

1

06 - 11

340

ЛЕВ АННИНСКИЙ

ВЕК  
МОЙ,  
ЗВЕРЬ,  
МОИ...









ИЗДАТЕЛЬ  
САПРОНОВ

Иркутск 2004



**АЛЕКСАНДР БЛОК  
НИКОЛАЙ КЛЮЕВ  
ВЕЛИМИР ХЛЕБНИКОВ  
НИКОЛАЙ ГУМИЛЕВ  
ИГОРЬ СЕВЕРЯНИН  
ВЛАДИСЛАВ ХОДАСЕВИЧ  
ОСИП МАНДЕЛЬШТАМ  
БОРИС ПАСТЕРНАК  
АННА АХМАТОВА  
МАРИНА ЦВЕТАЕВА  
ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ  
СЕРГЕЙ ЕСЕНИН  
ЭДУАРД БАГРИЦКИЙ  
НИКОЛАЙ ТИХОНОВ  
ПАВЕЛ АНТОКОЛЬСКИЙ  
ИЛЬЯ СЕЛЬВИНСКИЙ  
АЛЕКСАНДР ПРОКОФЬЕВ  
МИХАИЛ ИСАКОВСКИЙ  
АННА БАРКОВА  
НИКОЛАЙ ЗАБОЛОЦКИЙ  
ВЛАДИМИР ЛУГОВСКОЙ  
ЛЕОНИД МАРТЫНОВ  
АЛЕКСЕЙ СУРКОВ  
МИХАИЛ СВЕТЛОВ  
ПАВЕЛ ВАСИЛЬЕВ  
БОРИС КОРНИЛОВ  
ЯРОСЛАВ СМЕЛЯКОВ  
МИХАИЛ ЛУКОНИН  
БУЛАТ ОКУДЖАВА  
БОРИС ЧИЧИБАБИН  
ВЛАДИМИР КОРНИЛОВ  
РОБЕРТ РОЖДЕСТВЕНСКИЙ  
ЕВГЕНИЙ ЕВТУШЕНКО  
ИОСИФ БРОДСКИЙ**



**ЛЕВ АННИНСКИЙ**

**ВЕК  
МОЙ,  
ЗВЕРЬ  
МОЙ...**

**РУССКОЕ  
СОВЕТСКОЕ  
ВСЕМИРНОЕ  
СВИДЕТЕЛЬСТВО  
СТИХА**



УДК 821.0  
ББК 83.3(2=Рус)7  
А 68

*Художник Сергей Элоян*

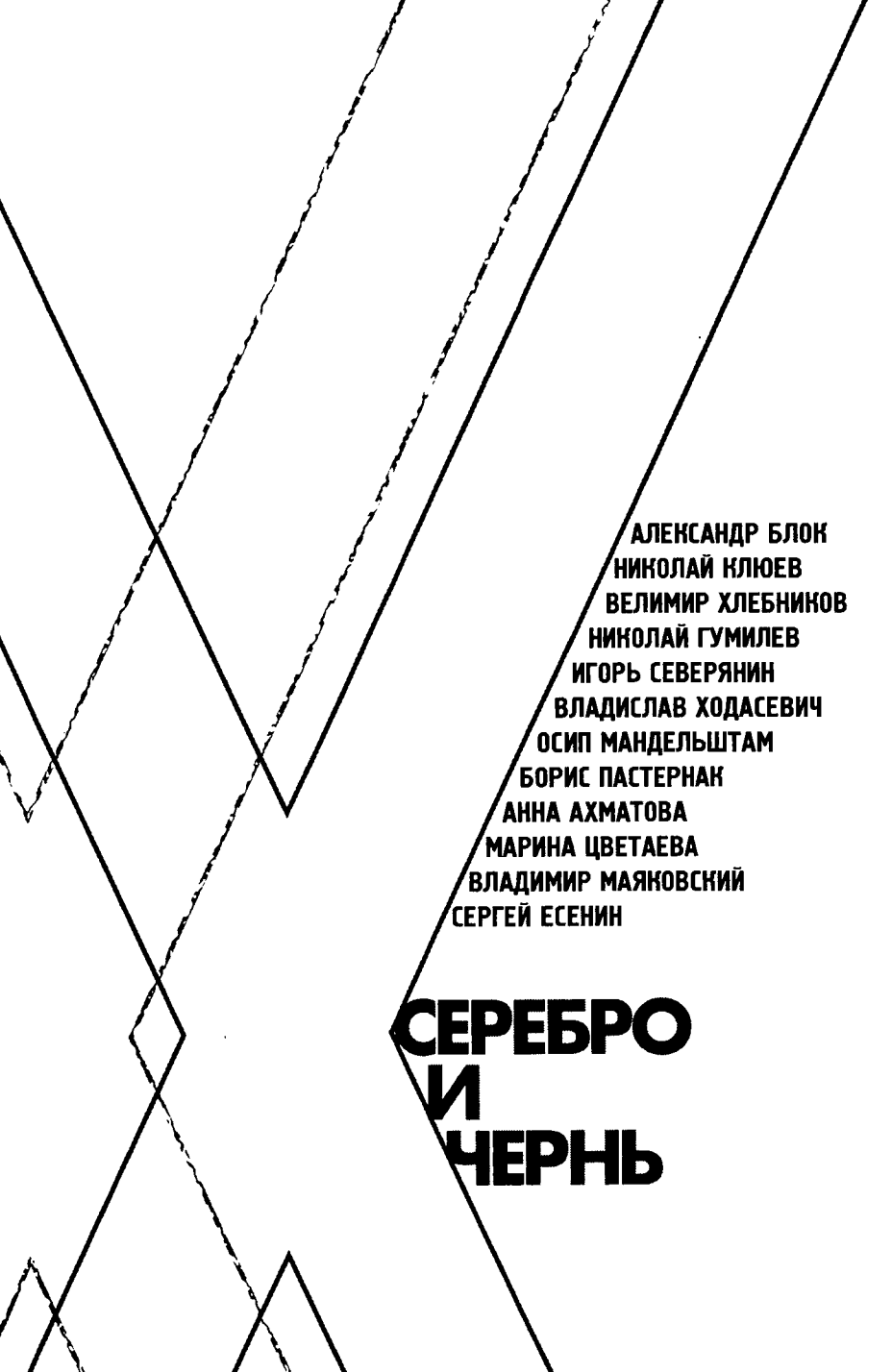
Аннинский Л. А.

**А 68** Век мой, зверь мой...: Русское, советское, всемирное свидетельство стиха. — Иркутск: Издатель Сапронов, 2004. — 656 с.

Известный литературовед Лев Александрович Аннинский пытается осмыслить творчество выдающихся поэтов XX века в категориях, продиктованных нашим временем, в пределе национального и вселенского. Это не значит, что категории нашего времени лучше прежних или способны исчерпать предмет — великих поэтов будут перечитывать всегда. Его книга не сборник очерков по истории поэзии прошедшего столетия, а попытка осознать наш менталитет и как он отражался в поэзии может быть самого драматичного века в отечественной истории.

