или пространственный сдвиг, то есть формы «обнаженной» условности... Но с годами его мировосприятие неизмеримо усложнилось, его произведения переставали быть «иллюстрацией» к тем или иным социально-экономическим проблемам северного Нечерноземья.

---

[1] Петров С. М. Реализм. М., 1964, с. 190.

...Говорят, что в науке не только открытия, но и ошибки играют положительную роль, поскольку новые исследователи уже не пойдут этим ошибочным путем, не станут повторять пройденного. В этом смысле опыт первых лет в творческом развитии С. Викулова, когда он заблуждался, как и многие другие, когда он обретал по крупицам истину, пошел на пользу не только ему, но и его более молодым по возрасту землякам-поэтам, в первую очередь А. Романову, В. Коротаеву, С. Чухину, В. Поскребышеву и другим. Не менее плодотворное влияние на молодых оказывала его личность, его характер, его организационно-творческие способности. Ибо Вологодская писательская организация в том виде, в каком она существует ныне, во многом обязана первому ответственному секретарю — С. В. Викулову. Все чаще поэт выезжал в дальние районы Нечерноземья, пристальнее вглядывался, казалось бы, в такие знакомые лица земляков, вслушивался в их речи, постигал их заботы, заполнял записные книжки новыми замыслами и наметками.

В период, когда автор этих строк работал в редакции «панферовского» «Октября», произошло близкое знакомство вологодского поэта с Ф. И. Панферовым. За сравнительно короткий срок в журнале были напечатаны его поэмы: «В метель», «Трудное счастье», «Окнами на зарю», «Против неба на земле». Эти поэмы сделали имя Викулова известным писательской общественности, а затем и широким читательским кругам. Активное сотрудничество в «Октябре» также способствовало окончательному формированию его общественно-эстетических воззрений. И в первую очередь осознанию себя поэтом деревенского мира, или, как теперь нередко говорят, поэтом-деревенщиком. «Для Викулова важна не только память сердца, но и память руки, сохранившей навыки труда»,— справедливо замечает Виктор Кочетков. Перифраз батюшковского стихотворения здесь мне кажется уместным хотя бы потому, что дальше критик говорит, что для Викулова важно еще и чувство, которое подсказывает ему: в современной деревне есть люди, которые по интеллигентности внутреннего мира не уступают прославленным героям литературы прошлого. «Только на них нет романтических театральных одежд. На нем — пропыленная солдатская гимнастерка, а на ней — рабочий ватник»[1].

[1] Кочетков В. Люди и судьбы. М., 1977, с. 212

«Память руки» — сказано странно, но верно по существу. Сколько было написано стихотворений, передовиц, очерков о людях труда, о теме труда, а помнится все давнишнее, казинское: «живей, рубанок, шибче шаркай...» Помимо всего прочего, эти стихи подсказала В. В. Казину и его рука — рука столяра, жестянщика, рука рабочего человека. В такой же самой степени рука хлебороба, пахаря, рыбака,— пусть все это Сергей Викулов познал в годы деревенской юности,— угадывается в лучших его произведениях. Дело в том, что для стихотворцев, способных легко и быстро сочинить стишок о комбайнере, электросварщике, человек мозолистых рук внутренне остается чуждым, а следовательно, и вся поэзия повседневных будней — книгой за семью печатями.

А к Викулову первые настоящие удачи пришли с лирическими стихами, в которых единственным «владыкой» был труд. С давних лет мне помнится одно из таких стихотворений:

На костореза тонкую работу,
Постичь желая суть ее, гляжу...
С трудом поэта родственное что-то
В работе костореза нахожу.

Он трудится и долго и упорно,
И под резцом, едва еще видны,
Вдруг оживают кружевом узорным
И были, и преданья старины...

«Таков и ты, поэт» — сравнение, казалось бы, вполне допустимое. Но нет, не только в отшлифовке деталей, не только в изысканном словесном узоре черпает свое вдохновение стихотворец.

«Дивясь терпенью костореза,— продолжает он,—

Я с завистью гляжу на кузнеца,
Чей грубый труд — поэзия железа —
В тяжелых взмахах и в поту лица...

Вот белый брус из пышущего горна
Кузнец рывком под молот подает
И сталь тугую, ставшую покорной,
Как будто глину, комкает и мнет».

(130—131)

Из этого глубокого, воспринятого с молоком матери внимания к человеку труда и стало появляться все правди-

вое, достоверное, истинное в стихах и поэмах С. Викулова. «Память руки» не давала ему покоя, не позволяла солгать или приукрасить там, где господствовал труд. А труд господствовал в деревне безраздельно, куда бы ни падал взор поэта. Вот почему, обращаясь к матери-России, он говорит: «И ты, великодушная на диво, казни меня забвеньем, коль солгу...»

Конкретные наблюдения поэта стали постепенно оформляться в убеждения, убеждения — в художественно-эстетические принципы. В частности, поэт пришел к выводу, что труд человека на земле рождает красоту высшего, что ли, порядка.

— В чем, по-твоему, пахарь, земли красота?
— В тучном хлебе, которым она занята!
И зимой моя дума об этом,
И летом...

В таком ощущении красоты земной, рукотворной Сергею Викулову особенно родствен был Твардовский, который в поэме «За далью — даль» провозглашал: «Я знаю, что земли краса — вся дело человечьих рук!» Нечто подобное однажды вырвалось и у лирического героя С. Викулова в его стихотворении «На пашне»: «Эку красоту творю я!» Действительно, осенью, когда справа от трактора сверкает желтая стерня, а слева ложатся маслянисто-черные пласты пашни, простодушное восклицанье тракториста кажется уместным: ведь его трудом земля украшена, возделана под новый урожай. Кроме ощущенья красоты земной, труд на земле позволяет человеку почувствовать и свою ежедневную близость к природе, единство с нею,— я подчеркну,— не зависимость от природы, а именно единство. Обращаясь к июльскому солнцу, Викулов с благодарностью произносит: «На редкость в нынешнем году ты, солнце, работяще!» Да и сам человек, не покидавший сенокосных угодий от зари до зари, достоин похвалы и одобрения. Он работал.

И как работал! Неспроста
В полях такая красота.
И за красу такую
Дай, брат, в горячие уста
Тебя я расцелую.
(39)

Это человеческое достоинство в самом поэте и в его героях порождает опять-таки «непрестижный», но необходимый стране, родному народу труд. Его тетка Ма-

ремьяна Васильевна «по земле — никому ничего не должна — по-хозяйски ступает...». Его отец — из породы тех людей, «кто знал себе цену...».

Вообще Викулов не чуждается полемической остроты и вызова, когда речь заходит о его земледельческой родословной. Вопреки мнению иных «поборников прогресса», которые в деревенской тетке Дарье или Иване Африкановичe видят людей социально неразвитых, отсталых, примитивных, Викулов говорит от имени крестьянского сословья:

Оглядываюсь с гордостью назад:
Прекрасно родовое древо наше!

Кто прадед мой? — Солдат и землепашец.
Кто дед мой? — Землепашец и солдат.
Солдат и землепашец мой отец.
И сам я был солдатом, наконец.

И все ж я горд,— свидетельствую сам! —
Что довожусь тому сословью сыном,
Которое в истории России
Не значится совсем по именам.

. . . . . .

Ничем себя возвысить не хочу.
Я только ветвь на дереве могучем.
Шумит оно, когда клубятся тучи,—
И я шумлю... Молчит — и я молчу.

(151—152)

Чувства собственного достоинства, гордости, самоуважения, конечно же, не возникли по некоему наитию, эти чувства имеют свою «родословную», свои корни в тех величайших преобразованиях, которые охватили все стороны нашей послереволюционной жизни. Таким образом, «природное» и «социальное» у Викулова нигде не противопоставляются друг другу, напротив, в этом стихотворении и во многих других «природное» и «социальное» образуют взаимообусловленную, детерминистическую основу бытия современного человека. И если в своем родословном древе поэт выявляет социальный момент, то в нашей жизни, в современности — момент преемственности, продолжения рода, развития традиций. Эту «живую связь поколений» Сергей Викулов, как и Вас. Федоров, Д. Ковалев, В. Цыбин, Н. Тряпкин, Н. Старшинов и другие, возводит в концептуальную особенность своего мироощущения, придает этой связи решающее значение при отборе жизненного материала. В. Соколов как-то обмолвился: «Все уходящее уходит в будущее».

Для Викулова важно, чтобы уходящие ценности и богатства в наши дни не обесценивались, не распылялись, а наоборот, приумножались и возрастали, «уходили в будущее».

В сельской жизни среди многих работ и тягот Сергея Викулова неизменно радует внутренняя раскрепощенность, раскованность, вольная воля, которые приносит человеку труд на земле и которых нельзя ничем другим заменить.

Как хорошо остановить машину,
распрячь коней — пора и отдохнуть,—
присесть под куст и к горлышку кувшина
губами пересохшими прильнуть.

Напиться всласть — а квас и злой и крепкий! —
и добрым словом помянуть жену.
Потом прилечь, надвинув на лоб кепку,
и долго-долго слушать тишину...

(35)

Здесь отдых всласть и работа всласть, здесь само существование человека на земле всласть. Не в этом ли слиянии тишины, запаха обвялой травы, истомы тела, обласканного солнцем, всей полноты жизнеощущения и кроется секрет поэзии «грубого труда», в высшей степени характерной для творчества С. Викулова.

Лирический герой стихотворения также весьма типичен для творческого опыта поэта. В его «внутреннем монологе», как тонко подметил В. Кочетков, органически соединяются современное интеллигентное слово с интонацией сказа, побывальщины, присловья, причем тот или иной фольклорный оборот не выглядит в стихе в качестве цитаты. Такой «внутренний монолог» можно найти во многих произведениях поэта, в частности в стихотворении «Подымайся, мой дом...».

Напомню, что если, по мнению С. Викулова, любой труд на земле рождает красоту высшего порядка, то возведение деревенского дома — это сам праздник.

Дом рубить посредине лета,
на виду у родных полей —
нет, не сыщешь — пройди полсвета—
дела этого веселей!

(40)

2

Не только для Викулова, но для многих прозаиков, поэтов, очеркистов, связанных с аграрной темой, проблема деревенского дома является своеобразным эпицентром экономической, социально-нравственной, эстетической жизни села. В какой-то степени традиционное, веками сложившееся отношение к «своему дому», «своей избе» сохранилось и до наших дней. Однако для Александра Твардовского в художественном осмыслении дома, избы, хаты был особенно важен не эстетический, а личностно-философский момент: для него дом не просто «жилье, уют, порядок», но и естественное в данный момент состояние человека, его память, его личная связь времен. В нашем стремительном мире дом у Твардовского означает некую устойчивость бытия, некую изначальную точку, откуда восходит спираль человеческой судьбы. Все эти мысли и настроения необычайно родственны Сергею Викулову, который, конечно же, выражает их по-своему, на свой лад:

С самой ранней зари-денницы
и до ночи я при делах.
Не топор, а перо жар-птицы
трепыхает в моих руках.
Ярок высверк его и росчерк,
будто молния у плеча...
Новый дом — это жизнь!
А проще —
это кров родной и очаг.

(41)

Более масштабное, социально-историческое осмысление дома как определенной целостности, органичности, красоты у Викулова можно найти в поэмах «Окнами на зарю», «Конек на крыше», «Ив-гора». Да и вообще у писателей Нечерноземья,— и это точно определила И. Стрелкова,— важнейшие проблемы Дома и Земли рассматриваются теперь, может быть, не столько в плане ближайшего, конкретного, практически разумного отношения человека к земле или скорейшего строительства современной деревни, сколько в плане утверждения духовных основ нашей жизни[1]. Верная и принципиально важная мысль! Ибо, действительно, Дом для сельского жителя не только жилище, крыша, кров, это духовная, это нравственно-этическая основа его бытия. В качестве примера

[1] См.: «Литературное обозрение», 1978, № 1, с. 10.

именно такой интерпретации сошлюсь хотя бы на повести В. Распутина, Г. Матевосяна, В. Астафьева, В. Белова, Е. Носова. Однако в ходе дискуссии, развернувшейся, например, вокруг повести «Прощание с Матёрой» Валентина Распутина, были высказаны и другие суждения. Авторы этих суждений с деревенским Домом связывают прежде всего «консервативное начало», связывают «нравственную неподвижность» и даже необходимость срочной «защиты прогресса» не только от старой тетки Дарьи, но и от писателя, глубоко страдающего вместе с ней[1]. Действительно ли нужно «защищать прогресс» от тетки Дарьи и от «сонма кряжистых, твердо стоящих на земле творцов культуры», к которым принадлежит и Сергей Викулов? Это отнюдь не риторическое восклицание. А чтобы правильно разрешить всю проблему, не лучше ли вновь перечитать поэму С. Викулова «Окнами на зарю» (1962—1963).

Лирический герой этой поэмы обращается к сыну, шире — ко всем землякам-односельчанам. И здесь он в чем-то похож на тетку Дарью из повести В. Распутина, которая понимает, что, очутившись на острие многовекового клина, ей рано или поздно «придется держать ответ перед всем своим родом»[2].

Ответ перед всем своим родом, перед всеми современниками лирический герой Викулова держит честно и грозно,— как писали когда-то в летописях, подчеркивая особую важность и значительность ответов и достойное поведение ответчика.

А вопросы, возникающие в повествовании, нешуточные, они все о том же — о Доме и о Земле.

В этом доме я знал все на память, на ощупь:
Кухня, сени, четыре ступени крыльца...

А теперь, спустя много лет,

Ни кола, ни двора. Лопухи да крапива.
Сядь на этот вот холмик — тут почка была.

(189)

Таким вопросом задавалась и мать, неутомимая труженица и хозяйка; задается им постоянно и лирический герой: «Как же так: при земле уезжать от земли?..» Замечу кстати, что раскованный лирический монолог, из-

[1] См.: «Вопросы литературы», 1977, № 2, с. 40.

[2] Распутин В. Прощание с Матёрой. — «Наш современник», 1976, № 11, с. 39.

бранный С. Викуловым, позволяет ему говорить от себя, от имени своего лирического героя, но при случае отдавать предпочтение народной молве, народному гласу, как бы отступать в сторону, подтверждать декларацию о том, что он только «ветвь на дереве могучем». Такая монологическая форма поэмы делает очевиднее тот исторический урок, который и хотел бы преподать нам автор произведения.

Итак, вначале Викулов обозначает те расхожие представления о деревне, о деревенских жителях, которые, как уже говорилось, могут выражаться в виде высокоинтеллектуальных рассуждений на тему о «нравственной неподвижности» деревенских жителей или их «духовной непритязательности, пассивности, неспособности к самостоятельному свободному выбору»[1]. Речь в последнем случае идет опять-таки о прозе В. Распутина, Г. Матевосяна, В. Астафьева, В. Белова, Е. Носова, но поскольку поэзия и публицистика С. Викулова имеют очевидные типологические черты со всей этой «деревенской» прозой, то подобные рассуждения, надо полагать, относятся и к его героям. Во всяком случае эти критические пассажи задевают его за живое, и поэт вновь и вновь начинает доказывать, что истина совсем не в этом, не в консервативности, застылости, неизменности, к которым якобы ведет сельский образ жизни, главная суть дела в другом, в том, что

Нету старой деревни! Кого нам обманывать?
Моргунка тоже нет. Уработался. Спит.
Нет! И строит деревня сегодня все заново:
Избы, клубы, дворцы, психологию, быт.

Однако расхожие представления о деревне разносит не одна «высоколобая критика», но и горожане-неофиты, которые больше всего стыдятся своего деревенского происхождения, что, между прочим, не мешает им потребительски относиться к родной природе и к землякам-односельчанам во время летних отпусков.

Кавалеры теперь приезжали в село
только летом, чтоб выйти — и грудь наголо,
чтобы, пыль подметая штаниной широкой,
поразить деревенщину модным фокстротом,
опустевшую избу продать на дрова
и уехать, сказав «до свиданья» на «а»...
(199)

[1] См.: Четкость социальных критериев. «Литературная газета», 1978, 25 октября, с. 2.

«Не матери родят нас — дом родной»,— обронил как-то С. Васильев. И Викулов погружается в воспоминания, чтобы показать, что этот Дом, который с такой легкостью и за бесценок продается на дрова или бросается, растил и воспитывал человека, помогал ему встать на ноги, обрести те трудовые и общежитейские навыки, без которых он пропал бы в городах и на больших новостройках.

По мнению поэта, это нравственно-трудовое воспитание осуществляется в деревне без нажима, без какого-либо давления извне, а всем строем повседневной трудовой жизни, всей атмосферой семьи, в которой решающую роль играет пример старших, а также устный фольклор, всевозможные присказки и поговорки, запечатлевшие многовековой опыт северного крестьянства.

Мама рада была, коль мы ели в охоту:
Каковы на еду, таковы на работу!
Понимала, что нам не руками махать
Уготована доля, а землю пахать.

(190)

Но час настал, и родной кров пришлось покинуть, а окна заколотить досками, «чтобы дом наш не смог... бросить горький упрек».

Вновь возвращаясь к началу тридцатых годов, когда «страна избяная» трудно расставалась с прошлым, когда события буквально захлестывали деревню, многие деревенские жители не имели ни времени, ни социального опыта, ни какого-либо примера в прошлом, чтобы осмыслить новизну и драматизм этих событий, как-то разобраться в них, Сергей Викулов рисует широкое, подлинно реалистическое полотно. Но при всем этом реализме он использует теперь одну из важнейших эстетических категорий — категорию условности. Притча, аллегория, иносказание — все эти формы, никак не умещающиеся в рамки «жизнеподобия», оказались у него под рукой, все они, как говорится, пошли в дело, чтобы углубить главную мысль, опять-таки выраженную не в «оголенном» виде, а в виде весьма замысловатого народного изречения.

Непростая задача: минуя предбанник,
Прямо в баню попасть. Было все-таки так!

(193)

Поэт не хочет упрощать, подгонять под привычный шаблон то, что было его собственным опытом, опытом его родных и близких, поэтому речь свою ведет иносказаниями. Например, увидав, как над горящим валежником мечется глухарка, отец, жалея ее, горько вымолвил: «С гнезда сорвалась. Припекло». Мать, «горевавно прощаясь с родной стороной», ночью слышит разные голоса:

«Передумай!» — давали совет журавли.
«Ведь не поздно еще!» — стрекотали сороки.
«Возвращайся скорей!» — убеждали грачи.
И сжималось сердечко от этой мороки:
Что же, господи, делать-то ей, научи!

(197)

Конечно, в поэме «Окнами на зарю» имеются и публицистические строфы, в которых воссоздается энтузиазм первых пятилеток, размах индустриализации «избяной страны», короче, воссоздается фон, позволяющий увидеть «третью действительность» и как бы высветлить судьбу этой одной-единственной семьи. При этом Викулов не может и не хочет изменить истине, которая заключается в том, что отца его до самой гибели в сорок первом году под Лугой не покидало мучительное ощущение «вины неизвестной». Перед кем? Перед домом, им ослепленным перед землей, оставленной на произвол судьбы.

Вы простите, поля, мужика и солдата,
что для вас
рук своих уберечь он не смог...

Правда, Викулов не хотел бы судить задним числом, чья вина больше: отца или реальных обстоятельств, которые сложились так, а не иначе. «Люди в отличие от машин обладают памятью»,— сказал он в своем выступлении в Новосибирске. И эта память тревожит его. Обращаясь к самой матери-земле, поэт говорит:

Он ли, пахарь, тебя разлюбил, обленясь,
ты ль над ним вековую утратила власть —
неизвестно. Но ясно,
какая-то жила
между ним и тобой в ту весну порвалась.
Слишком много на эту неслабую жилу
было в те времена удалого нажиму.

(205)

Опыт отца важен автору поэмы «Окнами на зарю» еще и потому, что он хочет показать недавнее прошлое

таким, каким оно было на самом деле,— с непомерными трудностями, ошибками, заблуждениями, или, как раньше говорили, перегибами, которые сотрясали северную деревню до самого основания. Еще больше этот горький опыт поэту нужен потому, что он хочет раскрыть нравственную чистоту, непоколебимость, красоту тех, кто «великою верою верил в колхоз», кто не покинул родной край ни в тридцатые, ни в сороковые, ни в пятидесятые годы... К таким подвижникам колхозного труда он относит тетку Маремьяну и ее мужа Якова, партийца, фронтовика, инвалида, умершего вскоре после возвращения в родной дом.

Однако мотив «вины неизвестной» в дальнейшем как бы переводится в другой регистр. Слыша постоянно критику в адрес писателей-деревенщиков, которые якобы не могут расстаться с доколхозной, избяной и тележной деревней, которые не видят идиотизма деревенской жизни, поэт делает замечательное лирическое признание. Он говорит, что разумом понимает, что деревни не будет такой, как прежде.

Понимаю, что к старому нету возврата,
отзвенели твои бубенцы навсегда,
деревушка...
Но так ли уж ты виновата,
чтобы все зачеркнуть, чем жила ты тогда?!

Не хуже других поэт может вспомнить деревенские драки, поножовщину, ругань, пьянство... Все это было, допустим, а отчасти и сейчас есть. И все-таки поэт мыслит иными категориями, чем его оппоненты.

От старой деревни он унаследовал не только чувство «вины неизвестной», но унаследовал и чувство национального самосознания, ибо какой бы ни была та старая деревня, «понятие гордое: русский! — в полной мере она осознать мне дала!».

И это чувство тем определеннее, зрелее, чем яснее он видит духовные черты своей родословной — деревенских пахарей и солдат. Вот почему в поэме следует строфа, которая обращена уже не к прошлой, а к настоящей и будущей России:

Ты иная сегодня. Ты в космос врубилась...
Но и громом ракеты встречая свой день,
я хотел бы, Россия, чтобы ты не забыла,
что когда-то ты вся началась с деревень.
(209)

3

В зрелом творчестве С. Викулова довольно редко встречаются тематические, интонационно-ритмические переклички с А. Твардовским или, предположим, с Сергеем Орловым, которые были очевидны в его первых книгах «Завоеванное счастье», «Хозяева земли», «Новый берег». Своеобразие Викулова заключается, прежде всего, в его поэтически четкой, обстоятельной, а местами как бы замедленной или во всяком случае неторопливой манере повествования, которая характерна и для него самого, и для его героев. В этой речи могут попадаться диалектизмы или слова, в «лесковском» духе осмысленные поэтом, но не они главное, главное — это все-таки интеллигентность «внутренних монологов», их интонационное богатство, юмор, простота. К стилевым приметам Викулова принадлежат и отдельные «ударные» моменты, которые он выделяет графически и которые заостряют мысль.

Земля... Я только вымолвлю «земля» —
и предо мною — вот они! — поля,
не горы, нет... И не пустынь пески —
п о л я! Они душе моей близки.

(14)

С годами Викулов осознал что его медлительные и, конечно, немодные размышления о родной Вологодчине, наиболее нечерноземной из всех нечерноземных областей, его байки и истории про колхозных доярок, председателей артелей, демобилизованных из армии солдат, горькпх забулдыг, теток Анисий, сельских кузнецов интересны далеко не всякому читателю. «Глухому к земле, ему стихи про Фому-Ерему, сермяжные, ни к чему»,— с горечью пишет поэт. Да простится доля самоупичижения в оценке собственной работы. Но ведь дело не в полемических крайностях Викулова, а в том чувстве горечи и обиды, которые он испытывает всякий раз, когда видит пренебрежительное отношение к «деревенской» прозе и поэзии, а особенно к знаниям и опыту земледельца, когда он ощущает высокомерное отношение к труженику-хлеборобу. Совсем как у тех знатоков из конторы «Утиль», которые в качестве уполномоченных приезжают в село. Они напористо

...тракториста берут в оборот:
кто-то сводкой тряхнет, кто-то вынет блокнот.

Кто-то болтик иль гайку какую для вида
тронет пальцем и вытрет его о платок...

И туманит глаза трактористу обида:
— Не марались бы вы... Отступили чуток.
(206—207)

Сам Викулов беззаветно верит в смекалистость, сообразительность, трудолюбие своих земляков, то есть качества, которых исстари не занимать было русскому земледельцу. Он твердо знает, что учиться надо у народа, а не поучать народ. Эта идея настойчиво проводится Викуловым во многих его стихотворениях, поэмах. К сожалению, простая в общем-то идея предается подчас полному забвению в практической жизни. Вот почему поэта глубоко огорчают всевозможные «новации» кабинетных умников, скоропалительность проектов и решений, принимаемых без учета местных условий, без обращения к практическому опыту мужика. Не случайно бабка Груня увещевает по-матерински таких неуемных «новаторов»:

Ты б приструнил их, грамотеев,
остерег бы их от беды...
Им бы новые все затеи,
ну, а старые чем худы?!

Как только речь заходит об этих пустопорожних «затеях», которые отнюдь не безвинны, ибо оплачивать их должен все-таки народ, Викулов берется за ювеналов бич, если вспомнить старинный оборот речи. У него можно прочитать едко-иронические строфы о том, как в рядовом северном районе одна «кампания» сменяла другую, как увлечение торфонерегнойными горшочками уступало очередь массовым посадкам кукурузы, а кукуруза — кроликам. В этом районе всегда

...кто-то новым делом
увлечь колхозы норовит
(на гениальные идеи
иной, как кролик, плодовит).

И потому, видать, как только
вопрос о мясе встал всерьез,
поднялся этот самый кто-то
и слово «кролик» произнес.

Что прятать дело в долгий ящик?
Ведь это ж верный капитал!

И очень скоро дух кролячий
все школы даже пропитал.

Шумели — ох как знаменито!
Ребят хвалили: молодцы!
Но и кролячья плодовитость
не помогла свести концы[1].

Ирония Викулова распространяется в какой-то степени и на свои собственные ранние газетные и поэтические публикации и на публикации собратьев по перу, которые охотно подчиняются новым «затеям», схватывают отдельные факты и фактики, но не улавливают их глубинной взаимосвязи с более широким и значительным кругом общесоюзных проблем. Отсюда иллюстративность и назидательность, отсюда районный масштаб критики, то есть грехи, крайне ощутимые и в ранних поэмах С. Викулова. Поэт доверчиво следовал совету, который не раз слышал от земляков: «Ты бы вот что, писатель, себе на заметку взял...» И он брал на заметку цифры, вопросы, названия хозяйств, которые волновали руководителей районного звена, были их «узким местом» и которые, кстати сказать, сменялись с такой же быстротой, как новые «затеи» с торфоперегнойными горшочками или кроликами. Например, поэма «Галинкино лето» (1956) была посвящена, казалось бы, злободневному и острому вопросу: в связи с нехваткой квалифицированных кадров в северной деревне надобно было активно поддержать почин девушек, которые заканчивали краткосрочные курсы и брали в руки штурвал комбайна. А деревню в то время не случайно называли «бабьим царством». И вот такой передовой комбайнеркой стала Галинка Тюкина. Как и почему передовой — неизвестно. Просто передовой и просто самой умелой, самой опытной в деле уборки урожая на мелкоконтурных полях Севера.

Однако прошло по крайней мере два десятилетия, и вот в Нечерноземной зоне России, конкретно — в Вологодской области, по свидетельству Д. Кузовлева, сложилось иное положение с кадрами механизаторов: «Вчера еще было много народу, но не хватало машин. Сегодня, наоборот, техники много — людей не хватает»[2]. И не

[1] Викулов С. Деревьям снятся листья. Вологда, 1962, с. 12—13.

[2] Кузовлев Д. Заботы селянина. — В сб.: От земли. Вологда, 1976, с. 115.

хватает в северном крае прежде всего девушек, которым даже механизированный труд на ферме кажется тяжелым и «ненрестнжным» и которые уезжают в города вовсе не потому, что в селе пет нового клуба или нет женихов. Как раз и клубы есть и женпхов-механизаторов избыток, а вот невест нет.

Вернемся к поэме «Галпнкино лето». Она давно не перепечатывалась автором и, может быть, не стопло о ней и вспоминать как о вещи устаревшей, если бы не крайне ошибочный принцип, которым руководствовался поэт. Он шел не от конкретных человеческих характеров и человеческих судеб, а от злободневной хозяйственно-экономической проблемы, которая была ему ясна «в общем и целом». Проблема устарела, и характер комбайнерки, как бы внесенной или, по Твардовскому, «навязанной» поэме вместе с этой проблемой извне, также не выдержал испытания временем.

Итак, нынешняя ситуация по сравнению с послевоенной «вдовьей» и «бабьей» деревней парадоксальна до удивления. Но разве мало таких парадоксов в жизни нечерноземного села?! Взять строительство современной многоэтажной деревни. Ведь только в решениях июльского Пленума ЦК КПСС (1978), посвященных дальнейшему развитию сельского хозяйства в СССР, была осуждена практика механического внедрения промышленных элементов и конструкций в строительство сельских домов и зданий. В этих же решениях было предложено широко развернуть деревянное домостроение, возведение одноэтажных домов с приусадебными участками, домов, пригодных для жилья именно в сельской местности.

Критика с высокой партийной трибуны прозвучала вовремя, поскольку в деревнях рядом с многоэтажными домами-башнями иные жители стали заводить и «дачные участки», строить крохотные домики, которые по примеру горожан они называют «дачами». Парадоксальное положение, но, очутившись над землей, жители деревень сразу же начали отказываться от земли, от извечных деревенских привычек и навыков, они пошли за мясом-молоком в совхозный магазин, а если этих продуктов там нет — поехали в город. И вот такое отчуждение сельского жителя от земли сразу же почувствовали горожане. Как говорится, увы, теперь «своей, вологодской говядины не сыскать даже в областном центре,

случаются перебои в снабжении населения и вологодским маслом»[1].

Учитывает ли эти новые проблемы внутридеревенской жизни Сергей Викулов? Или же, разочаровавшись в «проблемной» поэме, он целиком переключился на лирико-философские циклы, подобные циклу «Она не скажет...», или на поэтическую обработку девичьих «страданий» и припевок, на основе которых возникла его «Залеточка»?

В свое время Твардовский, много размышлявший о проблемности и социально-нравственной содержательности поэзии, сделал вывод, что они отнюдь не противопоказаны специфике художественного произведения. Ибо искусство в целом закрепляет и подтверждает важнейшие события и явления жизни, как бы фиксирует их в нашей памяти, в нашем сознании. Но, — и это «но» чрезвычайно существенно в выводах поэта,— при одном непременном условии: если эти явления не навязаны ей извне, если они органичны для жизни.

В выступлении в Новосибирске на пленуме правления Союза писателей РСФСР (1978) Сергей Викулов в свою очередь говорил об этих навязанных волевым руководством проблемах, волюнтаристских решениях, которые когда-то ему самому казались важными и жгучими проблемами. Но вот оказалось, что от их решения мало что зависело в жизни его родного северного села. А плата за эти волюнтаристские методы руководства и всевозможные «затеи» была слишком дорога, — они привели к тому, что процесс отчуждения человека от земли, процесс «оттока» молодежи из деревни после таких методов и «затей» еще больше усилился. С. Викулов вспомнил все, что было когда-то навязано жизни извне волевым способом руководства, он вспомнил кукурузную эпопею, подкосившую экономику северорусских колхозов минимум на десять лет вперед, вспомнил бесконечную чехарду председателей, когда дело-то было совсем не в них, вспомнил попреки за стремление держать приусадебный участок и личный скот, строжайшее запрещение косить для своего скота траву, хотя та пропадала, уходила под снег.

Из одного этого выступления видно, что Сергей Викулов по-прежнему ратует за глубокое освещение всех сто-

[1] От земли, с. 56.

рои жизни нечерноземной деревни и в поэзии, и в публицистике, и в любом другом литературном жанре. Теперь-то он смотрит в корень, он понимает, что речь должна идти в первую очередь о создании условий для нормальной человеческой жизни. А вот их-то в деревне и нет. Люди этого в деревне не встречают и поэтому уезжают в город[1]. Теперь-то он знает, что вопрос вопросов для всей Нечерноземной зоны — выстоять экономически в соперничестве с другими, уже развитыми полнокровными аграрными краями. Выстоять!.. Ну, а что касается человеческих характеров, то, конечно, эти характеры, эти образы должны как бы концентрировать в себе, как бы пропускать через себя жизненные проблемы и тем самым эстетически возвышать их, превращать в художественную истину, которую и должны будут читатели извлечь из произведений для своей же пользы.

4

Когда в одном из разделов главы было сказано, что с годами Викулов стал ближе к Твардовскому, чем в молодости, то имелась в виду прежде всего его духовная близость к автору «Страны Муравии» и «Сельской хроники». В частности, Твардовский считал, что не только в сфере научно-технической, но и в сфере искусства господствует человеческий разум, человеческая мысль.

Однако обратимся к творческому опыту Сергея Викулова. Во вступительной заметке «О себе» (1975) его кредо было сформулировано следующим образом: «...Если у тебя есть что сказать, говори ясно, так, чтобы тебя поняли. Слова, даже зарифмованные и ритмически организованные, существуют не для того, чтобы сотрясать воздух, а для того, чтобы передавать мысль. Мысль — главное в поэзии»[2].