ISBN 5-94535-046-X

© Аннинский Л. А., 2004  
© Элоян С. Н., оформление, 2004  
© Сапронов Г. К., издатель, 2004



**АЛЕКСАНДР БЛОК  
НИКОЛАЙ КЛЮЕВ  
ВЕЛИМИР ХЛЕБНИКОВ  
НИКОЛАЙ ГУМИЛЕВ  
ИГОРЬ СЕВЕРЯНИН  
ВЛАДИСЛАВ ХОДАСЕВИЧ  
ОСИП МАНДЕЛЬШТАМ  
БОРИС ПАСТЕРНАК  
АННА АХМАТОВА  
МАРИНА ЦВЕТАЕВА  
ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ  
СЕРГЕЙ ЕСЕНИН**

**СЕРЕБРО  
И  
ЧЕРНЬ**





## **АЛЕКСАНДР БЛОК**

**Р**одился при Царе-Освободителе — в момент, когда чрезвычайные меры, взятые против террора народовольцев, были отменены либо смягчены, августейшая семья благополучно съездила на юг и Государю пришел срок увенчать Великие Реформы неким общим законом, за которым нетерпеливое общество уже закрепило магическое имя Конституции.

Впоследствии заметил, что поскольку адекватным состоянием для поэта является «всемирный запой», то «мало ему конституций».

Припомнил также «двоеверную» тональность, в которой новости из Дворца передавались в ту пору на Университетской набережной: Дворец запущен, повара халтурят, один из великих князей в знак протеста накопил у Филиппова гору калачей и булок, что есть несомненное потрясение основ.

Когда младенцу исполнилось четырнадцать недель от роду, Царя-Освободителя взорвали бомбой. Событие произошло за две тысячи шагов от университета — у «Екатеринина канала». В «ректорском доме» (Блок приходился ректору внуком) оно было воспринято так: царь тот — циник. Худой, огромный старик, под глазами мешки, глаза страшные, губы тонкие, «точно хотят плюнуть».

Не стало — ни того старика, ни — в сущности — того времени, которое его породило. Девятнадцатый век «мягко стлал, да жестко

спать». Забрел двадцатый: «еще чернее и огромней тень Люциферова крыла». Или — чуть более конкретно: вместо «диктатуры сердца», которую предлагал стране ласковый Лорис-Меликов, отныне «Победоносцев над Россией простер совиные крыла». Или — двумя строчками выше — чуть более абстрактно, зато исчерпывающе по составу чувств и красок: «в те годы дальние, глухие в сердцах царили сон и мгла».

Сон и мгла — ключевые образы, прямо вводящие в систему мотивов, которые звучат в сердце всеобщего любимца и баловня семьи, потом ленивого гимназиста, потом медлительного, отрешенного от суеты и злобы дня студента, — пока в нем вызревает великий поэт.

Печататься он начинает сравнительно поздно. Адресуется — к «небольшому кружку людей, умеющих читать между строк». Критика его первые публикации встречает довольно холодно. Настоящего представления о мощи и интенсивности его работы они не дают: в первой книге — десятая часть написанного. И однако этой одной десятой, этой надводной части айсберга — достаточно, чтобы почувствовался приход национального гения.

«Царственное первенство» Блока на поэтическом Олимпе начала века не оспариваемо никем даже из его противников. Гордая Цветаева, замирая, передает ему свои стихи на поэтическом вечере. Отчаянный Есенин, впервые приехав в Питер, идет к нему, обливаясь потом от страха. Неприступная Ахматова посылает ему журнал со своей публикацией. Яростный Клюев адресует письмо с требованием оправдаться за всю господскую культуру: «О, как неистово страдание от «вашего» присутствия, какое бесконечно-окаянное горе сознавать, что без «вас» пока не обойдешься!» Самоуверенный Северянин дарит ему брошюру, надписывая: «Поэт!.. Незабвенна Ваша фраза о гении, понимающем слова ветра. Пришлите мне Ваши книги: я ДОЛЖЕН познать их». Вознесенный революцией Маяковский ему одному подает руку: «Здравствуйте, Александр Блок!»

Воинственный Гумилев бодрится: «Ну что ж, если над нами висит катастрофа, надо принять ее смело и просто. У меня лично гнетущего чувства нет, я рад принять все, что мне будет послано ро-



ком» (о, знал бы!). Гумилев говорит это о Блоке, отталкиваясь от Блока, реагируя на Блока: кроме знаменательной ревности вождя акмеистов к вождю символистов, тут поразительно точно определен нерв, который задет Блоком.

Проницательный Ходасевич через десять лет после смерти Блока скажет об этом так: «Поэзия Блока в основах своих была большинству непонятна или чужда. Но в ней очень рано и очень верно расслышали, угадали, почуяли «роковую о гибели весть». Блока любили, не понимая по существу, в чем его трагедия, но чувствуя несомненную ее подлинность».

Тут — всё. Меч Немезиды. Дыхание катастрофы. Гибель иллюзий. И притом — полная невозможность понять: откуда? за что? как?

Мгла. Тишина. «Обманы и туманы». Сны. Лесные тропинки, глухие овраги. Бесцельные пути. Сумерки. Сумрак. С первых строк поэзия Блока не просто повествует о предчувствиях, опираясь на такие сигнальные слова, как «тревога», «пустыня», «ночь», «могила» и «тайна» (этот-то пласт — не блоковский, он взят от Жуковского и других классических предшественников), нет, здесь наново создается абсолютно достоверный психологический мир, который делает предчувствия реальными, хотя сплетается, как и должно быть у гения, как бы вслепую.

Беспредметность, «неошутимость» соединены с потрясающей, невменяемой точностью взгляда, слуха и осязания. Цвета и звуки, холод и тепло (огонь) соединяются в целое, вроде бы ни из чего не следующее: ощущения предельно достоверны, а целое невыносимо ирреально.

Все призрачно. Но непреложно. Блоковский дух неуследим, как неуследимы ветер или метель, или вьюга. Но «датчики» бури точны, как на метеостанции. Кажется, что этот мир качается, плывет и утекает, что в нем реют сплошные символы, что цветовая гамма скользит и пестрит, но, вчитываясь, обнаруживаешь, что зрение остро и точно.

Два первоначальных цвета — две азбучные истины: красный и синий. И — до конца, до финальных аллегорий: красное — коммунизм, синее — большевизм; или: «красный комод», который «всех ужасней в комнате»; «синий плащ», в который — «завернулась».

Через всю поэзию — эти два ощущения: огневое и ледящее — встык. «То красные, то синие огни». «Синее море... красные зори». «Синие воды... красные розы». «Синяя дымка под красной зарей». «Пунцовые губки, синеватые дуги бровей». «День белый с ночью голубою зарею алой сочetal...»

Так сокровенный смысл в том, что «сочетается» — несходимое. Красное пресекается синим, синее — красным. Синева — жгуча, краснота — пепельна. Лейтмотивы: синяя муть, алая мгла. Красная пыль. Серый пурпур. И в трагическом завещании «Пушкинскому Дому»: «сине-розовый туман». И в известной автопародии: «синих елок крестики сделались кровавыми, крестики зеленые розовыми стали...»