Итак, требование разумности, ясности, понятности поэтического слова, свойственное не только С. Викулову, объясняется его социальной средой, его жизненной, деревенской родословной. И понимание красоты слова у него, как и у всякого деревенского жителя, содержательно, оно включает в себя и смысл, и пользу, и истину, и нравственный урок. Викулов, верный своему родовому

---

[1] См.: «Литературное обозрение», 1978, № 1, с. 17.
[2] Викулов С. Родовое дерево. Стихи и поэмы. М., 1975, с. 6.

древу в поэзии, берется за новую поэму и еще раз после многих стихотворений и поэм переписывает заново образ сельского кузнеца. Ибо сельский кузнец—это коренная интеллигенция села, это человек, творящий красоту деревни. Именно такой характер постоянного жителя, книгочея, грамотея, дядьки поэта, который стал его корреспондентом, изображен в «Письмах из деревни»[1]. А поскольку к этому характеру, к этому образу поэт шел много лет, то он уловил в речи своего героя множество живых оттенков и сумел через его прямую речь передать и его облик, и его мировосприятие. Кузнец, вышедший на пенсию, по-прежнему занятый работой с утра до вечера, рассказывает поэту о больших и малых событиях в жизни своей родной деревушки. Он превосходно знает подноготную этой жизни, ее «рычаги» и «упоры». И вот тут-то оказывается, что мимоходом оброненные замечания кузнеца пробуждают читателя к серьезным размышлениям, и наоборот, как бы ни была серьезна та или иная социально-бытовая проблема, речь героя не превращается в комментарий к этой проблеме, а его характер — в иллюстрацию к ней. Нет, дядька живет полнокровной своей жизнью, в которой случайное и существенное переплетается, создает как бы единый поток человеческого бытия.

Уже в первом письме он заводит речь о так называемых неперспективных деревнях: в недалеком будущем кузнецу могут предложить переселиться или в село Архипово или даже в город. Ведь многие северные деревни обезлюдели. Так и у них — «семь ребятишек на три класса в школе». Не окажется ли такое сселение новой «кампанией», не слишком ли спешат люди?

...И кто такую бучу
затеял — не поймем мы, старики.
Деревни-то не так уж трудно в кучу
стащить зараз куда-нибудь на кручу...
А ты попробуй землю сволоки!

И здесь вновь вспоминаются суждения по поводу новых «затей» если не бабки Груни, то кого-либо из молодых, наделенных здравым разумом и имеющих на все свой взгляд. А в письме кузнеца раскрываются все но-

---

[1] Викулов С. Постоянство. Стихи и поэмы. М., 1977, с. 95—125.

вые и новые грани повседневной, как будто незаметной, как будто тихой жизни северной деревушки; наступает весна, и надо бы посадить картошку для себя и для сыновей, живущих по городам. Надо бы побывать на охоте на тетеревов и глухарей. Но ведь теперь до чего дело дошло, а дело дошло до того, что «без ружья или винтовки теперь уж ни один не ездит... Стреляют по пути в командировки». А старику жаль доверчивую лесную птицу, он не хочет учинять браконьерский разбой. И далее следуют горько-иронические строки о шабашниках, приезжающих с крайнего юга на Север за «баснословно длинным рублем»... Тут же о сенокосе, о торговле вином на селе и, самое главное, об отношении к матери-земле. Куда ни посмотришь, торчат телевизионные мачты над каждой избой.

Из каждого окошка: «Шайбу! Шайбу!» —
несется, заглушая лай собак...

Старик кузнец не выдерживает и с глубоким вздохом произносит:

Ах, если бы вот так
за урожай бы
болеть нам научиться! Точно б так...

Так нет, у нас все тихо: рожь поспела,
ломается... вовсю течет зерно...
Но никому-то, смотришь, нету дела
до этой ржи... Хотя б совсем сгорела —
хлеб в магазине будет все равно!

Над этими строчками, мне кажется, есть смысл подумать и специалистам в области культуры и специалистам в области социальной психологии, есть смысл определить корни того явления, которое кузнец назвал «ненормальным», которое можно назвать «иждивенчеством» и которое — вот парадокс современной деревни! — вызвано дешевыми ценами на хлеб, продаваемый в магазинах.

Таким образом, фактография и конкретность,— а в них-то раньше буквально тонул С. Викулов,— ныне обернулись, будучи поэтически преображенными, высокими достоинствами его поэзии. Да и конкретные психологические штрихи вместо прежних абстракций воистину позволяют поэту найти и выразить человеческое в человеке. Его, кузнеца, волнуют разнообразные вопросы, например, почему ныне не заведено в деревнях гоститься, по-

чему исчезла гармонь, а появилась гитара и магнитофон с записями поп-музыки...

Но самый важный вопрос, пожалуй, заключается в следующем. Почему старику все время обещают свободу от его крестьянских дел и забот, почему так настойчиво добиваются этого? И он с жаром восклицает:

Я от земли, от дел моих привычных
свободы не хотел и не хочу!

И вот здесь-то Викулов подошел к важнейшей нравственно-психологической проблеме, которая должна и может решаться именно средствами поэзии, средствами искусства. Дело в том, что характер сельского труда подразумевает определенную свободу выбора. И хотя в колхозах и совхозах крепится рабочая дисциплина труда, устанавливается строгий график, но только сам деревенский житель может определить сроки той или иной полевой работы. Ведь зависимость человека от погодных, часто неблагоприятных условий вынуждает вносить поправки в любой, самый строгий график и в любой перечень работ. Подобную свободу выбора в свое время точно выразил А. Твардовский:

И никого не спрашивай,
Себя лишь уважай,
Пошел косить — покашивай,
Поехал — поезжай!

Конечно, между психологией последнего единоличника Моргунка и психологией рабочего совхоза пролегла целая историческая эпоха. Но все-таки человеческий разум еще не победил погодные условия и не раскрепостил деревенского жителя в его зависимости от матери-земли. Вот почему полное раскрестьянивание хотя бы и рабочих совхоза, не говоря уже о колхозниках, в настоящее время есть опасное забегание вперед прогресса. Не случайно так вразумительно звучат слова героя викуловской поэмы:

Тебе ход мыслей этих, может, странен:
все про теленка, мол, да про ягнят,
когда балет на голубом экране!
А мне — ничуть! Я, братец мой,— крестьянин!
Я с этим вырос! Так что — виноват...

Автор письма делает паузу и продолжает с новым чувством:

Мне люб навоза запах... И полезен!
Мне нравится скотину ублажать...
И потому, толкуя о железе,
но хлеб жуя при этом, будь любезен
меня в моих привычках уважать!

5

В автобиографической заметке «О себе», уже упоминавшейся мною, Сергей Викулов подчеркнул, что мысль в художественном произведении должна быть не только глубокой и общественно значимой, но она должна отражать мировоззрение поэта, без которого вообще не может быть истинного творца. А если так, то сейчас имеются все возможности рассмотреть один из основных мировоззренческих принципов Викулова.

Заключая поэму главкой «Письмо в деревню», поэт прибегнул к символически условному образу реки жизни: «Что ж, ведь жизнь она и впрямь — река...» И — далее:

Шире, шире всё ее владенья,
ей границы старые тесны:
затопляет берег промедленья,
подмывает берег тишины...

Река жизни течет медлительно и неостановимо, она охватывает самые различные и самые противоречивые явления в своем единодержавном течении, она смывает и тонит, как в древнегреческой Лете, ложные «затеи», расхожие суждения о селянине, широковещательные декларации о нем и несет, несет через годы и века постоянное обновление всего сущего и живого. Конечно, такое толкование реки жизни чревато убеждением, что, мол, жизнь превыше всего, что она господствует над всем общественным и человеческим. Но мне-то важно подчеркнуть идею движения, в которую свято верит Сергей Викулов, идею саморазвития жизни, которая, как бы ни были велики недостатки и упущения, развивается в сторону лучшего, в сторону более духовного и красочного бытия тех миллионов людей, которые живут на земле,

ПРЕДВЕЧЕРНЕЕ

Николай РУБЦОВ

...Заседание конкурсной комиссии Литературного института имени Горького, состоявшееся в июне 1962 года, было вполне обычным рабочим заседанием: рассматривались десятки творческих работ, которые только что поступили в адрес института. Но именно на этом заседании была решена судьба рабочего-шлихтовщика Кировского завода, приславшего, как и многие другие, рукопись лирических стихотворений и краткую пояснительную записку к ним. В этой записке, между прочим, говорилось, что стихи, присланные в институт, написаны недавно, что они очень разные: «веселые и грустные, с непосредственным выражением чувств и формалистическим уклоном».

В конце пояснительной записки стояла подпись: Николай Рубцов.

Мнение рецензентов и членов конкурсной комиссии было единодушным: никому не известный ленинградец — настоящий поэт. Через два месяца, 23 августа 1962 года, Николай Рубцов был зачислен студентом первого курса. Правда, по его рукописи, сохранившейся в делах комиссии, было бы затруднительно предположить, что через пять лет имя Николая Рубцова будет известно не только в Москве и что его первая книга «Звезда полей» олицетворит собою «новую волну» в современной российской поэзии. Но его первое стихотворение уже появилось в апрельском номере многотиражной газеты «Кировец» за 1960 год. Называлось оно «В кочегарке». Дело в том, что матрос Северного флота, демобилизовавшийся год назад и поступивший после демобилизации на завод, был вначале направлен в кочегарку. Эти первые впечатления

довольно живо отразились в его диалоге, не лишенном, правда, воздействия знаменитых теркинских диалогов: «Флотский, значит? — Значит, флотский.— Что ж, неплохо, коли так!»

В 1961 году в коллективный сборник рабочих поэтов «Первая плавка» уже вошло не одно, а пять стихотворений Н. Рубцова[1]. Обсуждались его стихи и в местном литобъединении. Таким образом, Николай Рубцов не был «дичком», как многие другие, а прошел первоначальную студию стиха в Ленинграде. Серьезное влияние оказал на него ленинградский поэт Глеб Горбовский. Еще больше он почерпнул из чтения книг, что ощущалось всеми, кто был знаком с ним в ту пору.

Однако институт, студенческий семинар Н. П. Сидоренко, напряженная, насыщенная встречами и событиями жизнь столицы — все послужило толчком в тот самый момент, когда молодой поэт был на некоем распутье, когда он больше всего нуждался в этом толчке извне. Николай Николаевич Сидоренко—один из старейших московских поэтов—писал стихи в классической традиции. Эта традиция в поэзии молодых, начинавших с эстрады, в то время как бы отступила в тень, была как бы заглушена ударным, внетрадиционным, или, по словам Асеева, неуспокоенным стихом. При сем надо отдать должное, что Николай Николаевич никогда не переоценивал личного творческого влияния на Рубцова. В отзыве, помеченном маем 1964 года, он писал: «Рубцов — художник по организации своей натуры, поэт по призванию... Но,— заключал далее руководитель семинара,— влиять на него не просто,— он сложившийся человек...» Рубцов был в ту пору действительно уже сложившимся человеком. Его выступления на семинарах неизменно вызывали споры и разногласия — равнодушных не было.

В ноябре 1962 года Рубцов представил для обсуждения свои стихи: «В гостях» («Трущобный двор. Фигура на углу...»), «Элегия», «Поэт», «Повесть о первой пивной» и некоторые другие. Студенты и руководитель семинара сразу же отметили необычность лирики бывшего матроса-североморца. Они увидели, что его лирический герой — человек трудной судьбы. Однако через все его «пивные», через его «трущобные дворы» и «матросов с кренцем» проходит любовь к человеку и боль за че-

---

[1] См.: «Красный Север», 1977, 5 августа.

ловека. Поэт болеет за людей не столь благополучных биографий, как в стихах его товарищей. Во время выступления на творческом семинаре Рубцов еще раз отверг прямолинейность, отверг стихи, в которых заранее все ясно и в которых нет поэтического «почему?». Поэзия есть поэзия,— говорил он,— там, где ее нет, не к чему обманывать других, ссылаться на гражданственность и актуальность темы.

...Однажды на семинаре побывал Борис Слуцкий,— по традиции в институт приходили московские поэты, чтобы послушать студентов, поговорить с ними. Рубцов читал стихи. Они нравились Борису Слуцкому, который сказал: «Мне ближе всех Рубцов... Может, потому, что он старше других, а может быть и такая вещь, как талант».

В разговоре, возникшем в конце занятий, на вопрос: «Назовите любимых поэтов»,— Николай Рубцов твердо ответил: «Пушкин, Блок, Есенин,— и подчеркнул: — Из них — Блок».

Эта беглая запись в дневнике семинара чрезвычайно важна для выявления блоковских традиций в лирике Рубцова.

Суть дела в том, что поэзия Рубцова довольно определенно связывалась и связывается с музой Есенина. Отзвуки есенинской лирики, есенинской образности действительно слышны у Рубцова. И все-таки необходимо сделать одно уточнение. «Это не подражание,— справедливо говорил Н. Н. Сидоренко,— а национальное средство творчества, и тут Есенин в чем-то помог младшему собрату, в чем-то поддержал, утвердил его». В не меньшей степени, чем Есенин, Рубцова в чем-то поддержала, утвердила поэзия Александра Блока. По воспоминаниям друзей, по записям в дневнике семинара, по рубцовской лирике очевидно, что в конце первого курса он переживает сильное увлечение Блоком — цитирует стихи, ссылается на творческий опыт, наконец, считает, что в произведениях его сокурсников нет «тайны жизни», а без нее, равно как и без достоверности чувств, нет и не может быть поэзии. Особенный отклик находило у Рубцова, например, такое важное высказывание Блока: «Действие света и цвета освободительно. Оно улегчает душу, рождает прекрасную мысль» (Блок — 5; 22). Это был уже совершенно иной взгляд на искусство поэтического слова, чем тот, с которым Рубцов пришел в институт.

Быстрое возмужание Рубцова совпало «с настроени-

ем некоторой усталости от поэтических поз и манифестов», возникшим в среде творческой молодежи в период шестидесятых годов, как об этом вполне справедливо писал Е. Сидоров. «Поэтические позы и манифесты» успели изрядно утомить читательскую аудиторию, скажу сильнее: они перестали вызывать доверие к личности поэта. Наступил кризис доверия. Внутренне Рубцов давно почувствовал, что дело в конце концов не в структуре строки, не в ее начертании, а в лирическом «я», в самой личности поэта, в полном доверии к ней со стороны читателей.

С другой стороны, в этот же период в русской современной поэзии заметно усиливается внимание к национальным элементам стиха, к его национально-исторической основе. И здесь культ Блока в студенческой среде и, в частности, в стихах и высказываниях Николая Рубцова является весьма показательным и характерным. Дело в том, что тема России,— пишет Л. К. Долгополов,— как известно, была главной частью художественно-исторической концепции Блока. И далее, отметив обостренно-личное восприятие России как фактор, сближающий современных поэтов с Блоком, исследователь делает следующее заключение: «...Неявное, но твердое присутствие Блока в сознании поэтов младшего поколения в какой-то степени предопределяет остроту темы России... И само их личное вхождение в литературу осмысляется как путь к родной земле, как новое открытие для себя Родины...»[1]

Все сказанное относится и к литинститутским поэтам, в среде которых новые веяния нередко оборачивались модой, но которые все-таки были необычайно чутки к современным формам общественного самосознания. Вот почему Николай Рубцов так болезненно реагировал на позу, на показной оптимизм, на лжегражданственность тех или иных товарищей по семинару. Это во-первых. А во-вторых, он, восхищаясь Блоком, пришел к убеждению, что сверхличное начало — основа стихов о России, что и через «тень возможно славить свет». Короче, на втором курсе его рвение к учебе заметно поубавилось, он стал пропускать занятия...

Николай Рубцов по натуре был скитальцем. В декабре шестьдесят третьего года он переводится на заочное

[1] Долгополов Л. К. Традиции Блока в поэзии 50—60-х годов. — В сб.: Русская советская поэзия. Традиции и новаторство. 1945—1975 гг. Л., 1978, с. 212.

отделение и надолго исчезает из Москвы. Впрочем, в студенческом общежитии на улице Добролюбова он появляется все-таки чаще, чем в аудиториях на Тверском бульваре. Позднее в институте узнали, что Рубцов почти всегда уезжал в далекое село Никольское Тотемского района, или в Николу, как он именовал это село в своих стихах.

«Когда я ушел на заочное отделение, я сразу же отправился туда, в классическое русское селение, и с творческой стороны опять у меня все было хорошо»,— сообщал он в апреле 1965 года ректору института, профессору В. Ф. Пименову. Действительно, в одно лето 1964 года, проведенное в Никольском, он написал более пятидесяти стихотворений и, таким образом, создал основу «Звезды полей», вышедшей в 1967 году.

В стихах Рубцова, написанных в деревне, немало автобиографических черт. Вопреки общепринятому мнению, что поэт создает произведения легко и даже «бездумно» (в приливе вдохновенных чувств), Николай Рубцов дает понять, каких трудов стоит эта легкость и естественность стиха: «Окошко. Стол. Половики. В окошке — вид реки. Черны мои черновики, чисты чистовики». И далее: «Мне спать велят чистовики, вставать — черновики»[1].

Необходимым и желанным был какое-то время для Рубцова этот его новый «заочный» образ жизни: «Все по душе мне — сельская каморка, осенний бор, Гуляевская горка, где веселились русские князья...»

Даже в тяжелые минуты, когда одиночество и заброшенность нестерпимо мучили поэта, он стремился успокоить себя.

Я не один во всей Вселенной.
Со мною книги, и гармонь,
И друг поэзии нетленной —
В печи березовый огонь...

(51)

Однако письмо на имя ректора института свидетельствовало о том, что жить Рубцову было все-таки трудно. Состоял он внештатным корреспондентом тотемской газеты «Ленинское знамя», ютился по чужим углам, не имел даже постоянной прописки... Правда, чтобы «сохранить поэтическое состояние», он был готов терпеть лю-

[1] Рубцов Н. Подорожники. М., 1976, с. 149. Последующие ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

бые лишения и невзгоды, но иногда и его терпению наступал предел.

«Отсюда,— писал он в том же письме,— нелегко связываться с институтом, особенно в начале зимы, когда перестают ходить пароходы, а лед на реке еще долгое время стоит неокрепший, и поэтому по ней нельзя передвигаться на грузовиках, на подводах и даже пешком. И особенно трудно связываться с остальным миром в весеннее время, когда разливаются все реки и наступает полное бездорожье...»

Однако в начале лета — в пору тополиных метелей— Рубцов мог внезапно исчезнуть из Николы, чтобы появиться в Тотьме, Вологде, Москве, а то и в селе Красногорском Алтайского края, появиться, чтобы снова пропасть. Замотав на шее шарф, не обременив себя пожитками, он двигался в направлении, известном ему одному.

Блок как-то заметил: «Первым и главным признаком того, что данный писатель не есть величина случайная и внешняя, является чувство пути». Это чувство владело всеми помыслами Николая Рубцова, подчеркну: чувство пути — значит чувство «расширения души» и, самое главное, постижения «тайны» жизни и красоты. Да, всю короткую жизнь он прожил так, «как будто ветер гнал меня по ней, по всей земле — по селам и столицам!» Дух бродяжий, страннический сказался в его поэзии с той полнотой и глубиной переживаний, которая доступна лишь сильным художникам, — их-то и имел в виду Александр Блок.

Рубцов любил ходить пешком, налегке, без поклажи, любил облака над головой, кусты по обочинам, любил старые деревенские проселки, овеянные «сказками и былью прошедших здесь крестьянских поколений». Лучшие строфы его стихотворений рождались в пути, вбирали в себя встречи с жителями окрестных деревень, разговоры на случайном ночлеге, сельские виды, а главное — ощущение внутренней раскованности, вольной воли, которой, как и Блок, Рубцов дорожил больше всего.

Здесь каждый славен —
мертвый и живой!
И оттого, в любви своей не каясь,
Душа, как лист, звенит, перекликаясь
Со всей звенящей солнечной листвой...

(32)

Не потому ли при возвращении в родные места поэта охватывал непередаваемый душевный подъем: «Радуюсь громкому лаю, листьям, корове, грачу. И ничего не желаю, и ничего не хочу!»

Здесь следует подчеркнуть особо, что Рубцов был чрезвычайно внимателен, чуток к переменам в быту и жизни односельчан. Но поэт был далек от пейзанства, от благостного созерцания красот сельской жизни. Его зрение было обостренным и «фокусным»: он мог заприметить соседку, настолько дряхлую и старую, что на лице ее землистом «растет какая-то трава»; он мог ощутить «весь ужас ночи за окном», мог сказать:

Порой без мысли и без воли
Смотрю в оттаявший глазок.
И вдруг очнусь — как дико в поле!
Как лес и грозен и высок!

(51)

...Собственно говоря, село Никольское Тотемского района Вологодской области не было в прямом смысле слова родиной поэта. Николай Михайлович Рубцов родился в 1936 году в Емецке Архангельской области. Он рано осиротел. «Мать умерла. Отец ушел на фронт...»,— писал он в стихотворении «Детство» и с грустью продолжал: «Я смутно помню утро похорон и за окошком скудную природу».

После смерти матери, последовавшей в 1941 году, Николая Рубцова помещают в сельский детский дом в Никольском. «До слез теперь любимые места!» — вот чем стала для него Никола. Ибо там, в полевой и лесной глуши, в отдаленнейшем уголке России, слово «сирота» для всех ребят звучало «как-то незнакомо»... Окончание войны для детдомовцев явилось великим праздником,— у кого не таилась надежда на возвращение с фронта отца или старшего брата, кто не мечтал начать новую жизнь?! Действительно, «когда раздался праведный салют — жизнь распахнулась вольно и широко». Четырнадцатилетним подростком Рубцов покидает Николу, как ему казалось, навсегда, чтобы начать самостоятельную жизнь. Некоторое время он учится в лесотехническом техникуме, затем уезжает в Архангельск.

В дальнейшем Николай Рубцов переменил немало профессий — от моряка тралового флота до рабочего и сельского избача. Как я уже говорил, четыре года он

служил на эсминце Северного Военно-Морского Флота, а перед поступлением в институт работал на Кировском заводе. Худощавый, низкорослый, немногословный, с пронзительными карими глазами, был Рубцов «отзывчив на доброе слово и доброжелательство»,— отмечает Н. Н. Сидоренко. Однако среди моряков «с кренцем», сезонников — «бичей», портовиков, лесозаготовителей, народа кочевого, буйного, он, по словам Сидоренко, «мало такого видел в жизни». Мытарства по общежитиям барачного типа, кубрикам, углам, снимаемым у хозяев, трущобным дворам,— эти мытарства не могли не наложить отпечаток на его образ жизни и в студенческие годы... Но основным в Рубцове была, конечно, его талантливость, его, как говорили в старину, искра божья. В минуты воодушевления, особенно при чтении стихов, он преображался, светлел лицом, становился лучшим собеседником и другом. Он знал о своем таланте, вот почему в иные минуты бывал и едко-ироничным, и несдержанным, и резким в отношениях с окружающими людьми.

Рубцовская любовь к северной деревне была чувством зрело обдуманным, выверенным годами прожитой жизни. Нередко в тяжелую минуту он срывался с места и радовался «побегу в родные края», как сказано в черновом варианте стихотворения «На родину!». В зрелом творчестве он как бы подразумевал те невзгоды, причалы, штормовые ветры, которые остались позади, в бедовой юности. Он оставлял их «за кадром», он не упоминал о них или почти не упоминал в лучших стихотворениях, посвященных северной Руси. Но помнить об этих невзгодах и странствиях необходимо, ибо в противном случае может быть неверно понята эмоционально-нравственная и эстетическая атмосфера рубцовской лирики, его боль за человека, о которой с сочувствием говорили товарищи по семинару.

Вероятно, наиболее известным стихотворением Николая Рубцова явилось стихотворение с выразительным и в какой-то степени символическим названием «Тихая моя родина».

Тихая моя родина!
Ивы, река, соловьи...
Мать моя здесь похоронена
В детские годы мои.

— Где же погост? Вы не видели?
Сам я найти не могу.—

Тихо ответили жители:
— Это на том берегу.

Тихо ответили жители,
Тихо проехал обоз.
Купол церковной обители
Яркой травою зарос...
(69)

...Здесь я должен прервать стихотворную цитату. И вот почему. В лирике Рубцова, очевидно, проявилась его главная особенность как поэта: говоря о предмете, он говорит о себе, высказывает свое внутреннее состояние. По сходному поводу В. О. Перцов, назвавший, кстати сказать, «Тихую мою родину» замечательным стихотворением, писал: «Не знаешь, что больше привлекает здесь: **зримость изображения или доверие** (выделено мною.— *В. Д.)*, которое вызывает к себе художник. Но, вероятно, оттого, что одно так естественно слито с другим, забываешь, что это «слова».

Действительно, этими стихами Рубцов бесповоротно завоевал доверие читателя: ты забываешь, что это все «слова», ты начинаешь одновременно видеть и деревенскую школу, и купол полуразрушенной церквушки, и зеленый простор, но ты одновременно ощущаешь все, что пережил поэт, ты на миг как бы перевоплощаешься в поэта.

Вот почему с первого взгляда трудно заметить, что в стихах есть прием — ненавязчивый, музыкально-ритмический повтор: «Тихо ответили жители...», «Тихо ответили жители, тихо проехал обоз...» и снова: «Тихая моя родина...» Трудно, ибо стихотворение написано о самом святом, что может быть у человека,— о могиле родной матери, которую человек тщетно пытается разыскать. Николай Рубцов, повинуясь художественной интуиции, передает свое волнение, свою печаль тем, что внезапно он приглушает все внешние звуки: до него, разом оглохшего от воспоминаний, не доносится ни шорох листвы, ни грохот обоза на переправе, лишь зрение да осязание связывают его с этим полузабытым внешним миром. Не говоря прямо о чем-то брезжущем в тайниках души, возникающем из смутного образа матери, стоящем в конце пути, поэт обрывает стихотворение страстной, почти исступленной концовкой:

С каждой избою и тучею,
С громом, готовым упасть,

Чувствую самую жгучую,
Самую смертную связь.
(69—70)

...В ряде литературно-критических дискуссий стихотворение «Тихая моя родина» стало своеобразным условным знаком для обозначения тех поэтов и, в частности, Николая Рубцова, которые вступили в большую литературу в шестидесятых годах. В противоположность поэтам «деятельного крика», заявившим о себе с подмостков эстрады, этих новых поэтов стали именовать «поэтами тишины». Вначале критики писали, что «художественный мир их (поэтов вроде Рубцова.— *В. Д.*) слишком уютен», затем — что их художественный мир преисполнен «покоя и тишины», и, наконец, что в этом мире господствует «неподвижность», «неизменность народной жизни», «извечность» и т. д.

Бесспорно, лирика Рубцова имеет свои художественные приемы, но бесспорно и другое: предвзято прочитав «Звезду полей», иные мастера критического цеха поспешили «втиснуть» поэта в подходящую историко-литературную модель, каковой и оказалось раннее славянофильство.

Напрасно поэт взывал: «Перед всем старинным белым светом я клянусь: душа моя чиста...» Его хвалили (были и похвалы в адрес «Звезды полей») и порицали за то, что являлось приемом, но не было лирико-философской основой творчества... Нет, у Рубцова не было ощущения родины, северной Руси как некоей «уютной тишины», как самоценного «покоя», не было лирического героя, жителя северных лесов, который включен в «естественный, веками устоявшийся порядок»[1].

Не было всего этого, а было убеждение, что «мир устроен грозно и прекрасно», было постоянное чувство «грозового бытия». Даже пейзажная лирика Рубцова запечатлела множество картин летних гроз, наводнений, знобящих заморозков.

Внезапно небо прорвалось
С холодным пламенем и громом!
И ветер начал вкривь и вкось
Качать сады за нашим домом.

---

[1] Перцовский В. Слово о поэзии Николая Рубцова.— «Север», 1971, № 3.

Изображение родной природы в рубцовской лирике всегда полно экспрессии, внутренней выразительности, силы, оно всегда соотнесено с его душевным состоянием, миром его переживаний и чувств.

И туча шла, гора горой!
Кричал пастух, металось стадо,
И только церковь под грозой
Молчала набожно и свято.

Молчал, задумавшись, и я,
Привычным взглядом созерцая
Зловещий праздник бытия,
Смятенный вид родного края.
(89)

Конечно, поэт писал о тишине, но опять-таки исходя из общей художественно-эстетической концепции как о предгрозовом или послегрозовом затишье, что соответствовало и его внутреннему состоянию, и его готовности принять любой удар судьбы. Николай Рубцов мог найти удивительно проникновенные слова для определения вселенской тишины, но он никогда не забывал сказать, что эта тишина лишь его предположение, что в действительности тишина чревата непокоем: в полуночных северных краях, писал он, «тихо так, как будто никогда здесь крыши сел не слыхивали грома».

Когда души не трогает беда,
И так спокойно двигаются тени,
И тихо так, как будто никогда
Уже не будет в жизни потрясений,

И всей душой, которую не жаль
Всю потопить в таинственном и милом,
Овладевает светлая печаль,
Как лунный свет овладевает миром...
(40)

Зримая до наглядности лунная ночь здесь слита с элегическим строем стиха, с самоуглубленным состоянием поэта, который вместе с тем чутко прислушивается к раскатам душевных гроз и в эти минуты затишья спешит всю душу потопить «в таинственном и милом».

Итак, стоило вникнуть в душевный мир поэта, вслушаться в интонации его голоса, как сразу обнаруживается внутренняя контрастность этого мира, соединение в нем, казалось бы, несоединимых начал: грозы и тишины,

смятения и равнодушия, предметности и «тайны жизни», «тайны красоты», реализма и резкого преувеличения деталей.

Литературные критики, провозгласившие Рубцова «поэтом тишины», не учли глубоких нравственно-психологических истоков его творчества, не учли самого главного не только в его биографии, но и в биографии его современников... Они не учли — войны!.. Да, минувшая война осталась вроде бы за «кадром» лирических стихотворений Рубцова, впрочем, как и его моряцкая и его рабочая юность. Но грозовое дыхание военных лет ощущается в поэзии Рубцова во всем — и в природе, и в облике деревни, и характере жителей Севера. По малолетству он почти не помнил и не знал войны, однако ее помнили и знали односельчане, помнил и знал народ. И гроза, пронесшаяся над русскими селениями, была для Рубцова не просто метафорической данностью, обозначением некоего условного потрясения сельской «тишины», она была реальной войной, реальным бедствием, опустошившим деревни, оставившим после себя слезы и горе, обездолившим детство не одного Николая Рубцова. Особая проникновенность поэта в чужую боль, в чужие страдания, его способность сопереживать с другими — все это выявила вначале война, а затем бесприютная юность. Будучи не в силах избавиться от горестных воспоминаний, он тревожно прислушивался к гулу взрывов и пожаров, доносившихся то с одного, то с другого конца Земли, обращал свой взор к тысячелетней России.

Россия, Русь — куда я ни взгляну...
За все твои страдания и битвы
Люблю твою, Россия, старину,
Твои леса, погосты и молитвы,

Люблю твои избушки и цветы
И небеса, горящие от зноя,
И шепот ив у омутной воды,
Люблю навек, до вечного покоя...

Лирический герой Николая Рубцова — человек, который всю неистраченную нежность, трепетность, возвышенность сыновней любви перенес на образ Родины. С исступленностью, свойственной сердцу, которое испытало муки сиротства и одиночества, отчуждения и душевной замкнутости, поэт восклицал: «Россия, Русь! Храни себя, храни!» И хотя вроде бы странна эта мольба: «Хра-

ни себя, храни!», обращенная к России, однако какая сила гражданского чувства таится в этих словах!

Россия, Русь! Храни себя, храни!
Смотри, опять в леса твои и долы
Со всех сторон нагрянули они,
Иных времен татары и монголы.

(25)

Эти стихи, вроде бы относящиеся к недавнему и более отдаленному историческому прошлому, стихи, ничего не говорящие о завтрашнем дне России, на самом деле представляют собою завет будущим временам, завет поэта, у которого из всех родных осталась одна Родина-мать.

Странствия Николая Рубцова по Заволочью позволили ему понять и почувствовать душу деревенских жителей, в разговорах которых таилась все та же забота о родной земле, о ее благе, что и в душе поэта.

Хозяйка, у которой остановился на ночлег поздний путник (стихотворение «Русский огонек»), поразила его молчаливостью, даже какой-то угрюмой отрешенностью: «...хозяйка слушала меня, но в тусклом взгляде жизни было мало». Эта отрешенность, эта глубоко затаенная боль деревенской старухи стала понятна заезжему человеку, едва он вник «в сиротский смысл семейных фотографий». Как много этих желтых снимков на Руси! Как много одиноких молчаливых вдов и матерей:

— Скажи, родимый,—
Будет ли война? —
И я сказал:— Наверное, не будет.
—Дай бог, дай бог...
Ведь всем не угодишь,
А от раздора пользы не прибудет...—
И вдруг опять:
— Не будет, говоришь?
— Нет,— говорю.— Наверное, не будет.
— Дай бог, дай бог...

И долго на меня
Она смотрела, как глухонемая,
И, головы седой не поднимая,
Опять сидела тихо у огня.