Цвета дробятся. Мерцание, рассыпание, бликование. «Цветистый прах». словно бы серебрится все. Серебра еще нет, однако ОЖИДАНИЕ этого разрешающего колористического удара разлито в дробящемся воздухе, в тревожном сцеплении противоположного: красного и синего, ясного и мглистого, белого и черного.

Серебро, пару раз мелькнувшее в ранних стихах традиционной краской романтического пейзажа, ко времени «Распутий» (1903 год) прочно одевает поэзию Блока в ледяной плен. Это серебро — темное, холодное. Серебро вьюги, серебро метели. Серебро трубы, зовущей в гибель, смертного наряда, пустыни, покоя, оков. Но и серебро видений, грез, «чертогов». И постепенно блоковское серебро — мечтаемое серебро «Снежной маски», с 1907 года окрасившее его лирику колдовским мерцанием, вытесняет в сознании читателей все другие цвета (кроме разве что черного). Оно, это мерцающее серебро, становится чем-то вроде пароля, пропуска в «символизм» с его «духами и туманами». Блоковское обаяние является, наверное, главной причиной того, что само название «Серебряный век» постепенно переносится на его эпоху с эпохи предшествующей, для которой то имя было логичнее: после пушкинского «Золотого века» настало время Фета; на грани его — Тютчев, на другой грани — Анненский... После Блока все сдвигается — к его среброснежности, к его среброзвездности, сребросказочности, и в этих отсветах блекнет определение, которое Блок дал своему веку: «железный». Не сереб-

ро завещал он, а чугуны, отложившийся в жилах. Не «серебристый» у него колорит — «серебряно-черный».

Кто там встанет с мертвым глазом  
И серебряным мечом?  
Невидимкам черномазым  
Кто там будет трубачом?

«Черномазым»... Крайне нехарактерное для Блока определение. Массу человеческую Блок чаще называет: «толпа». Или — в старинном стиле, во множественном числе: «толпы». И еще с ударением на конце: «увел толпы в пылающий рассвет». Иногда он говорит: «народы». «Кругом о злате иль о хлебе народы шумные кричат». А то и «стада». Их что-то «гонит», а он — в стороне. Они его «звуют», а он — хладен и безучастен, нем и недвижим.

В этой ситуации вроде бы просится слово «чернь».

Его нет.

Вернее, оно есть, но в каком-то нездешнем регистре:

Венгерский танец в небесной черни  
Звенит и плачет, дразня меня.

Или:

И голос черни многострунной  
Еще не властен на Неве.

Или:

И над заливами голос черни  
Пропа, развеялся в невском сне.

Эта мелодия не сливается ни с воплями «толп», ни с бляньем «стад». Эта музыка звучит откуда-то из-под купола, из иной реальности. Причем тут «чернь»? В реальности «чернь» если и возникает, то — как в поэме «Возмездие» — чернь светская, «сытая», толпящаяся, как в пушкинские времена, у трона, — во времена блоковские она еще и «говорит речи». От ЭТОЙ «черни» Блок отделяет себя презрением, как от «толп» и «стад». Простой народ вызывает у него совсем другие чувства. Это не «чернь». «Не называются чер-

ню люди, похожие на землю, которую они пашут, на клочок тумана, из которого они вышли, на зверя, на которого они охотятся...» Это разъяснено в 1921 году, за полгода до смерти и через две эпохи после небесной, многострунной черни «невских снов». И еще ясней: «Вряд ли когда-нибудь черню называлось простонародье. Разве только те, кто сам был достоин этой клички, применяли ее к простому народу». Чернота народа — не «чернь». Здесь черные краски появляются в контраст желтым: чернота рабочих предместий есть знак «честности» в противовес «обману» буржуазного города. Это знак природности: земли, тумана, зверя. Знак безобманности.

Чернота у Блока — и «чернь» его палитры — шире и мощнее той или иной социальной краски, она бьет через сословные границы, наискосок общепринятым створам. Она заполняет вселенную странной музыкой, гася цвета. Здесь взаимоуничтожаются синие и красные сполохи. Черна ночь, черно болото, черна дорога. Черны звезды, деревья, провода, решетки, двери. Черен бред, черна кровь, черна даль, черен свет. Небо Италии — черно! Затянута красавица в черный шелк, в черный бархат, сверкают черные бриллианты, рассыпаны черные волосы, чернеют очи, брови. Черен сон, черен смрад, черен дым. Черен монах, звонарь, латник. Черен город, черен поезд, черны моторы машин, стены фабрик, домов. «Недвижный кто-то, черный кто-то людей считает в тишине». Черна портьера. Черна роза в бокале. Черен платок на груди. Черен вдовской предел. Черен мир. Гаснет в нем серебро.

Из безначально-бесконечной тьмы выскакивает у Блока ледящий душу «черный человек» и бежит по городу, гася «фонарики».

Через весь Серебряный век бежит это видение и в конце концов сводит с ума того «рязанского парня», который в марте 1916 года явился к Блоку, подал записку: «Я поэт, приехал из деревни, прошу меня принять» и читал стихи — «свежие, чистые, голосистые и многословные». Неполных десяти лет хватило тому нежноволосому отроку, чтобы к нему в постель, взломав серебро, выпрыгнул из зеркала ЧЕРНЫЙ ЧЕЛОВЕК. И обозначил «конец процесса».

У Блока обозначено начало.

Вернее, безначальность. Непонятны, неошутимы границы тьмы,

истоки, причины мрака. Мир неочерчен. Вернее, так: то, что очерчено, не удерживает Смысла, а то, что есть Смысл, — не удержиимо, неуследимо и невыразимо. И зловеще неохватно. И мучительно непредсказуемо. Это всеобщность, несущая Пустоту и совпадающая с ней.

Когда после публикации «Двенадцати» антибольшевистская интеллигенция объявила Блоку бойкот, и главная жрица заявила, что не подаст ему руки (случайно встретив в трамвае, все-таки подала, проговорив в растерянности: «Только лично, не общественно!» — причем вежливый Блок был за это признателен), — Зинаида Гиппиус очень точно определила суть их расхождения. Там, где полагается быть политической доктрине, системе ясных убеждений и вообще идеологическому фундаменту, — там у Блока... зияние. Пустота. Безмолвие. Вакуум. ОКОЛО которого он всю жизнь и ходит. В основе — невыразимое. «Несказанное». Блок прямо подтверждает это в письме, зафиксировавшем разрыв: «Роковая пустота» есть и во мне, и в Вас».

Неизречимость — в сокровенной глубине его лирики. С первых до последних мгновений. Всю жизнь — «с неразгаданным именем бога на холодных и сжатых губах». Во вселенной без имени и без очертаний.

«Вселенная» — единственное изначальное имя и единственная попытка очертить «это». Других границ нет. Или они мнимы. В том же прощальном письме Зинаиде Гиппиус: «Неужели Вы не знаете, что «России не будет», так же, как не стало Рима?.. Так же не будет Англии, Германии, Франции...» Положим, для 1918 года мир «без Росий, без Латвий» — общее место публицистики, но ведь уже в 1900 году сказано: «Вселенная, моя отчизна». Погибнет? Пусть. Пусть «отлетает в пустоту»:

Мне все равно — вселенная во мне.