(71—72)

...У меня не было частых встреч с Николаем Рубцовым,— слишком многое разделяло нас,— но мне доводи-

лось слышать стихи в его исполнении... Читал он громко и, не подберу другого слова, напористо, не снижая голоса до шепота в самых, казалось бы, выигрышных местах. Но была в его чтении какая-то странная замедленность, вернее, самоуглубленность, которая особенно проявлялась в стихотворении «Русский огонек». Это «дай бог, дай бог» слышалось, как эхо, бесконечное количество раз, но с каждым разом вдруг становилось отчетливее и виднее старуха, закаменевшая в горе, да и сам поэт, который не просто поддакивал хозяйке, но как бы погружался в бездну ее печали, всенародной печали, которой он прежде не знал меры, не ведал глубины. Действительно, подумалось мне после того, как чтение было закончено, Родина потеряла миллионы своих сыновей. Погибли на кровавой ниве и близкие этой деревенской старухи, которая молчаливо таит от всех свою безмерную скорбь. Но старая женщина не очерствела, не ожесточилась, она открыла сердце случайному путнику, который зашел на огонек, как «снежный человек», она обратилась к нему с вопросом, который все эти долгие годы неотступно мучает ее: «Скажи, родимый, будет ли война?..» Настолько было велико страдание этой безвестной старухи, что ей даже страшно подумать, что какая-то другая женщина может пережить такое.

На деньги же, предложенные за ночлег, она смотрит с удивлением: «Господь с тобой! Мы денег не берем...» Старая крестьянка учит поэта достоинству и, перефразируя стихотворные строки, учит его за все добро платить добром, за всю любовь платить любовью.

Вот так далеко не сразу раскрывается душевная красота жителей Заволочья: она неприметна равнодушному или ироническому взгляду. В другом стихотворении «На ночлеге» об этой душевной красоте не сказано вообще ни слова, но и здесь — в подтексте — мысль о родине, о северной Руси. Закаменел в своей обиде старик хозяин, хмуро принял нежданного гостя.

Есть у нас старики по селам,
Что утратили будто речь:
Ты с рассказом к нему веселым —
Он без звука к себе на печь.

Поэт, чуткий с детских лет к любой боли, несправедливости, обиде, понимает эту обиду своего народа, олицетворенную в образе сухонского старика...

Опять-таки мы не можем точно сказать, чем обижен старик — может быть, тем, что все его сыновья полегли на полях сражений и вот теперь он, одинокий, беспомощный, обиделся на весь свет... Поэт не задается подобными вопросами, он просто понимает душевное состояние сурового старика, который неотрывно смотрит в окно на осенние пажити. Угаданное родство душ, кровно-близкая им обоим картина поздней осени — вот что врачует душу поэта.

Ночеваю! Глухим покоем
Сумрак душу врачует мне,
Только маятник с тихим боем
Все качается на стене,

Только изредка над паромной,
Над рекою, где бакен желт,
Лошадь белая в поле темном
Вскинет голову и заржет...

(18)

Николай Рубцов не скрывает и не делает тайны из того, насколько важны, целительны для него подобные встречи. Его «побег в родные края» был обусловлен прежде всего стремлением разобраться в собственном «я», ответить на «вечные» проклятые вопросы: что делать? как жить дальше? И в смятенную душу поэта ясность вносит деревенский пастух, встретившийся ему на каком-то сухонском перепутье: «А ты,— говорит,— полюби и жалей, и помни хотя бы родную окрестность...» Таким образом, жизненная программа Рубцова проявляется в этом сокровенно личном, по-блоковски пристрастном обращении к родной окрестности, к родным людям, которых надо любить и жалеть.

Вероятно, этот новый смысл он постигал интуитивно, вероятно, он не знал и не мог знать, что имеется давнее и довольно четкое определение существа искусства, которое одно способно «избавить нас в царстве прекрасного от обособления»[1]. Но в том, что только красота, заключенная в поэзии, обладает огромной притягательной, эмоциональной силой и избавляет нас «от обособления», то есть от одиночества,— в этом он был убежден твердо.

Характерно, что любовь к сегодняшней деревне, к ее людям, ко всему сельскому миру обострила в поэте чув-

---

[1] Лессинг. Гамбургская драматургия. М., 1936, с. 258.

ство истока, «чувство древности земли», и, наоборот, исторические были и предания, вообще «достославная старина» — по законам исторической инверсии — не раз возвращали его к нашей современности.

Во время поездки на Алтай, в село Красногорское, Н. Рубцова не покидают мысли о славном прошлом русского народа, об особой миссии России, которая встала, по словам Блока, «меж двух враждебных рас — монголов и Европы» и спасла Европу от порабощения ценой невиданных жертв, страданий. Обращаясь к стихотворению «Шумит Катунь», я особо хочу отметить, что именно в этом стихотворении романтический и элегический строй размышлений Н. Рубцова оказался выраженным сильнее всего.

...Как я подолгу слушал этот шум,
Когда во мгле горел закатный пламень!
Лицом к реке садился я на камень
И все глядел, задумчив и угрюм...

Перед мысленным взором поэта проносятся исторические видения, оживают легенды о скифах и сарматах, возникают — отзвуками — картины татаро-монгольского нашествия.

И Чингис-хана сумрачная тень
Над целым миром солнце затмевала,
И черный дым летел за перевалы
К стоянкам светлых русских деревень...
(123)

В контрасте «светлых русских деревень» и «черного дыма» пожарищ, которые оставляла за собой орда, можно уловить и явно современную окраску «чувства древности земли», можно заметить и определенную связь с натиском на Русь другой, не менее грозной вражеской силы...

Вместе с тем исторические элегии Николая Рубцова не хотелось бы сводить к одному мотиву, например возвеличения «воинских святынь». Да, он признавал права «достославной старины» на душу современного человека. Да, его увлекали исторические темы не только в «Катуни», но и во многих других стихотворениях, в частности «О Московском Кремле»: царский гнев Иоанна, грохот пушек Наполеона, бегство двунадесяти языков из России... Но все это было для него «земное». В своих исторических элегиях Рубцов был столь же определенен, как

и в пейзажной лирике. Дело в том, что Рубцова никогда не покидало чувство скоротечности мира и его внутренней непостижимой красоты. Действительно, он признавал историческую обусловленность и закономерность в развитии событий, но такую закономерность, по которой «земное» неизменно перевоплощается в нечто идеальное, в некую «мечту», «грезу», «видение», или, как сказано в стихотворении «О Московском Кремле», в «сказочно-небесный мираж». Именно такая очищенная от «земного» историческая субстанция и вызывала в нем прилив необыкновенных, граничащих с экзальтацией чувств:

И я молюсь — о русская земля! —
Не на твои забытые иконы,
Молюсь на лик священного Кремля
И на его таинственные звоны...

(64)

Читая эти стихи, я еще раз убеждаюсь в том, что идеи Блока о провиденциальной роли России оказали самое серьезное влияние на талантливейших поэтов русского Нечерноземья и в первую очередь на Николая Рубцова. Даже больше: новый способ эстетического переживания истории да и самой нашей современности, присущий Рубцову, сформировался в первую очередь под воздействием Блока, а затем уже Тютчева или Есенина. «Все так просто и, кажется, обыденно, а между тем в каждую страницу жизни вплетается зеленый стебель легенды»,— писал Блок в статье, посвященной жизни и творчеству Врубеля. Автор «Звезды полей», подобно Блоку, ощущал, чувствовал, различал «зеленый стебель легенды» во всем, что, на первый взгляд, казалось обыденным и простым,— в каменных городских «колодцах» и лесах северной Тотьмы, в полуразрушенных церквах Заволочья и деревенской избе, в которой живет «старик рябой». Поэт безусловно верил, что в мире есть место «недосказанному, неизвестному, непростому», что в конце концов «есть какая-то жгучая тайна в этой русской ночной красоте».

Почему же возникали мысли о таинственном и чудесном в природе, в человеческой душе у поэта Николая Рубцова, биография которого была предельно обнажена и предельно слита с грубой изнанкой жизни?

Суть дела в том, что поэт органически не принимал попыток обесцветить, обезличить внутренний мир чело-

века, превратить личность в некий «кибер», в котором запрограммированы все человеческие страсти и чувства. Рубцов откровенно боялся утратить «возвышенную силу». «Боюсь,— писал он,— что над нами не будет возвышенной силы, что, выплыв на лодке, повсюду достану шестом». Спасением для него была лишь вера «в грозовое бытие», в высокое, неразгаданное предназначение человека. Отсюда — из этой бесконечной веры — отчаянный вскрик: «Отчизна и воля — останься, мое божество!» Это — с одной стороны. А с другой — столь же органическая неприязнь, вернее, несовместимость с прагматизмом как устойчивой философией жизни: все утилитарное, плоскостно-очевидное, потребительское, все идущее «на пользу» вызывало в нем стихийный протест.

В сатирическом стихотворении «Фальшивая колода» поэт клеймит холодным презрением «молодых, но уже разжиревших людей», которые разговорами «на общие темы» прикрывают свой практицизм, «обмелелость душ». Резкой инвективой против духа этого же делячества и себялюбия звучат и следующие строчки из «философских стихов»:

Зачем же кто-то, ловок и остер,—
Простите мне,— как зверь в часы охоты,
Так устремлен в одни свои заботы,
Что он толкает братьев и сестер?..

(75)

Отдаленно здесь слышится клюевское обращение к «братьям» и «сестрам». Но у Рубцова иная задача: показать, что в «разжиревших людях» нет ничего человеческого, что они — сор земли. Высшим мерилом индивидуальности для Рубцова была нравственная и духовная глубина. «Я, как есть, загадка мирозданья»,— восклицал он. Такой же загадкой, непознанной до конца тайной матери-природы являлась для него и тайна «звездных миров», а в человеческом обществе, искусстве, литературе — трагически предопределенная судьба Лермонтова, Есенина, Дмитрия Кедрина...

Конечно, там, «где поле и цветы», легче дышалось поэту, там он бывал почти что счастлив, ибо принадлежал самому себе. Но даже там, в Никольском, ему всегда не хватало чего-то, даже там он не мог порвать с «житейским», с «земным».

Не порвать мне мучительной связи
С долгой осенью нашей земли,

С деревцом у сырой коновязи,
С журавлями в холодной дали...
(82)

Эта связь была для Рубцова воистину мучительна и одновременно отрадна, ибо только она дарила ему «радость неземную», впрочем, как и поэзия, как и «красота былых времен». И первое, и второе, и третье являлось ему в потоке видений, было кратко по времени, но чудодейственно по обольстительному влиянию на человека. По Рубцову получалось так, что в «царстве прекрасного» человек живет духовно насыщенной жизнью, ибо пребывает в особом состоянии, чем-то напоминающем сновидение, погружается в стихию света и тени, времени и пространства, иначе говоря, в стихию сокровенных форм, где господствует творческая свобода. Взять хотя бы поэзию:

В душе огонь — и воля, и любовь! —
И жалок тот, кто гонит эти страсти...

Собственно говоря, и Русский Север был дорог поэту тем же. «Звезда полей», горящая в таинственной и непостижимой вышине, касается своими лучами всех русских городов и весей, но «только здесь, во мгле заиндевелой, она восходит ярче и полней...».

Свою истинную сущность лирический герой Рубцова находил во внутренней сосредоточенности, в том состоянии, когда «реальный звук, реальный свет с трудом доходит до сознанья». Если же этой сокровенной мысли найти световой эквивалент, то им было странное предвечернее, разлитое по многим стихам Рубцова. Освободительное действие света Рубцов ощущал с наибольшей полнотой и силой именно в неуловимом, зыбком переходе дня в ночь. Он писал: «И вот явилось просветленье моих простых вечерних дум». Было что-то импрессионистское в его северных стихах, для которых характерно неуловимое скольжение солнечных лучей из-за края земли. В таких предвечерних лучах все казалось таинственным, все приобретало двойственный — реальный и призрачный — вид. Очевидно, что Рубцов любил «нахмуренное, с прозеленью небо», он любил предзакатность, которая умягчала душу и позволяла сосредоточиться на главном.

Слава тебе, поднебесный,
Радостный, краткий покой!

Рубцов шел на поразительное обновление языка, чтобы передать свое переживание природы: «Когда заря смеркается и брезжит, как будто тонет в омутной ночи, и в гробовом затишье побережий скользят ее прощальные лучи, мне жаль ее...» Обычно говорят «брезжит» утренняя заря или рассвет, однако поэт не нарушил смысловых норм родного языка, ибо «брезжить» — это одновременно и слабо светиться, распространять слабый свет. С таких слабо светящихся, люминесцентных красок начинаются многие стихи Николая Рубцова. Мысль о том, что с человеком может случиться разное, что, вот, кажется, «легка его жизнь», но вдруг проносится «скорая помощь» и сирена кричит «расступись!» — эта мысль о «прожорливом роке» возникает в его душе на закате.

В светлый вечер под музыку Грига
В тихой роще больничных берез
Я бы умер, наверно, без крика,
Но не смог бы, наверно, без слез...

Ощущая освободительную силу красоты и этих «малиновых перьев», и этого вечера, и этих берез, и этой музыки, но все-таки боясь показаться сентиментальным, Рубцов внезапно меняет интонацию:

Нет, не все,— говорю,— пролетело!
Посильней мы и этой беды!
Значит, самое милое дело —
Это выпить немного воды,
Посвистеть на манер канарейки
И подумать о жизни всерьез
На какой-нибудь старой скамейке
Под ветвями больничных берез...
(141)

Нельзя найти более характерного примера, чем приведенный, когда свет действительно «умягчил» душу поэта, родил «прекрасную мысль»[1].

Предвечерность в стихах Рубцова еще сильнее, еще музыкальнее оттеняла настроение краткости «таинствен-

---

[1] В. Кожинов, сославшись на автора данного очерка о Рубцове, впервые напечатанного в журн. «Москва» (1973, № 3), развивает это положение и справедливо отмечает, что стихия света в поэтическом мире Николая Рубцова имеет «непосредственную эстетическую ценность». А в следующей фразе уточняет: «ценность эта одновременно эстетическая и нравственная» (см.: Кожинов В. Николай Рубцов. М., 1976, с. 62—63 и 70—71).

ного и милого», в котором душу «потопить не жаль». Эта предвечерность возникала чаще всего в тех лирических стихотворениях, в которых он высказывал предчувствие «уж далеко не лучших перемен». Почему в нем жило это предчувствие, трудно сказать. Но даже «молча веря в смертный рок», как юный Лермонтов (герой рубцовского стихотворения «Дуэль»), он не мог и не хотел «выглядеть страдальцем», он все трепетнее, все нежнее отвечал на звуки мира, откликался, говоря языком Блока, на гармонию высших сфер.

Пускай меня за тысячу земель
Уносит жизнь! Пускай меня проносит
По всей земле надежда и метель,
Какую больше кто-то не выносит!

Когда почую близость похорон,
Приду сюда, где белые ромашки,
Где каждый смертный свято погребен
В такой же белой горестной рубашке...
(58)

Этот мотив краткости земного бытия, это ощущение, что поэт — случайный гость в мире, устроенном «грозно и прекрасно», становился у Рубцова все более напряженным и внутренне драматичным. Как гасли последние отблески вечернего заката и все очевиднее был «ужас ночи», так и в его лирике все больше усиливались мотивы щемящей неопределенности, грусти, тоски.

Родимая! Что еще будет
Со мною? Родная заря
Уж завтра меня не разбудит,
Играя в окне и горя...

...Весной 1969 года Николай Рубцов пришел на Тверской бульвар в Литературный институт, чтобы защитить дипломную работу. На защиту он представил сборник «Звезда полей», который по единодушному мнению членов государственной экзаменационной комиссии получил высшую оценку — «отлично».

Как и летом шестьдесят второго года, в скверике перед зданием института мела тополиная метель: поэт уезжал в Вологду, где он теперь жил и работал. А работал он много, работал с какой-то одержимостью. Иногда создавалось впечатление, что стихи рождались сами по се-

бе, возникали мгновенно, как возникает диво цветка, родника, тополиной метели. Слова ложились на мелодию, звучащую неотступно в глубинах души, просто и непроизвольно, без каких-либо ухищрений.

Снег летит на храм Софии,
На детей, а их не счесть.
Снег летит по всей России,
Словно радостная весть.

Снег летит — гляди и слушай!
Так вот, просто и хитро,
Жизнь порой врачует душу...
Ну и ладно! И добро!

(107)

Однако случалось и такое, что этот странный белый-белый снег не врачевал, а бередил душу, внушал предчувствие страшного исхода...