И ни следов, ни контуров. Нечто. Ничто. Ничто как Нечто.

Десять лет спустя поразительные по пластике «Итальянские стихи» возвращают нас в ту же исчезающую точку:

Ты, как младенец, спишь, Равенна,  
У сонной вечности в руках.

Две-три ссылки на «Данта с профилем орлиным» или на любимого «Гамлета» вовсе не означают ни Италии, ни Дании. Никакого Запада у Вечности нет.

А Восток есть? На фоне «Скифов» как последней декорации Мирowego Балаганчика это особенно интересно. Востока нет, а есть... «Заря Востока», магическим образом угаданная за два десятка лет до того, как грузинские большевики учредили газету с таким названием. Еще есть — Восток «помыслов творца», коему навстречу «летит дух» поэта, явно подвигнутый на этот полет Владимиром Соловьевым. Есть «лазурность востока», сокрытая «в неясной тени». Иначе говоря, есть Восток Ксеркса, Восток Христа, но не часть мира, не грань мира, не имя мира.

Мир Блока в сущности не имеет окончательного имени. Непонятно, как его называть. Точнее всего так: «Ты». Нечто, достойное служения, верности, любви. Имена, мелькающие ОКОЛО священного места, условны. «Дева». «Сестра». «Жена». «Дама». Иногда: «Снежная Дева». «Белая Дева». «Древняя Дева». Иногда «Незнакомка». Или так: Кармен. Фаина. И даже: Колумбина.

Обращающийся к ней лирический герой соответственно — и Арлекин, и Пьеро, и Принц, и Шут. Но более всего — Рыцарь. Из всех скользящих имен, которыми он награждает свое божество, самое известное: «Прекрасная Дама». Средневековый флер, окутывающий это имя, не должен обманывать: в Прекрасной Даме нет ничего ни специфически средневекового, ни специфически западноевропейского; время от времени в ее силуэте мелькает что-то от цыганки... от вакханки... от боярышни... даже от проститутки.

Ничего обидного. Потому что все это — маски.

Каждый раз, когда очередная маска падает, возникает новая маска. И тоже падает. Герой шепчет:

И, миру дольнему подвластна,  
Меж всех — не знаешь ты одна,  
Каким раденьям ты причастна,  
Какою верой крещена.

Как?! А «церковь в лесистой глуши»? А «песня жницы» с поля



«сжатой ржи», из-за «некошеной межи»? И «клевер пышный, и невинный василек»? И «глушь родного леса», и «родной камыш», и «родимые селенья»? С полувзгляда узнаваемые приметы, включающие цепь традиционно русских ассоциаций: тропинки... былинки... березки по скатам оврага... и даже так: «кочерыжки капусты, березки и вербы», открывающие то неподдельное состояние, в которое уже второй век погружается классический герой нашей литературы, «влачась по пажитям и долам» и вкушая «душный зной, дневную лень, отблеск дальних деревень»...

Тут внимательный читатель не удержится, переадресует Блоку иронические рассуждение, которое он сам адресовал когда-то Фету: «Россию мы видим из окна вагона железной дороги, из-за забора помещичьего сада да с пахучих клеверных полей, которые еще Фет любил обходить в прохладные вечера, при этом «минуя деревни».

Поскольку это сказано и о самом себе, не будем спешить с упреками: драма, тут заложенная, ироническими самохарактеристиками не исчерпывается. Россия тычется в лицо всеми «былинками», качается перед глазами «серыми сучьями», и все-таки ее «нет». Нет того, что ожидается, обступает и требует воплощения. Развоплощено!

Развоплощенность эта со времен Константина Леонтьева привычна и не вызывает удивления.

Удивление вызывает другое: как свою «несказанную» тайну, свою Мечту, свою Прекрасную Даму, свою... Кармен-Коломбину-Фаину Блок впервые решается отождествить со страной?

Зинаида Гиппиус, жрица «общественности», листая «Розу и Крест», допрашивает:

— Александр Александрович, ведь это не Фаина. Ведь это опять Она.

— Да.

— И ведь Она, Прекрасная Дама, ведь она — Россия!

— Да. Россия... Может быть, Россия, — смешивается Блок, продолжая «ходить ОКОЛО», не желая ходить ПРЯМО.

«Роза и Крест» — 1913 год. Последнее историческое мгновение перед началом обвала. Само имя появляется в стихах Блока с 1905 года. С момента, когда цусимское эхо, отозвавшееся залпами Крова-

вого Воскресения и ревом Революции, возвещает переход «железного века» в какой-то новый век, еще неведомый. Пахнет гибелью. Возникает «Россия».

Почему только теперь?

Может, оттого и не возникала она в сознании Блока раньше — хотя место ее в центре Вселенной было окружено «приметами» и овеяно трепетом, — что останавливали предчувствия? «Неслыханные перемены, невиданные мятежи»? Страшно было назвать «это» по имени: стронуть лавину. Назвал — когда лавина пошла.

Блок не только определил возникновение русской темы у поэтов Серебряного века, но угадал и ситуацию ее возникновения. У Ахматовой, Цветаевой, Мандельштама, Ходасевича очерчивается Россия в сознании именно тогда, когда — потеряна. Точки воплощения — моменты катастроф: 1905-й, 1914-й, 1917-й... И наконец, 1941-й. Имя открывается одновременно с утратой. Уста отверзаются в немоту.

«Немая отчизна» — так она впервые названа у Блока. Потом: «Очнись ли я в другой отчизне?» И тут же, с глухим предчувствием: «чтобы распутица ночная от родины не увела». И опять, с тоской: «Ты отошла, и я в пустыне». И наконец, самый пронзительный и страшный мотив русской мелодии у Блока — мотив смены облика:

Нам казалось: мы кратко блуждали.

Нет, мы прожили долгие жизни.

Возвратились — и нас не узнали,

Нас не встретили в милой отчизне.

Блок и здесь — предтеча и провидец: через всю поэзию Серебряного века проходит мотив неузнанности, неузнаваемости, мотив утраты Лица. Начинается — у Блока. Черты затуманены. Та — и не та. «Дует ветер... ничего не различишь сквозь слезы... Застилает глаза».

С точки зрения тогдашней «общественности» Георгий Адамович диагностирует синдром пустоты; он говорит: слово «Россия», вошедшее в стихи Блока после 1905 года, присутствует в том «гоголевском его звучании, которое препятствует определить, о чем, собственно, речь: географический ли это термин, имя ли народа, сумма культурных традиций и устремлений? Рос-

сия — «родина». И Гоголь, и Блок предпочитали называть ее Русью, как более ласкательным и интимным именем».

Все правильно. Г. Адамович вряд ли объяснил бы убедительно, что, собственно, и для него было «Россией» в 1905 году, когда события происходили, или в 1938-м, когда он в Париже их описывал, или в 1967-м, когда в Нью-Йорке, двигаясь в стихах вослед Блоку, он мучительно шел от «Одиночества и свободы» к «Единству».

Трагедия общая: на месте «России» разверзся вакуум, и предстоит распознать то, что становится «Россией» под новыми масками и именами. Эта непосильная задача встает перед поэтами Серебряного века. Как всякая непосильная задача, она требует запредельного напряжения и делает поэзию великой.