Развязка наступила трагически быстро — в ночь с 18 на 19 января 1971 года Николай Рубцов «во время тяжкой ссоры был убит женщиной, которую собирался назвать женой»[1].

После смерти поэта, о которой до сих пор свежи и горестны воспоминания, немало вышло его новых стихотворных сборников. И стало особенно ясно, что «грозовое бытие» Николая Рубцова было освещено проникновенной, нежной и грустной любовью к родному Северу, к матери-России. Эта любовь многообразно воплотилась в его элегических раздумьях, в его талантливых стихах. Проходят годы, а над горизонтом все выше подымается скромная звезда Николая Рубцова, его прекрасная звезда полей...

---

[1] Кожинов В. Николай Рубцов, с. 21.

БОСИКОМ ПО ЗЕМЛЕ

Александр ЯШИН

Давно известно: хочешь узнать поэта — побывай на его родине. И не только побывай, но и посмотри на все его глазами, глазами художника. И тогда увидишь, что даже диковатый, лесистый, неприветливый Север — край удивительный и неповторимый по жизненному укладу, по красоте природы, по ее изобилию. Там если заря — то на полнеба, если дождь — то на неделю, если лес — то до края земли. Кинешь слово с лесной кручи — покатится эхо по лесам и перелескам, сгаснет далеко в заречной стороне. Простор! Зацветут льны — и сине-сине станет за околицей, словно выцветшее июльское небо отдало земле свою голубизну. А ударят морозы — и в обжигающем январском тумане будет медленно спускаться в лес огромное, немыслимо багряное солнце.

Не потому ли народная кисть взяла у северной природы краски — яркие, тона — контрастные, мотивы — замысловатые. Полотенца в деревенских избах расшиты такими петухами, что, кажется, вот-вот загорланят певуны с деревянных полочек и зеркал, где по обычаю висят холщовые убрусы — чудо женского рукоделья. В тех же деревенских пятистенках можно часами разглядывать кружевные подзоры, дорожки, накидушки, уголки, узнавая в них то заснеженный ельник, то морозный узор на стекле. А если запоют рукодельницы под сухую россыпь коклюшек «старинушку» о том, как трава-мурава «на белой заре голубяется, по чистому полю расстилается», то самый изощренный эстетический вкус не могут не поразить эти луга, голубеющие на заре... Любят на Севере красочный узор, любят и складную побывальщину, и меткое, в рифму, слово. Сказка, песня, частушка — в тру-

де ли, на отдыхе ли — звучат между делом, сопутствуя человеку от колыбели до гробовой доски.

Правда, жизнь меняется стремительно, и теперь на свадьбах, народных гуляньях, в сельском клубе редко-редко услышишь «старинушку». Разве что старики вспомнят молодость да запоют. А запоют — загрустят, потому что много обид и горечи пришлось хватить на своем веку, и песня, как ничто другое, напомнит забытое, поросшее быльем. И поют они песню не под хитрый перебор гармошки, а под «губную музыку» — запросто так.

...Ехали на подводах, шли пешком молодые парни и многодетные мужики на войну с германцем — первую империалистическую войну. И рвалось из-под сердца невеселое:

Неужели, неужель
Оденут серую шинель?
Неужели серую,
Оставлю долю бедную?

Ушел вместе с другими рекрутами на царскую службу и Яков Попов — мужик из деревни Блудново, что затерялась среди лесов возле Юг-реки. Ушел воевать — не вернулся, пропал где-то на войне. Осталась жена вдовой-солдаткой, одной растить детей, одной управляться с крестьянским хозяйством...

Так начиналось детство Александра Яшина (Попова) — талантливого и своеобразного советского поэта. Пришлось ему ходить за бороной, ездить в ночное, вставать до свету по «губину», как на Севере зовут рыжики, грузди и сыроежки. Были свои радости, были и свои беды. Только, может быть, тише становилось дыхание, когда вечерами в гулком овине у жарко потрескивающей печки начинал какой-нибудь дед северную сказку. А на следующий день, возвращаясь из школы, Александр мог слышать, как его товарищи накоротке сочиняли бойкие частушки. Мог сочинить такую частушку и он сам. Эта традиция жива кое-где в вологодских районах и поныне: нехитрую запевку там может сложить или переделать по-своему почти любой.

Позднее, когда будущий поэт учился в Никольском педагогическом техникуме и напечатал несколько стихотворений в газетах «Никольский коммунар» и «Ленин-

ская смена»[1], он сочинил бывальщину про Арсеню-батрака, который «за осьминку табака робил год у кулака». Эта бывальщина была сочинена в духе народного райка; она понравилась и пожилым крестьянам и молодым парням. Односельчане просили почитать ее вслух, удивляясь, что о таком близком, общежитейском можно рассказывать «складно»: Арсеню-батрака знала вся лесная округа.

Сборник стихов Александра Яшина «Северянка», изданный Гослитиздатом в 1938 году, появился среди многих поэтических произведений, посвященных советской деревне тридцатых — начала сороковых годов. Но «Северянка» не затерялась среди них, хотя в то время уже получили широкую известность и «Страна Муравия» Твардовского, и песни Исаковского, и «Полдень» Прокофьева. Читатели и критики сразу же оценили богатый северный словарь сборника, вольный, с неожиданными переходами ритм, а главное, сказочное ощущение Севера, присущее этой первой творческой заявке студента Литературного института: Александр Яшин жил в ту пору в Москве и учился в Доме Герцена, как по традиции звали особняк Литературного института.

Многие северные сказки и побаски Александр Яшин обрабатывал в соответствии с литературными вкусами своего времени, обогащал собственным видением жизни. В его стихах обнаруживались не то чтобы экзотика, но акцент на колоритных особенностях языка северян. Влияние Ильи Сельвинского, старшего друга Яшина и руководителя творческого семинара в Литературном институте, здесь бесспорно. Сам Илья Сельвинский, как известно, отдал дань языковой экзотике, «сказовости» в «Уляляевщине».

В таком «сказовом» ключе написано, например, Яшиным шуточное стихотворение «Вологодное новогоднее».

---

[1] Одно из самых первых стихотворений А. Яшина называется «Вечером в поле». В этом стихотворении очевидна установка молодого автора на сельскую новь и одновременно его непосредственность.

Кони быстро пролетели,
Новым триером звеня.
Эти кованые трели
Сильно радуют меня.

См.: «Ленинская смена» (Великий Устюг), 1929, 27 апреля.

Надо заметить, в ряде северных говоров звонкий согласный звук «в» произносится как протяжное «у». Вот на этой особенности разговорной речи и построено яшинское стихотворение:

С новой запевкой на Новый год
Девка на лавке веревку вьет.
Косы у девки до полу, до пят,
В ковте булавки — головки горят,
Брошка на ковте, пуговки в ряд,
Цветики на ковте...
Добер наряд![1]

В стихотворении «Вологда» Александр Яшин обратился к «старинушке», старинному распеву, историческому сказанию. Стихотворение это интересно опять-таки северным колоритом, обилием слов с округлым вологодским «о». Поэт как бы перевоплотился или органически вжился в образ деревенской старухи, напутствовавшей соседа перед дальней дорогой. Подобная эпическая «хватка» Яшина в известной степени предопределяла его путь к поэмам и особенно к поэме «Алена Фомина», написанной в послевоенные годы. Кроме того, былинный речитатив позволял молодому поэту воссоздать облик провинциального северного городка, облик мастерицы-рукодельницы Овдотьюшки.

Стихотворение разбито на две части, причем во второй части меняется и ритмика, и интонация, и образ самого повествователя. По словам этого повествователя, теперь в Вологде все по-иному; там живет не старопрежняя Овдотьюшка, а Евдокия — мастер-педагог в облкружевсоюзе и плетет она не «косорядку», а «новую тематику» для самого Внешторга; здесь улавливается отдаленная перекличка со стихотворением Леонида Мартынова «Кружева». Стихи же Александра Яшина заканчиваются лукавой усмешкой, как бы «примиряющей» эти две части: «Вологда теперь разбогатела, вологжане, брат, взялись за дело, только окать не перестают».

Следует заметить, что не все фольклорные жанры приходились по душе Александру Яшину. Крайне редко он обращался, например, к замысловатым небылицам, которые были характерны для старого Севера и которые

---

[1] Яшин А. Избр. произведения в 2-х т., т. 1. М., 1972, с. 24. Последующие ссылки на это издание даются в тексте: первая цифра — том, вторая — страница.

привлекли внимание в тридцатых годах таких прозаиков, как Степан Писахов, или таких поэтов, как Александр Прокофьев, Леонид Мартынов, Сергей Марков, а в наше время — Василия Белова, написавшего известные «Бухтины». В небылицах, нелепицах, частушечных «нескладухах» все привычные реалии и предметы, все понятийные и логические связи перепначивались, «перевертывались», приобретали, таким образом, нелепо фантастический — в подтексте — иронический характер. Достаточно вспомнить хотя бы такую «нескладуху»: «Сапожонки нараспашку, на босу́ ногу́ пиджак, подпоясался лучиной, вместо тросточки — кушак». В стихотворении «Присказки» Яшин дал образец такой иронической нелепицы, удивляясь вместе со слушателями, как «складно врет в делах бывалый дед»: дед рассказывает о том, как шли по лесу лешаки, «опираяся на кушаки, вилами азямы повязав, ноги в руки, на ремень глаза, дальнюю дорогу на плечо...».

И все-таки Александр Яшин, поэт ясного реалистического мироощущения, охотнее всего писал на основе современных, самых распространенных на Севере фольклорных жанров: частушек, запевок, присказок, побывальщин. Его близость художественному творчеству жителей Вологодчины, воистину драгоценному дару Севера, проявлялась в стихах, рассказывающих о девушке-колхознице Олене, «запечнице» Авдотьюшке, лирической героине стихотворений «Шла я нынче заимкой...», «Мета», «Слова-то красивого...», вообще в стихах, рассказывающих о новой доле и новой судьбе женщины-труженицы Севера. Всем строем своих стихотворений поэт стремился показать, как в вологодском крае «земля ложилась на счастливый путь».

Праздничность — вот что, с другой стороны, роднило «Северянку» с народной живописью. Яркость красок, сочность языка были заметны во всем: как в выборе сюжетов, так и в отдельных деталях. Если в деревне строили избу для молодоженов, то непременно «с целой выставкой резьбы». Если по-над берегом реки проходил парень, то «сапоги скрипучие на нем, поясок малиновый, неношеный». Если выходила «играть заиньку» молодица, то, оправив «широченные воланы, золотую карусель», она плясала так, что топнет раз — цветы раскинет, топнет два — косынка с плеч!

Стоило поэту заговорить о родной деревне, о северной

Юг-реке — и тем же сказочным изобилием веяло от его строк:

Диким хмелем завито крылечко.
В рощах зверь непуганый, грибы,
Хоть ведерком черпай рыбу в речке,
Хоть лопатой ягоды греби.

Поскольку именно в «Северянке» непосредственнее и яснее всего обнаруживается воздействие северной песенной стихии на лирику Яшина, я хочу остановиться на этих фольклорных традициях подробнее. Дело в том, что заслуженный успех последних книг поэта как бы отодвинул в тень его прочнейшие связи с северным фольклором. А ведь они, эти связи, были, они обновлялись поэтом, они заново осмысливались им, как и вообще заново осмысливалась им связь с родным краем, со всей Вологодчиной.

Следует учитывать и другое: в большую литературу Яшин вступал в пору важнейших социалистических преобразований деревенской жизни: он, как сказано в одной из статей, «тематически почти целиком подчинил себя новой деревне». Вот почему, опираясь на частушку, припевку, побывальщину, он прежде всего хотел передать новизну бытового уклада северян, новизну их мироощущения, их характера, стремился подчеркнуть отличие, а не сходство между людьми старой и новой деревни. Его грани между старым и новым, между нашим «вчера» и нашим «сегодня» резки и определенны, хотя и не всегда оправданы с точки зрения сложнейшего взаимовлияния и взаимодействия между этим «вчера» и этим «сегодня». В последние годы жизни Александр Яшин стал более осмотрителен в «черно-белой» раскладке жизненного материала, что опять-таки соответствовало и поискам самого Яшина, и поискам других поэтов, особенно молодых поэтов-северян.

Лирический облик Яшина невозможно представить себе без «Северянки»: основа этой книги была порождена действительностью тридцатых годов, служила целям и задачам ускоренного преобразования северной деревни на новый лад. Немалый успех в те годы выпал яшинскому стихотворению «Олена», сюжет которого незамысловат: всех краше и наряднее на деревенском празднике Оленка.

До земли свисает шаль,
Шелковые кисти.

Поглядишь — горит душа:
Очень девка хороша,
Статна, голосиста!
(1; 19—20)

Некий приезжий «ученый из района», которому приглянулась девушка-плясунья, стал всенародно восхищаться ее нарядом, шалью с кистями, цветастым сарафаном: «Старый Север,— говорит,— интересный,— говорит,— пережиток». Однако бойкая девушка так «отрезала» этому «ученому из района», что он не нашелся что ответить. Возмутило Олену мнение ученого, что ее наряд — мамашин: «в старопрежнее-то время и на свадьбе мне бы в этаком наряде не гулять бы». Шаль с кистями и цветастый сарафан девушка приобрела на собственные трудодни: «И чему таких ученых только учат?!»

Для Яшина важна не эта шаль, не этот сарафан, ему важны новые черты характера Оленки — ее боевитость, гордость полноправного труженика на родной земле. Итак, в старой деревне, если следовать подтексту стихов — простая крестьянская девушка, вроде Оленки, конечно, чувствовала бы себя стеснительно в разговоре с незнакомым приезжим человеком, тем более «ученым». И не случайно «запечница» Авдотьюшка, чья молодость прошла без радости, чье горе не знало меры, с удивлением думает об этой молодой поросли:

Ничего им, нынешним, не в диво:
Платья носят — синий шелк с отливом,
Для любой — гармошка на растяг.

Полнота жизнеощущения, чувство независимости от «власти» родителей, наконец, насмешка над казенным языком иных заезжих «ученых из района» — все это отличает многие запевки, распространенные на Севере в тридцатых годах. Стихотворения Александра Яшина «Мета», «Сватовство» и более поздние — «Бабы», «Телеграмма», «Хмель» и другие — полны именно такого лукавого юмора.

...В августе сорок первого года на ближних подступах к Ленинграду — под деревней Ямсковицы — батальон морской пехоты принял бой. Из окопчиков бойцам виднелось поле поспевающей ржи. Было оно опалено огнем, изрыто снарядами, исполосовано гусеницами немецких

танков. Надолго запомнился Яшину и этот бой — первое фронтовое крещение — и это поле.

Рожь лежит: не ветром укачало —
Танки с глиною смешали рожь.

И чем ожесточеннее разгорались бои, чем туже затягивалось кольцо блокады, тем чаще в стихах и мыслях возникал образ родной стороны:

Ах, родина, лесная сторона!
Как все в сто крат для сердца стало мило,—
Брусника в чащах,
Рек голубизна —
Война все чувства наши обострила.

Просторны тесом крытые дворы.
В холмистом поле широки загоны.
Как многолюдны свадьбы и пиры,
Как сарафаны девичьи пестры,
Каким достоинством полны поклоны!
Моторы в сизых ельниках стучат.
Плывет над лесом рокот молотилок,
И запахи бензина не глушат
Смолистого дыхания опилок...

(1; 144—145)

Осажденный город Ленина — там, во время обстрела дальнобойными немецкими орудиями, «шарахаются бронзовые люди, живой проходит, не оборотясь»,— Волжская военная флотилия, Черноморский флот — этапы большого пути, пройденные фронтовым журналистом и поэтом Александром Яшиным. В спешке, в тревогах, в боях работать приходилось много, и, конечно, далеко не все выдержало испытание временем. Однако лучшие стихи из военных сборников «Красная горка. Балтийские стихи», «На Балтике было», «Город гнева», «Земля богатырей» являются «живым свидетельством великолепного мужества моряков Волжской военной флотилии и бойцов Сталинградского фронта», как того и хотел их автор.

Характерно, что в большом цикле «Земляки», написанном на фронте, песенно-поэтическая стихия, свойственная и раньше поэту, проявилась еще ярче. Богатая словесная инструментовка стиха, равноударная рифма, звуковые повторы — все эти примеры его стихотворной техники находятся в самом тесном родстве с северной песней. Ему, наверно, не раз приходилось слышать в родных местах припевку «Эх, ноженьки...». В стихотворении «Далекие походы» Яшин своеобразно использовал ее:

Желтые дороженьки,
Далекие походы.
Ноженьки вы, ноженьки,
Ботинки-скороходы!