«Русь» действительно первое, на что эта поэзия пытается реально опереться. У Блока так: сначала возникает ленивая «русская таможенная стража». Затем внутри очерченной таким образом границы обнаруживается веселое племя: рабочие возят с барок дрова; дети дрова воруют; матери «с отвислыми грудями под грязным платьем» отвешивают детям затрещины и принимают ворованное. В воздухе ругань. «И светлые глаза привольной Руси» сияют «строго» с «почерневших лиц».

Это диковатое племя, в котором явно скрестились земля, туман и звери, описано с той долей «ласкательности и интимности», с какой Миклухо-Маклай увековечивал папуасов. Но именно такова блоковская «Русь» в первом приближении. Русь пьяная, нищая, плачущая в кабаке. Понятна такая Русь разве что на этнографическую глубину — дальше она непонятна. «За дремотой — тайна». Тайна притягивает смутно чаемой «первоначальной чистотой», которая прячется за этой дремотой, за нищетой и дикостью. «И в лоскутах ее лохмотий души скрываю наготу». Нагота безрадостна, чистота несчастлива. Печален простор, сумрачен свет, зловеща правда, приоткрывающаяся в таинственной дали. «Пред ликом родины суровой я закачаюсь на кресте...»

Всякое прикосновение к Сфинксу, называемому «Россией», — это попытка примериться к самым гибельным ее чертам. К ее «разбойной красе», к ее «острожной тоске», к ее туманной, обманной,

узорной, запутанной судьбе. Но без ужаса нет для Блока любви, без русской безнадеги нет для него русской реальности. Это врезано на века и, как все гениальное, просто:

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

Чем страшней, тем родней. Россия не поддается ни свету, ни праведности — только темному греху. «Грешить бесстыдно, непробудно, счет потерять ночам и дням, и, с головой, от хмеля трудной, идти сторонкой в божий храм...» Поразительна точность «примет» этой неуловимой души, этого размазанного быта, вся русская классика от Гоголя до Лескова поработала над тем, чтобы Блок мог точными штрихами набросать портрет купца-праведника, который отмаливает грехи на заплыванном полу церкви, а потом, икая за чаем и слюнявя купоны, вспоминает, кого и как он надул.

...И на перины пуховые  
В тяжелом завалиться сне...  
Да, и такой, моя Россия,  
Ты всех краев дороже мне.

Другой он ее не ведает. Не хочет знать. Не верит, что она способна быть другой. Воистину, безнадежная любовь — самая лютая. Объект любви должен быть затуманен: ясность добьет его.

Притом некоторые прозрения Блока — в части исторических перспектив — рельефны до ясновидения. Например, вот это:

Над старым мраком мировым  
Восходит солнце твердой власти,

Напечатанное в 1919 году, это стихотворение кажется гимном диктатуре, подслушанным у врат ГУЛАГа под слепящими красными звездами. Но это написано в 1899 году, и, скорее всего, под «сверкающим тронном», к подножью которого вот-вот «потекут» народы, подразумевался трон Романовых, на котором как раз в ту по-

ру укреплялся Николай II. Что не мешает Блоку, слегка поправив стихотворение (но абсолютно не приспособив его к новым реалиям!), пустить его в печать двадцать лет спустя.

Туманность контуров, глубоко запрятанная «немота» и столь раздражавшее Зинаиду Гиппиус хождение ОКОЛО загадки — вот что делает Блока по-своему неуязвимым. Он служит «России», не расширявая ее.

Фантастические (с точки зрения людей последовательных) поступки Блока могут быть поняты только в этом вакуумном контексте. Например, шествие с красным флагом во главе революционной колонны в октябре 1905 года. Или — в сентябре 1914-го — возглас: «Война — это прежде всего ВЕСЕЛЮ!» По логике вещей человек, протестующий против мерзостей царизма, не должен веселиться, когда царизм начинает войну, мерзость которой очевидна; человек, решивший служить Прекрасной Даме, не должен ходить с флагами на политические демонстрации...

Но поэт, ежесекундно пророчащий гибель и возмездие, делает именно это: он торопит события, поворачивается навстречу гибели, гасит ужас весельем. В этой маяте — все едино:

Русь моя, жизнь моя, вместе ль нам маяться?  
Царь, да Сибирь, да Ермак, да тюрьма!  
Эх, не пора ль разлучиться, раскататься...  
Вольному сердцу на что твоя тьма?

Сердце не вольное — сердце плененное, зачарованное. Света не будет — будет тьма вечной неразгаданности:

Знала ли что? Или в бога ты верила?  
Что там услышишь из песен твоих?  
Чудь начудила да Меря намерила...

Блестящий каламбур этой строчки сделал ее почти пословицей, и она как бы выпала из общего орнамента, но по существу ни один элемент нельзя вычленивать из черно-белого вихря, в котором сливаются все: серебро и чернь, царь и Ермак, Европа и Азия — несходимые края и «разноплеменные народы», все, что охвачено таинственным словом «Русь».

За море Черное, за море Белое  
 В черные ночи и в белые дни  
 Дико глядится лицо онемелое,  
 Очи татарские мечут огни...

«Очи татарские» — это Русь? Или это то, во что глядится Русь? Загадочна стилистика и загадочна символика «Поля Куликова» — самого сильного блоковского произведения на русскую тему. Традиционно русская ценность: «древняя воля» — переброшена татарам. Традиционно татарская привязка: «степь» — переброшена Руси. Татарская вольница — против русской степной прочности-крепости: полный оборот смыслов! Вражий шум: скрип телег и людской вопль на татарской стороне (как это описано Блоком в статье «Народ и интеллигенция» ПАРАЛЛЕЛЬНО стихотворному циклу) в стихах отфильтрован: в «шуме» оставлены две романтические ноты: «орлий клекот» и «плеск лебедей». Они и осеняют татарский «черный» стан в противовес русскому, где с «серебра» смыта «пыль».

То есть: все эмоциональные акценты как бы обернуты. Если учесть, что «Русь» никогда и не окрашивалась у Блока в этнические тона, а если окрашивалась, то отнюдь не только в славянские, но и в финские, да и в татарские тоже, — можно понять то внутреннее смятение, то ощущение распутья и даже потери пути, которое вопиет из куликовского цикла:

И я с вековой тоскою,  
 Как волк под ущербной луной,  
 Не знаю, что делать с собою,  
 Куда мне лететь за тобой!

Та же статья «Народ и интеллигенция» открывает нам исток этой безысходности. «Поле Куликово» — метафора, парафразис совсем другого противостояния. Блока мучает противостояние народа и интеллигенции. «Русь» — это народ: полтора миллиона жителей Российской Империи, погруженных «в сон и тишину». А «поганая орда» — это русская интеллигенция: полтора тысяч крикунов, ополчившихся против своего народа.

В ситуации 1909 года это психологически понятно и даже предсказуемо: как раз в эту пору выходит сборник «Вехи», где интеллек-



туальная элита пытается отречься от интеллигентского наследия. Но Блок, кажется, и без всяких «Вех» приходит к этому убеждению; достаточно Ключеву обвинить его в «интеллигентской порнографии» (и за что! За «Вольные мысли!»), и Блок ему верит («другому бы не поверил»), мучается, что он — «интеллигент», и ждет страшной развязки, а то и накликает:

«Почему дырявят древний собор? — Потому что сто лет здесь ожиревший поп, икая, брал взятки и торговал водкой. Почему гадят в любезных сердцу барских усадьбах? — Потому что там насиловали и пороли девок; не у того барина, так у соседа. Почему валят столетние парки? — Потому, что сто лет под их развесистыми липами и кленами господа показывали свою власть; тыкали в нос нищему — мощной, а дураку — образованностью.

Все так.

Я знаю, что говорю. Конем этого не объедешь».

Тут — разгадка «балаганчика», подлинная суть блоковской драмы: возмездие. И не только блоковской. Блок ее только завещает.

**ВОЗМЕЗДИЕ** — тема, кровавой нитью проходящая сквозь поэзию Серебряного века. Одни поэты видят себя орудием возмездия. Маяковский. Хлебников. Ключев. Другие — объектом его. Ахматова. Мандельштам. Ходасевич. Иные же в ужасе обнаруживают, что по иронии истории попали из правых в виноватые, причем без вины. Гумилев. Пастернак. Цветаева. Но невыносимое ощущение **ВИНЫ**, когда жертвой должен стать **ТЫ САМ**, и это **СПРАВЕДЛИВО**, — только у Блока. Может быть, еще потом — у Есенина, но без такой ясности: «конем не объедешь».

Главное произведение Блока, над которым он мучительно и безнадежно работает всю жизнь, — поэма «Возмездие». Роман в стихах — по светлым, классическим, пушкинским заветам. Попытка собрать жизнь вокруг истории семейства. Собрать «энциклопедию русской жизни». Собрать вселенную.

Один эпизод лета 1916 года проясняет значение, которое Блок придает этой попытке. Литературное собрание. Кто-то показывает репродукцию картины из римской истории; кто-то музицирует; хозяин предлагает присутствующим впечатления в альбом.

Блок приезжает с опозданием. Ему тоже подают альбом. На одной из страниц он читает:

«СЕРГЕЙ ЕСЕНИН:

Слушай, поганое сердце,  
Сердце собачье мое.  
Я на тебя, как на вора,  
Спрятал в руках лезвиё.

Рано ли, поздно всажу я  
В ребра холодную сталь.  
Нет, не могу я стремиться  
В вечную сгнившую даль.

Пусть поглупее болтают,  
Что их загрызла мечта.  
Если и есть что на свете —  
Это одна пустота.

Прим. Влияние «Сомнения» Глинки и рисунка «Нерон, поджигающий Рим». С. Е.»

Потемнев, Блок подзывает «рязанского парня»:

— Сергей Александрович, вы серьезно это написали или под... впечатлением?

— Серьезно, — чуть слышно отзывается Есенин.

— Тогда я вам отвечу, — еще тише, вежливо, вкрадчиво говорит Блок.

И, перевернув страницу, пишет:

«Жизнь без начала и конца.  
Нас всех подстерегает случай. —  
Над нами — сумрак неминучий,  
Иль ясность божьего лица.  
Но ты, художник, твердо веруй  
В начала и концы. Ты знай,  
Где стерегут нас ад и рай.  
Тебе дано бесстрастной мерой  
Измерить все, что видишь ты,  
Твой взгляд — да будет тверд и ясен,

Сотри случайные черты —  
И ты увидишь: мир прекрасен.

Александр Блок. 13.VII-1916 г.»

Начало поэмы «Возмездие».

Конца нет. Не написано. Так и не закончена поэма. Блок не может стянуть концы.

Разлетевшиеся осколки он собирает в поэму «Двенадцать». В отличие от «Возмездия», это написано «за один присест». Идет подстраивание к хаосу. Вплоть до имитации кошунства. Вплоть до звукоподражания неменяемой реальности: «Ай, ай! Тяни, подымай!» «Эх, эх, погреси! Будет легче для души!» И уже почти под Маяковского: «Трах-тах-тах!»

Составленная из «кусочков», поэма так и воспринята революционными массами, да и контрреволюционными элементами тоже. Массы поднимают ее на щит, растаскивают на лозунги, развешивают в виде плакатов: «Мы на горе всем буржуйам мировой пожар раздуем!», «Революционный держите шаг, неугомонный не дремлет враг!» Неугомонный издевается: Катька — закономерная реинкарнация Прекрасной Дамы? А «Иисус Христос», идущий во главе ватаги красногвардейцев, — это, конечно, замаскированный Абрам Эфрос, а еще лучше: Луначарский-наркомпрос.

Блок на критику не отвечает, но вдогон, встык, как бы в объяснение «Двенадцати» пишет «Скифов».

Это — последняя душераздирающая попытка решить проблему, то есть выдавить из себя «интеллигента». Азиатская рожа должна привести в шок культурную Европу. Пусть мир шарахнется от звериного оскала. За оскалом — гримаса боли, отчаяние безнадежной любви, нецененная святость. «Мы любим все... нам внятно все... мы помним все...» а нас не любят, не понимают, не принимают.

Тогда — пусть «хрустнет» их «скелет в тяжелых, нежных наших лапах». И все, что «их»: парижские улицы, кельнские громады и даже незабвенные венецианские каналы — все то, что проступало из дымной бездны вселенной, — пусть валится обратно в бездну!

Отвергнутая любовь оборачивается ненавистью.

Чернеет серебро. Вселенная погружается в небытие.

Это — развязка трагедии? Если не развязка, то — окончательное удушье, затянутый узел.

И надо всем — по-прежнему:

Россия — Сфинкс. Ликуя и скорбя,  
И обливаясь черной кровью,  
Она глядит, глядит, глядит в тебя  
И с ненавистью, и с любовью.

После этого — только замолкнуть.

Как отвечено все той же Зинаиде Гиппиус в том последнем разговоре — на реплику: «Тут — или умирать, или уезжать» — после долгого молчания:

— Умереть во всяком положении можно.

За полгода до смерти, уже из «ночной тьмы» — тихий поклон Пушкину. Это последнее, что написано в стихах.

После смерти, оборачивая на Блока фразу, сказанную им о Пушкине, что тот погиб не от пули Дантеса, а от «отсутствия воздуха», говорят: Блок задохнулся от Советской власти.

Из его текстов это не следует. Из его текстов следует гибель — «во всяком положении»: хоть под «многопенным валом» Интернационала, хоть у «ирландских скал».

Новейшие архивные разыскания показывают, что, когда друзья хотели отправить больного поэта к ирландским (точнее, к финским) скалам, чтобы облегчить его участь, — главный скифский вождь не пустил: «он будет писать стихи против нас». Но постановил: выдать вспомоществование в размере двух полных пайков.

Пайки не понадобились. Не помогли и лекарства: умирающий от них отказался. Дуэт со стихией подошел к финалу.

Когда задаешь вопросы Сфинксу, то и Сфинкс может задать вопрос. Ответа нет — со скалы в пустоту.