Замечу, что в творчестве Яшина более поздних лет языковая стихия претерпела значительные перемены: он стал сдержаннее, осмотрительнее пользоваться местными речениями, стал избегать диалектизмов: прелесть «неслыханной простоты» с годами открывалась ему все больше.

...Далеко от деревни Блудново, под Тихвином, остановилось наступление немцев, остановился огненный вал войны. Там выжгли и вырубили леса шквальные минометные налеты, искромсали землю тяжелые фугасы, затянули окопы ржавые болотные воды. А здесь на первый взгляд все осталось по-прежнему, как и до памятного июня сорок первого года: мирно курились трубы деревенских изб, скрипели колодезные журавли, плыли по большакам разбитые районные полуторки. И в то же время все по-другому, все строже, все напряженнее; ведь

...по какой дороге слезы
Осенним утром не лились.
В какой избе, в каком колхозе
Армейской клятвой не клялись?

Война пришла и сюда — фронтовым приветом, печалью похоронок, неустанной, не знающей ни края, ни меры работой на сельских нивах. Матери, жены, сестры приняли на свои плечи тяжесть военных лет и заменили бойцов, ушедших на фронт. Даже тот, кто весь свой век прожил, «белый свет не застя», кто всю жизнь стоял в стороне от общественных дел и забот,— даже тот включился в общий труд. Именно так случилось с бобылкой Настасьей, одинокой, безродной, «женщиной безвредной». Поэт пишет, что «спустя полгода Настю похвалили даже власти», и мы охотно верим этому.

Но что Настя! Александра Яшина волновал трудовой подвиг русской женщины, его тянуло к созданию ярких современных характеров. После демобилизации в 1944 году — из-за тяжелой болезни — он едет в Блудново, в родной колхоз «Красный пахарь», и там, по мере сбора материалов, у него начинает вырисовываться образ Алены Фоминой — колхозного организатора, человека, по-

нявшего, что в наши дни «люди хотят полета, размаха, души во всем».

Образ труженицы-крестьянки вообще занимал большое место в сюжетной поэзии Александра Яшина. Многие его довоенные стихотворения показывали, как менялась «доля русская, доля женская».

Встречи с земляками обогатили творчество поэта новыми и, в частности, «чисто» лирическими стихотворениями. Правда, в любовной лирике поэт иногда варьировал один и тот же мотив: охотник, зверолов, человек неразговорчивый, неловкий в поступках, движениях, таит в душе глубокую нежность, он зовет возлюбленную в лесные края, где чувствует себя свободнее, где ему легче сказать слово любви. Однако и эта любовная лирика имела, условно говоря, эпические черты, она восходила к некрасовской традиции величавой славянки, воссоздавала образ русской красавицы, как бы перевоплощающийся в образ Родины — России: «Ты и Россия — для меня одно. Любовь моя верна и нерушима». Стихотворение «Что-то есть в тебе очень хорошее...» передает именно такую красоту и стать в духе некрасовских стихов:

Что-то есть в тебе очень хорошее.
На цветной сарафан гляжу,
Словно в юности по некошеным,
По заречным лугам хожу.

. . . . . .

Очень свежие, очень милые
Губ приподнятые уголки.
Вологодскою веет силою
От большой без колец руки.

Под окошком проходишь — рослая...
По душе мне такая стать.
Поглядеть на тебя, светлокосая,
Как на родине побывать.

(1; 115)

...В 1945 году Александр Яшин вернулся в Москву для работы над большой поэмой, условно названной им «После войны». Жил он в Переделкине, в бывшей бане, перестроенной под студенческое общежитие, в котором имелась отдельная комнатка с кухней и верандой. Вот эту-то комнатку поэт и занимал со своей семьей.

Во время работы над поэмой Яшин довольно часто встречался с А. А. Фадеевым, читая ему отдельные гла-

вы, обсуждая общий замысел своего произведения. Как позднее рассказывал сам поэт, поэма начиналась со следующих строк:

По дороженькам знакомым
Отчей стороны
Возвращался к женке, к дому
Инвалид войны.

Душевная перестройка бывших фронтовиков, перестройка неизбежная в мирных условиях, осложнялась тем, что некоторые из них вернулись с войны инвалидами — такова была идея этой многоплановой и большой поэмы. «Фадеев почувствовал подлинность характера, — писал Яшин, — жизненность ситуаций поэмы». К сожалению, это произведение Яшину пришлось «перерабатывать» и «перекраивать» несколько раз, ибо когда Алексей Недогонов напечатал «Флаг над сельсоветом», то выяснилось, что поэма Яшина, особенно в первых главах, чем-то напоминает недогоновское произведение. Подобные сюжеты и композиционные совпадения, по воспоминаниям Яшина, определялись просто сходством жизненного материала. Он взял поэму из «Октября» и попытался на первый план вывести образ Алены Фоминой. «К сожалению, — писал поэт, — от этой дополнительной работы поэма моя не сокращалась, а все больше разбухала. Ясность и четкость первоначального замысла исчезли. Постепенно наслаивалась неумеренная лакировка и все прочее. Это требовалось по тому времени».

Попутно с работой над поэмой «После войны» (впоследствии названной «Аленой Фоминой») Яшин создал ряд стихотворений, таких, как «Хмель», «Первый год весна, как чудо...», «Сама победа...» и другие. Нетрудно заметить в них общую приподнято-восторженную окраску.

Однако чувство открытого ликования (психологически понятное, оправданное временем — окончанием великой войны) грозило подзатянуться в стихах поэта, равно как изображение празднеств и гуляний стало все больше «наслаиваться» на изображение северной деревни. Яшин невольно заблуждался, когда считал, что только лирическая мажорность способна передать его радость победы, что только маршеобразной строфой он может увековечить подвиг колхозного крестьянства в дни войны. Чем сильнее было его стремление как-то приглушить мысли о ли-

шениях и бедствиях, перенесенных деревней, тем чаще он прибегал в стихах к общим местам.

Как на праздник, все селенье
С песней вышло на поля.
Словно в первый день творенья,
Приняла зерно земля.

Правда, Яшин делает попытки разнообразить поэтическую палитру, выразить лирическое «я» правдиво и свежо. «Я опять на родине. Стреляный, бывалый. Нет, не постарел я. На душе легко»,— писал он в сорок пятом году, зная и веря, что перед ним «берег настоящий», который всегда дает ему чувство обновления, душевной молодости. Возникали в нем, по возвращении в родные края, и такие наиглавнейшие для крестьянского сына вопросы: «Не разучился ль траву косить? Не разучился ль ходить за плугом?» Суть этих вопросов в том, что с утратой деревенских навыков можно утратить нечто большее — свои деревенские права, свою кровную принадлежность к людям сельского мира, которым по-прежнему приходится работать от зари и до зари. Все эти вопросы возникали не случайно, они свидетельствовали о внутренней неудовлетворенности поэта, о его жажде найти органический сплав между правдой жизни и правдой искусства. Но тогда — в обстановке победных реляций — эти вопросы еще только назревали в глубинах души художника.

«Первое послевоенное десятилетие, — пишет Ал. Михайлов в предисловии к избранным стихотворениям поэта, — не было самым удачным, самым благоприятным в творческом развитии Яшина. Внешне как раз все обстояло хорошо: поэт много писал и издавал, критика благоволила к нему, он не был обделен знаками высшего отличия в литературе». Однако, отмечает далее критик, «жизненные противоречия», уже обозначившиеся в военной лирике, словно бы потеряли свои очертания: поэт все сильнее стал осознавать разлад между словом и делом в своей жизни и творчестве»[1].

С этим мнением нельзя не согласиться. Действительно, разлад между словом и делом поэт еще острее почув-

---

[1] Михайлов А. Жизнестойкость поэзии Александра Яшина.— В кн.: Александр Яшин. Избранные стихотворения. Ред.-сост. З. К. Яшина-Попова. Вологда, Северо-Западное кн. изд-во, 1971, с. 9.

ствовал во второй половине пятидесятых годов; этот разлад повлек за собою нравственный и творческий кризис, выход из которого был связан с обновленным чувством родины — своего Заволочья.

В то время для Яшина стало очевидно, что в угоду празднично-облегченному изображению быта северян, в угоду красочным, колоритным приметам растущего благосостояния деревни, даже больше — опережению хода самой жизни, которая не соответствовала застольным здравицам, а была трудна и сложна из-за постигших страну неурожаев, из-за обесценивания крестьянского труда, наконец, из-за тех самых «налочек», которые колхозники получали вместо полновесного трудодня, в угоду именно этим тенденциям, когда единичное, «выборочное» изображалось как массовое, повсеместное, обеднялся духовный мир человека, обеднялось лирическое «я». Сосредоточивая свое внимание на поисках примет и признаков, которые бы отражали исключительно новое, передовое, растущее и, прежде всего, новую профессию или специальность жителя сельского мира (агронома, комбайнера, шофера, тракториста), художник вольно или невольно терял интерес к главному объекту художественного творчества — к самому человеку.

Обо всем этом резко и самокритично рассказал Александр Яшин на Втором Всесоюзном съезде писателей в 1954 году. Именно выступление на съезде равно как и последовавшие за ним произведения прозы и поэзии показали, что в поэте происходит мучительная переоценка ценностей, что многое — даже в собственном творчестве — он брал под сомнение, готов был отказаться совсем. Воскликнул же Александр Блок в минуту глубочайшего душевного кризиса: «Молчите, проклятые книги, я вас не писал никогда!»

Конечно, не обошлось дело без крайностей, без преувеличений собственных просчетов и ошибок на том историческом пути, на который добровольно вступило русское крестьянство в семнадцатом году и который оно совместно с рабочим классом, со всеми трудящимися страны отстояло в годы войны. Однако в требовательной атмосфере, сложившейся во второй половине пятидесятых годов, не одному Александру Яшину бросалась в глаза заданность многих произведений, посвященных жителям сельского мира, тенденция приукрасить или даже идеализировать нашу сельщину. Могло создаться

впечатление, что действительно во всех деревнях «что ни день — гулянья, «волжские страданья», свадьбы да потехи, и в соревновании что ни день — успехи».

И вот тогда-то совестливость, яшинская совестливость, которая не только не облегчила, но и необычайно усложнила его литературное житье-бытье, эта совестливость и внутренняя партийная убежденность, присущая ему, человеку крестьянского корня, стала формировать новое отношение к жизни, новое понимание целей и задач поэзии вообще. Не случайно Яшин взывал к собратьям по перу, чистосердечно предлагал им: «Во имя грядущего нашего попробуем не приукрашивать ни мыслей своих, ни заслуг...» Стихотворение, так и названное им «Торжественное обещание» (1959), содержало в себе и другой призыв — никогда «не изменять мечте», хранить любовь к красоте жизни, к душевной чистоте человека, его внутреннему богатству.

Лирико-публицистический пафос большинства новых стихов Яшина свидетельствовал о том, что центр тяжести в творчестве поэта неуклонно перемещался от проблематики социально-общественной к этическим, эстетическим проблемам и запросам дня. Деревенский мир стал для поэта тем кладезем нравственных и гуманизированных ценностей, без которых искусство слова неизбежно скудеет, мельчает, образует риторические пустоты. Яшин теперь сам иронизировал над теми стихами и кинофильмами, в которых «как на выставке дома — с росписью, точеные: не дома, а терема, крыши золоченые». В стихотворении с выразительным названием «Только на родине» Яшин писал, что Север ему по-прежнему дорог и мил своей природой — далями, зорями, реками, сказочными чащобами,— но дороже всего Север тем, что «нет нигде людей такой души и прямоты и силы, и девушек таких вот строгих, милых, как здесь, в лесах, на родине моей». Это был совершенно новый акцент в сельской лирике Александра Яшина.

Размышляя о северной деревне, поэт особенно сильно мучился тем, что на какое-то время нравственные принципы жителей сельского мира перестали быть его, поэта, принципами, что на какое-то время он забыл завет матери-старухи: «Живи по чести, с совестью в согласье!» Когда он писал «про свадьбы да потехи», он не был в согласии со своей творческой совестью. Вот почему все чаще ему приходило на ум, что

...молодость на исходе,
И совесть велит:
«Не тай,
Держи ответ на народе
За все прегрешенья свои!»

И он держал ответ, он стремился жить по совести и писать по совести и напоминать другим:

Спешите делать добрые дела!

По многим стихотворениям, написанным в этот период, заметно, что Яшин сосредоточил внимание на поисках уже не столько предмета изображения, сколько себя, своей истинной сущности в поэзии. Он продолжал самозабвенно любить северный вологодский край, продолжал быть его певцом и художником, однако все чаще испытывал чувство вины перед земляками за легковесный стих, за малую социально-нравственную действенность поэзии:

Меня мужики называют своим поэтом.
«Как же так?
Ладно ли?» —
пишут мне горькие письма.
Что я могу землякам ответить на это?!
Я сочиняю стихи
Про желтые листья...

(1; 354)

Изменилась и форма лирических стихов Яшина — теперь все чаще он поверял мысли и переживания непосредственно, без обращения к традиционным девичьим «страданиям», частушкам и побывальщинам. Исповедальный тон лирики раскрывал перед поэтом новые возможности для выражения чувств, позволял ему, как говорится, в поэзии быть самим собой. И тогда обнаружилось, что родной Север влечет поэта совсем по-иному. Если в стихах довоенной поры поэта волновала и радовала живописная или во всяком случае колоритная красота северной деревни, если он был безоглядно захвачен бурными процессами коллективизации деревни, появлением новой техники и т. д., то теперь Север, не утратив, правда, сказочного очарования — «нехожеными кажутся леса, бездонными — озерные затоны, неслыханными — птичьи голоса, невиданными — каменные склоны...», — стал источником, к которому припадает житель городского мира, человек, возмечтавший найти в блудновских ле-

сах нравственное обновление. Каждый приезд на родину убеждает поэта все больше, что

Бродить по сырой земле босиком —
Это большое счастье!

Желание отрешиться от повседневной городской суеты, скинуть надоевшую обувь, босиком пройтись по лесным тропкам — у кого не возникало такого желания! Но чтобы вкусить подобное счастье, не много надо: поехать за город, и пусть, как говорит поэт, «все лишние бнотоки берет из тебя земля». Сложнее с другим, основным смыслом этих строк, которые дали название одной из последних прижизненных книг Александра Яшина,— «Босиком по земле». Здесь одним библейским посохом не обойдешься: ведь речь идет о полном раскрепощении и обновлении человека, о его стремлении приблизиться к матери-природе так, чтобы «обрести птичье зренье, недоступное людям». Поэта неудержимо тянет на Бобришный угор, где вблизи от деревни Блудново он выстроил охотничий домик, свою мастерскую, свою скромную обитель. Тянет его туда вовсе не прихоть: вдали от родных мест ему трудно живется, его измучили вечные «проклятые» вопросы:

То сердце живет с умом не в ладу,
То чувства не знают меры.

Поэт неохотно рассказывает о своей боли и беде, только иногда, словно сквозь стиснутые зубы, прорвется признание: «Трудно живу, молча живу, молчу до ожесточенья». Ему тягостно ворошить прошлое, пережитое. Это прошлое надо отсечь разом, как отсекает лесник сухую, омертвевшую ветвь. По крайней мерс Яшин пытается это сделать: отсечь какую-то другую жизнь, непохожую на вольготное бытие в блудновских лесах. Вначале ему как будто удается это сделать — сумятица городских будней забыта, душа и глаза — настежь. Как язычник-солнцепоклонник, он славит чудо восхода. Не он один — все в блудновских лесах поклоняются солнцу, принимают его обличие: у рыжей волнушки «пушистая юбочка с оборками» стала походить на «солнечные протуберанцы», старый глухарь, распустив хвост, выдает себя за «восходящее светило». Поэт земным поклоном кланяется и глухарю, и северному солнцу-яриле, и деревеньке Блудново за то, что в охотничьем домике он снова начал писать, а «это — хлеб для души!..» Целебная сила раздоль-

ных лесов и полей Севера вливается в его стихотворные строки:

Некуда больше рваться,
Не о чем тосковать,
С матерью буду встречаться,
С пением птиц просыпаться,
Жить, как учила мать...
(1; 326—327)

Однако с самого начала настораживает настойчивость, с которой поэт пишет о своем счастье, некая непререкаемость его советов: стоит прикоснуться к девственной северной природе, как, по его убеждению, «добру откроется сердце и будет совесть чиста», как человек испытает обновление, освобождение от всех сомнений и тягостных вопросов. Этим советам, этим надеждам противоречит не кто иной, как сам поэт. Если в первых сборниках он принимал мир таковым, каковым этот мир ему хотелось видеть — по-северному красочным и праздничным, — если в природе он не искал ни забвения, ни утешения, если он не мучился вдали от Бобришного угора городской суетой, а больше всего несовершенством своего характера, своей натуры, то теперь перед лицом матери-природы он испытывал одно стремление, одно желание:

Мне, сильному, только добрей и проще,
И человечней хочется быть.