Это метафора, конечно. Александр Блок умер 7 августа 1921 года в своей постели, в своем кабинете, на улице Декабристов, она же — Офицерская, в городе Петрограде, который еще не стал Ленинградом.



## НИКОЛАЙ КЛЮЕВ

**С**транное признание. Вроде бы и не вяжется с обликом. «Олонецкий ведун», «вседержитель гумна», «Аввакум XX века», «поэт посконный и овинный», «ангел пестрядинный», радетель «берестяного рая», податель «ломтей черносошных», законодатель «избяного чина», в питерских салонах поющий столичным шаркунам про то, как «в парú берлог разъели уши у медвежат ватаги вшей», — он не знает названия тому, *что* любит?

И если городская жизнь ему так мерзка, зачем ходит, зачем поет изнеженным бездельникам, зачем стучится в их двери?

Блоку письма пишет четыре года, потом наносит визиты, почему именно его избирает своим слушателем и первую книгу ему посвящает? Что у них общего? Сын вытегорской плачеи и винного сидельца из деревни Желвачево, отданный на выучку соловецким старцам, смолоду полгода отсидевший за участие в крестьянских бунтах, — что он надеется доказать отпрыску университетских интеллектуалов — Блоку, ищущему встреч с туманно-прекрасной Дамой, а вовсе не с ходоками из избяной Руси?

И ведь доказывает!

«Простите мне мою дерзость, но мне кажется, что если бы у нашего брата было время для рождения образов, то они не уступали

бы вашим. Так много вмещает грудь строительных начал, так ярко чувствуется великое окрыление!..»

Что действительно чувствуется в клюевском тексте, так это великое окрыление, вряд ли уместное в частном письме, отправляемом из Вытегры в Петербург, но неувидительное, если вспомнить, что это пишет поэт поэту. Как «стихотворение в прозе» читается эта исповедь — исповедь человека, ненавидящего и одновременно страдающего от своей ненависти, ищущего виновников своей внутренней боли и боящегося потерять контакт с ними. И плотность текста — стежок к стежку, строгановское шитье, из-под которого рвется вековой вопль мужика, обиженного баринном, а точнее сказать: не дождавшегося от него ответной любви:

«О, как неистово страдание от «вашего» присутствия, какое бесконечно-окаянное горе сознавать, что без «вас» пока не обойдешься! Это-то сознание и есть то «горе-гореваньице», — тоска злючая-клеучая, кручинушка злая, беспросветная, про которую писали Никитин, Суриков, Некрасов... Сознание, что без «вас» не обойдешься, есть единственная причина нашего духовного в вами «несближения», и редко, редко встречаются случаи холопской верности нянь и денщиков, уже достаточно развращенных господской передней. Все древние и новые примеры крестьянского бегства в скиты, в леса-пустыни есть показатель упорного желания отделаться от духовной зависимости, скрыться от дворянского вездесущия.

Сознание, что вы «езде», что «вы» «можете», а мы «должны» — вот неодолимая стена несближения с нашей стороны. Какие же причины с «вашей»?

Кроме глубокого презрения и чисто телесной брезгливости — никаких. У прозревших из «вас» есть оправдание, что нельзя зараз переделаться, как пишете вы, и это ложь, особенно в ваших устах...»

И Блок — терпит этот назидательный тон и признает-таки, что в лице «крестьянина Северной губернии, начинающего поэта» сама Русь учит его уму-разуму!

На уровне общения великих поэтов диалоги не зависят от контраста «мужика» и «барина», и настырность Клюева не так проста и груба, как кажется и как он хочет выставить.



Мы, как рек подземных струи,  
 К вам незримо притечем  
 И в безбрежном поцелуе  
 Души братские сольем.

В этом «голосе из народа», обращенном к обессиленной интеллигенции, куда больше и тайного притяжения, не чуждого полуподавленной зависти, и искреннего желания «сравняться», чем ненависти и жажды свести счеты. Хотя в ранних стихах Клюева сквозь надсоновские рыдания о пропащей доле именно жажда мести прорывается единственно свежим чувством. Он грозит обидчикам и динамитом, и ножиком, и булыжником, и никакой «святой Руси» там нет, а есть в лучшем случае — абстрактная «родина, кровью облитая». Прямо из прокламации!

Однако Клюев никогда не обратился бы к Блоку, если бы чувство Родины исчерпывалось у него жаждой революционной справедливости.

Есть что-то, глубинным образом соединяющее этих поэтов. Чувство близящейся общей катастрофы. Оно у Клюева пробивается сквозь все избытые заплоты:

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

Такую же музыку Клюев и у Блока слушает. На это и откликается. К этому взывает, подсознательно ища поддержки и утешения (а утешения нет).

Отсюда — все их переключки. «Поле Куликово» у Блока — «Поле грозное, убойное» у Клюева. «Плат до бровей» — «плат по брови». И этот чисто блоковский вопрос, вырвавшийся у Клюева: «О, кто ты? Женщина? Россия?» И чисто блоковский порыв — прозреть святую в грешнице, праведницу в уличной проститутке: «Такая хрупко-испитая рассветным кажешься ты днем, непостижимая, святая, — небес отмечена перстом». Даже «сребротканый снежный плат», под которым почиет у Клюева «витязь», выткан Блоком.

Как вообще «серебристость», Клюеву решительно не свойственная. Его и в Серебряный век следует записать только «по эпохе», но не по колориту, далекому от излюбленных символистами снегов и туманов. У Клюева колорит ясный, пестрый. Красное, синее, желтое — как на картинке.

Но любопытно: Клюев не говорит: красное, он говорит: «киноварь». Не говорит: синее, говорит: «финифть». Не желтое у него — «соловое». Кодировка крестьянина, а еще точнее — крестьянского богомаза, старого книжника, читающего жизнь — как «хартию», магическую «запись», вязь таинственных «письмен».

На этой палитре все сказочное ассоциируется не с серебром, а с золотом. С золотыми застежками древнего фолианта, с пером «жаро-птицы», с сиянием ассистки на Образе. Серебро остается — как деталь того же узорочья, но в нем нет ничего потустороннего, это — быт: игла, самоварная «тулка», деньги. Если же серебро — знак потусторонний, то, как правило, «отрицательный», зимний, недобрый, зябкий. Тут опять видишь, как заражается Клюев этим тревожным чувством от Блока, хотя и берется Блока от интеллигентской немощи излечить.

Клюев вообще слишком сложен, хитер и лукав, чтобы верить его простонародным ухваткам.

К примеру, кто должен был бы быть его любимым поэтом? «Никитин, Суриков, Некрасов» — из письма Блоку? Нет. Любимый поэт Клюева — стилизатор-универсал Лев Мей. Любимый поэт Клюева — Верхарн, причем читаемый в подлиннике, то есть по-французски.

Как? Мужик-правдолюб, в домотканой рубаше и смазных сапогах топающий по петербургским редакциям, скорбно-сладким голосом корящий умников, что те забыли все русское, — не чужд европейской образованности?

Литературу облетела когда-то зарисовка Георгия Иванова, который застукал Клюева в гостинице за чтением немецкого томика Гейне. Никакой посконины на ведуне не было — нормальная городская одежда. Отложив книгу, Клюев сказал смущенно:

— Маракую малость по-басурманскому...