Александр Яшин пытался не только вылечить душу «пустыней и отколом», он пытался «от чужих отмахнуться забот, ни за что не болеть». К счастью, эти попытки были заведомо обречены на неудачи — художник самозабвенно любил земляков, любил родную сельщину и признавался не однажды: «Тянет в простор полей с каждой весной упорней. Все-таки на селе все мои корни». Где бы он ни был — в Москве ли, в Сибири, на Алтае,— он не забывал своего Заволочья, переписывался с земляками, следил за новостями в жизни северного края, прочитывал произведения, выходившие из-под пера писателей-вологжан. И здесь, несмотря на временные перепады в настроении, Александр Яшин придерживался избранной линии жизни — спешил делать добрые дела! Он поддерживал первые выступления в столичной печати Сергея Викулова, дружески ободрил Александра Романова, предсказал Василию Белову, который начинал как поэт и даже издал сборник стихотворений «Деревенька моя

лесная», будущность талантливейшего прозаика, дал рекомендацию для вступления в Союз писателей Николаю Рубцову, отметив, что для него поэтическое дарование Рубцова бесспорно.

В свою очередь писатели-земляки, особенно те, что вступили в литературу в шестидесятых годах, испытали сильное влияние яшинской лирики, его склада ума и чувствования... Михаил Пришвин самое главное в писателе однажды назвал «творческим поведением». Именно творческое поведение Яшина оказало несомненное воздействие на литераторов-вологжан. В стихотворении «Последний пароход», посвященном памяти поэта, Николай Рубцов писал:

В леса глухие, в самый древний град,
Плыл пароход, разбрызгивая воду,—
Скажите мне, кто был тогда не рад?
Смеясь, ходили мы по пароходу.
А он, большой, на борт облокотясь,—
Он, написавший столько мудрых книжек,—
Смотрел туда, где свет зари и грязь
Меж потонувших в зелени домишек.
И нас, пестрея, радовала вязь
Густых ветвей, заборов и домишек,
Но он, глазами грустными смеясь,
Порой смотрел на нас, как на мальчишек...

Чувство глубокого уважения, которое испытывали к Яшину писатели-земляки, окрылялось тем непомерно важным и значительным в жизни любого, что — опять-таки по словам Яшина — «нежным и просторным добрым словом Вологда зовут». Яшин показывал пример не просто требовательного, но болезненно пристрастного отношения к себе как человеку и как художнику, он делал достоянием всех читателей и свои слабости и свои недостатки, он громко говорил «на миру» о том, что «нередко правдой поступался, не делал все, что сделать мог, и обижал, и обижался, помочь хотел, а не помог».

Конечно, литературная молодежь оказалась чрезвычайно чуткой к «покаянным» интонациям в голосе поэта — она поняла и оценила правомерность такого предельно искреннего разговора о времени и о себе. Она поняла и оценила другое — трезво реалистический и одновременно заинтересованный взгляд на деревню, который был ощутим в новых яшинских книгах, обновленный и поэтому действенный пафос его любви к Вологде, ко всему Русскому Северу.

Оглянувшись и передохнув в Блуднове, поэт понимал: «чужие заботы» — главное в его личной судьбе, в его поэзии. Нет, не до «сердечной лени», не до сладковатых сельских стихов, в которых рифмуется «речка — овечка — местечка», было ему в родных местах. Из-за головотяпства руководителей разного масштаба «сенокосы на речке Козловке снова снег заметает» и снова

Веточный корм собирали молодки, бабки,
Вброд по озерам осоку серпами жали,
Травку таскали домой
по охапке,
по шапке...
А заливные луга
кругом
стоят, как стояли.
(1; 354)

Подобные грустные стороны жизни северной деревни Александр Яшин видел сам, знал о них из писем мужиков, которые совершенно справедливо называли его «своим поэтом». Он с горечью, с возмущением писал об этих фактах не только в стихах, но и в газетных очерках и рассказах.

Но все-таки глубоко заблуждается тот, кто альтернативу «старое — новое» или «отсталое — передовое» посчитал бы теперь главной в творчестве Яшина. Вопреки резкой критике, прозвучавшей в нашей печати в связи с опубликованием «Вологодской свадьбы», поэт по-прежнему был внимателен к любым благотворным переменам, которые видел в обиходе вологжан. Например, стихотворение «В бору случилось невозможное...» рассказывает о том, как в глухой лесной деревушке появилось радио — «поет, играет, митингует». И родная небогатая изба, где поэт прожил столько лет, стала ему еще дороже — «снова верится и чудится, что жизнь идет не стороною; когда-нибудь, наверно, сбудется все остальное».

Однако Яшин не чуждался и северной старины, или, да простится мне редкое словцо, прежноты, если эта прежнота соответствовала его высоким понятиям о человечности, нравственной доброте и чистоте народа. Он замечает в жизни северян их традиционное гостеприимство, их отзывчивость и внимание к незнакомому человеку. По поводу приветствий — «Чай да сахар!», «Хлеб да соль!», — которыми искони обмениваются на Севере люди, он размышляет в стихах: «Не от тяги к суесловью

и сложилось не вчера это братское, с любовью пожелание здоровья, пожелание добра».

Итак, альтернатива его творчества была теперь не во внешней, а во внутренней сфере. Любовь и равнодушие, искренность и лукавство, решительность и уклончивость — вот полюсы, между которыми возникала линия напряжения яшинского стиха. Его лирический герой — охотник, зверолов, бывалый таежник — раньше был образом довольно статичным. Теперь он обретает большую многомерность души. «Что я за человек? Счастлив ли я?» — такие вопросы постоянно встречаются в лирике Александра Яшина. Как житель Севера, царства хвойных и лиственных лесов, он любил все живое, любил жизнь, радовался птенцу, который «проклюнулся в пуще», и был потрясен смертью близкого человека, настолько близкого, что смерть эта на долгое время поселила в его сердце смуту и отчаянье.

Воскресни!
Возникни!
Сломалась моя судьба.
Померкли,
Поникли
Все радости без тебя.
Пред всем преклоняюсь,
Чем раньше не дорожил.
Воскресни!
Я каюсь,
Что робко любил и жил.
(1; 430—431)

Лирика любви у Александра Яшина исполнена острого драматизма, благородства, душевного такта. Его любовь — это любовь, полная «разноголосицы и несусветицы», и одновременно это любовь, возвышающая человека, очищающая его, как в огненной купели, от всего ложного, недостойного в поступках и помыслах. Он передал свою муку мученическую в поэзии, пренебрегая заданностью, пренебрегая каким-либо логическим планом или расчетом. Его лирика, словно размывная северная ширь, создавалась «не половинчато, не в полдуши». В его характере яснее проступала истовость — он истово страдал и истово виноватился, он исступленно добивался правды и столь же исступленно обличал робость, нечестность, неправдивость в самом себе, а потом уже в других. «Ничьей любви до срока не сберег и на страданья отзывался глухо»,— исповедовался поэт в стихотворении, тра-

гически названном «Отходная». Но вскоре, вступая в очевидное противоречие с самим собой, писал: «К чему раскаянье? Все было правильно. Хоть все — нечаянно, все не по правилам...» Он жаждал одиночества, искал его, мечтал о нем как о целительной силе, но когда достигал того, чего добивался, то тяготился без друзей и близких: «Опять никто ко мне не постучал!.. Хотя б не в душу — в дверь...» В минуты раскаянья он думал: «Нет, ничего не поправится: из-под земли не явится, разве что не наяву. Так и живу. Живу?» И жил, и жаждал удивления пред красотой земли, где «все замерло в ожидании неведомых перемен».

Да, с точки зрения здравого смысла Яшин был непоследователен, но эта его непоследовательность, осознаваемая им, обернулась диалектикой живого чувства, которое и составляет сердцевину лирической поэзии, нашей русской отечественной лирики в особенности. Не от людей — к людям шел поэт всю жизнь, даже тогда, когда он уезжал на Север, на реку Юг, на Бобришный угор. Где-то, в тайное тайных своего сердца, он уже подвел роковую черту, осознал, что неизлечимо болен... Но в стихотворении «О погожих днях и хороших людях» он говорит:

Когда меня сгибают неудачи,
растерянность душой овладевает,
бессонница и страх —
бывает все! —
я вспоминаю о хороших людях...

. . . . . .

и мне становится легко на сердце,
ну, не совсем, быть может,
но спокойней,
и хочется еще пожить на свете,
полюбоваться небом и землей.

(1; 396—397)

Так он продолжал любить, ненавидеть, смиряться и бунтовать, продолжал удивляться доброте своих земляков и красоте того апрельского бора, где весною «раздельно, разливно, заздравно, зазывно...».

Вот почему в лирике Александра Яшина я хотел бы отметить основное: чем чутче он прислушивался к биению своего сердца, тем очевиднее проступал в его стихах душевный склад жителей Заволочья, характер природы вологодского края, всей его красоты. Открывая себя в себе самом, Александр Яшин открывал и заветные

тайники в сердцах односельчан: сердобольность и совестливость, вспыльчивость и отходчивость, бунтарский дух и смиренность — все это переплавлялось в его душе в крепчайший сплав. И этот раскаленный сплав светился одухотворенностью, той самой, которую тщетно пытался постигнуть Яшин в прежних стихах... Будучи человеком, лишенным дешевого тщеславия, он писал: «Я обречен на подвиг, и некого винить, что свой удел свободно не в силах изменить». «Я обречен на подвиг...» — сколько стоит за этой строкой! Яшин понимал, что ноша, которую он принял на плечи, тяжела, что грести ему придется, может быть, и против течения, но, — говорит он, —

...этот трудный жребий
Приняв как благодать,
Я о дешевом хлебе
Не вправе помышлять.
(1; 465)

Пожалуй, одно все-таки тяготило его: мысль, что он может показаться смешным, нелепым, как старомодный рыцарь. «Да нужен ли мой подвиг?» — это еще, как говорится, полбеды. «Ко времени ли он?» — вот вопрос, при отрицательном ответе на который могла случиться настоящая беда — ее не сумел бы одолеть даже такой твердый характер, каким обладал автор превосходных лирических книг «Северянка», «Совесть», «Босиком по земле» и «День творенья». Правда, время так и не развеяло эти опасения, хотя поэт до конца своих дней не смог избавиться от них.

...Родной Север одарил Яшина всем, чем мог. И горько становится при мысли, что сам поэт уже никогда не сможет «рассчитаться» стихами ни с Севером, ни с деревней Блудново, ни с Бобришным угором, где среди берез над рекою Югом он и был по завещанию похоронен.

В различные периоды развития общества различные поэты как бы открываются читателями заново, прочитываются с той душевной пристальностью, которой они не знали раньше, может быть, не знали даже при жизни. Их произведения, а иногда это могут быть отдельные строки — «И вечный бой! Покой нам только снится...» — обретают свойства сугубо современные, становятся фактором не только личного, частного, индивидуального, но и общественного самосознания. Причем в процессе исторического развития такое повторяется неоднократно: гении потому и бессмертны, что они определяют важнейшие аспекты человеческого общения и духовной человеческой среды.

Мне приходилось писать однажды, что проблема постоянного переосмысления литературного наследия, проблема традиций может быть правильно понята и решена только с учетом этой общественной атмосферы, этой художественно-эстетической потребности людей. И, как мне думается, главное, что ищут и те и другие, заключается в истине, в правде сущей, без которой, по словам поэта, даже минуты не прожить. Но известно также и другое, что истина в поэзии, шире — в искусстве утверждается иными средствами, чем, предположим, в документальной литературе или критике; что истина в поэзии — это одновременно психологическая прозорливость поэта, сила его интеллекта, чистота его интонаций, богатство его звукописи, короче говоря, это — весь строй, весь пафос произведения, который еще Белинский, противопоставляя догматам и силлогизмам, называл «живой страстью»!

В этом случае истина будет уже прекрасная истина, как прекрасно добро, прекрасна польза, прекрасна нравственность в художественном произведении. И, напротив, неистинность, неправдивость угадывается сразу же и даже не по смыслу слов, а в начале по их неверному звучанию, по интонации, с которой эти слова произносятся. Один эстетик хорошо заметил, что истина в искусстве — это не категория, это какое-то особое, трудно выразимое состояние. Но если взглянуть широко на историко-литературный процесс, то можно заметить, что все литературные жанры роднит именно эта специфическая особенность искусства — красота истины.

«...Я смеялся от радости — так хорошо Вы сделали это!» — писал Горький Стефану Цвейгу, выражая особое чувство эстетического наслаждения, удовлетворения мастерством писателя и истинностью, правдивостью его новелл.

Таким образом, истина сама по своей природе осознается только общественным человеком, ибо она имеет социально-общественный характер, она сближает людей и является незаменимым средством в деле воспитания и эстетического образования индивида.

Мне бы искренне хотелось, чтобы читатель этой книги также почувствал и понял, с какой одержимостью, с какой беззаветностью шли к истине люди искусства, поэты и художники.

Среди многих мудрых, глубоко и сильно пережитых мыслей, посвященных искусству, мне кажется уместным здесь привести одну дневниковую запись Александра Блока: «Искусство требует, чтобы к нему подходили плавно и смело, бесстрашно обжигаясь его огнем». И здесь слово «огонь» составляет метафорическое ядро понимания искусства, и здесь художник, чье сердце было преисполнено любви к Родине, к России, к своему народу, требует бесстрашия и смелости перед этим испепеляющим душу и тело огнем. И к этому же огню приходят читатели, ибо «сердечный пламень», незримо разлитый в поэзии, и есть его истина, его красота.

ОГЛАВЛЕНИЕ

«Из пламя и света» 5

I. О, Русь моя!..

О, Русь моя!.. Александр Блок 11
Олонецкий ведун. Николай Клюев 49
Златоцвет. Сергей Есенин 88

II. Первородство

Даритель счастья. Леонид Мартынов 131
Сильный, как терн. Ярослав Смеляков . . . 164
Страда. Александр Твардовский 247

III. В зареве ветровом

Сердца горят над бездной. Александр Межиров 345
В огне ревущем. Сергей Орлов 364
Дар познания. Егор Исаев 384
Родовое древо. Сергей Викулов 406
Предвечернее. Николай Рубцов 431
Босиком по земле. Александр Яшин 453

Дементьев В. В.

Д30 Мир поэта: Личность. Творчество. Эпоха.— М.: Сов. Россия, 1980.— 480 с., 1 л. портр.

Книга известного критика Валерия Дементьева — это избранные произведения, в которых органично сочетаются лирическая проза, критика, литературоведение. Автор раскрывает художественно-эстетический и духовный мир поэтов «порубежной эпохи» — Александра Блока, Николая Клюева, Сергея Есенина. Пользуясь новым документальным материалом, он создает творческие портреты Леонида Мартынова, Ярослава Смелякова, Александра Твардовского; с большой любовью исследует произведения и биографии Александра Межирова, Сергея Орлова, Егора Исаева, Сергея Викулова, Николая Рубцова, Александра Яшина — поэтов, выразивших основные стилистические и типологические течения в современной поэзии.

Д $\frac{70202-133}{М-105(03)80}$ 120—80 4603000000

8Р2

Валерий Васильевич Дементьев

МИР ПОЭТА

Личность. Творчество. Эпоха

Редактор Н. Н. Нетеспна
Художественный редактор В. П. Бухарев
Технический редактор Н. Н. Капитонова
Корректоры Н. В. Бокша, Т. В. Новикова,
Э. З. Сергеева и Л. В. Конкина

ПБ № 1939
Сдано в набор 13.03.80. Подписано в печать 09.10.80. А10474. Формат 84×108 1/32. Бумага типографская № 1. Печать высокая. Гарнитура обыкновенная новая. Усл. п. л. 25,20. Уч. изд. л. 26,08. Тираж 25.000 экз. Заказ № 1145. Цена 1 р. 10 к. Изд. инд. ЛХ-191.

Издательство «Советская Россия» Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли
Москва, проезд Сапунова, 13/15.

Книжная фабрика № 1 Росглавполиграфпрома Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Электросталь Московской области, ул. им. Тевосяна, 25.

ИЗДАТЕЛЬСТВО «СОВЕТСКАЯ РОССИЯ»

Вышла в свет книга:

Кожинов В. В. **Стихи и поэзия.** 304 с.

Книга обращена ко всем, кто любит или хочет полюбить поэзию, и, конечно, к тем, кто сам пишет стихи.

Книга содержит изложение самых доступных понятий (природа стиха, содержание, форма, путь становления поэта и т. д.). Эти понятия раскрываются и конкретизируются на материале творчества поэтов XIX и XX вв.