И пошел переодеваться в посконину.

Если Иванов это и придумал, то очень близко к образу.

Конечно, Клюев притворялся — в салонах. Но не в стихе.

В стихе сказано: «Я учусь у рябки, а не в Дерптах». Но тот, кто ни у кого, кроме рябки, не учится, он и не кликает Дерпт в качестве противовеса. «Свить сенный воз мудрее, чем создать «Войну и мир» или Шиллера балладу». Что труднее, судить не будем, но Толстой и Шиллер тут прочно усвоены. И «лагунная музыка Баха» звучит-таки над «зырянскими овинами». И Верлен все-таки включен в клюевское мироздание, хотя «стерляжьи молоки Верлена нежней».

И Ахматова!

Ахматова — жасминный куст,  
Обожженный асфальтом серым.

Вот с кем братается «певец Олонецкой избы».

Так изба все-таки?

Изба, изба!

Изба-богатырица,  
Кокошник вырезной,  
Оконце, как глазница,  
Подведено сурьмой.

Уподобление лежит на игровой поверхности стиха и взято явно из фольклора. Но не момент стилизации — самое интересное в этом изобретении, а момент компенсации того невыносимого душевного опустошения, с которым онежский мститель шел к Блоку, чтобы излечить того, а в сущности — себя от врожденного бездомья. Земшарнейшему (то есть бездомнейшему) из революционных поэтов отвечено:

Маяковскому грезится гудок над Зимним,  
А мне — журавлиный перелет и кот на лежанке.

Тут очень важен — кот. Любимое животное Клюева, душегрейным комочком проходящее через все его стихи, придающее Избе ощущение реального жилья. С печкой и запечной тайной. С рябым горшком и вечным сверчком.

Изба тут не просто строится — она рождается. Очень подробно. «От кудрявых стружек тянет смолю, духовит, как улей, белый сруб. Крепкогрудый плотник тешет колья, на слова медлителен и скуп...» — Узор мелькает, играет, отблескивает — «Тепел паз, захватисты кокоры, крутолоб тесовый шеломок. Будут рябью писаны подзоры и лудянской выпестрен конек...» Узор отдает тайнописью, слова добыты из неведомых старинных залежей. «По стене, как зернь, пройдут зарубки: сукрест, лапки, крапица, рядки, чтоб избе-молодке в красной шубке явь и сон мерещились легки...»

Явь, ярь, реальность, а сон все-таки витает в этих духовитых стенах, вернее, не сон, а загадочный смысл. «Крепкогруд строитель-тайновидец, перед ним щепка как письмо: запоет резная пава с крылец, брызнет ярь с наличника окна...» Изба прочитана как сказка, как книга, как «хартия» — опытный мастер может отступить, выйти из магии сказа и двумя-тремя реалистичными штрихами вернуть чуду домашний облик. «И когда оческами кудели над избой вздохматится дымок — сказ пойдет о красном древодеде по лесам, на запад, на восток».

Когда написано «Рождество избы», точно неизвестно; Клюев под стихами дат не ставит — он пишет «в вечность». Но это или 1915-й, или 1916 год. То есть: когда Маяковский предсказывает: «в терновом венце революций грядет шестнадцатый год», — Клюев строит Избу.

Из избыного окошка он и Мировую войну наблюдает, и то, как Маркони и Менделеев оставляют «свой мозг на тыне», и как прямо среди олонецких хвоин «взрастают» над избой «баобабы».

А это откуда?!

Выяснится и это. Но баобабы потом, прежде — бабы.

Вижу тебя не женой, одетой в солнце,  
Не схимницей, возлюбившей гроб  
                        и шорохи часов безмолвия,  
Но бабой-хозяйкой, домовитой и яснозубой,  
С бедрами, как суслон овсяный,  
С льняными ароматами от одежды...

И «схимница», и «жена» — тоже из Блока. Равно, как и «испитая

грешница». Впрочем, не только из Блока: дразнящий силуэт Дамы в тогдашней лирике — такое же общее место, как серебристый туман, из которого Дама является (и куда уходит). Она может быть переодета в сарафан и кикю, — это вариация того же символа, весьма ходкая в эпоху Васнецова, Билибина и Нестерова (Клюев, между прочим, был дружен с Рерихом или, как минимум, хорошо знаком).

От скрещения надсоновской тоски со славянским мистицизмом рождается у Клюева первоначально вовсе не «баба», неохватная, как гора, а зловещая старуха, накаркивающая гибель, и облик этой ведьмы — клюка, рубище, нищее лыко — вполне сочетается с обликом лирического героя, который из туманного Жениха (тем же Блоком поначалу навеянного) довольно быстро оборачивается убогим нищим, в сермяге и худых лаптях. А если это все-таки «витязь», то — «схимнице». Инок, монах, послушник в скуфье и подряснике. Вне устойчивого быта. Конечно, и это — общая мелодия крестьянской поэзии тех лет; таким же бродягой-каликой явится в поэзию герой Есенина, прежде чем переоденется в Леля и начнет в питерских салонах балалаечный маскарад (между прочим, под руководством Клюева).

Так в каком же все-таки соотношении клюевский сирота-нищий находится с той «бабой», которая изображена в «Поддонном псалме»? При всем этом маскараде — каков истинный облик лирического героя?

Я... ликом скрытен.

Вот это уже очень близко к истине. И это чуют завсегдатаи салонов, когда уличают Клюева в притворстве, и кличут «Опереточным Лелем». Они правы: он действительно меняет костюмы и маски: таится, хитрит, лукавит. Но они ошибаются в истоке этой потаенности.

Это не агрессия «мужика», пришедшего свести счеты с «господами». Это не апломб «правдолюба», режущего правду-матку. Это не издевка елейного святоши, морочащего дуракам головы.

Это — мучительное состояние человека, который не может найти себе места. Ни в лесном углу. Ни в проклятом городе. Ни вообще в мироздании.

Та кустодиевская «баба», «Русская Венера», которую нарисовал в своем воображении Клюев, вполне подошла бы для жизни в реальной избе. Да избы-то реальной — нет.

Изба в сущности — не жилище, хотя Клюев и хочет уверить в этом себя и нас. Изба — «святилище». Изба — начало и конец «света». Изба — «подобие Вселенной».

Вернее, это центр Вселенной. «В ней шéлом — небеса, полати — Млечный путь». И далее по горизонту, то есть «по стенам»: «Индийская земля, Египет, Палестина...»

Откуда все это в олонецкой чашобе?

А откуда в ней — «райских кринов аромат»? (крины — лилии: Клюева надо читать со словарем). Откуда царь Давид? Магдалина, лобызаящая ноги Христа? Иона во чреве кита? Саваоф, Ной, Елеон, Синай?

Это «вечных библий развернутые листы», — объясняет Клюев.

А Гамаюн, Сирич, Еруслан, Горыныч? «Вольга с Мамелфой старой»? А это из старых же книг соловецкого извода. И такой же книжной вязью выведено: «Митрий Солунский, с Миколою Влас святых обряжают в камлот и атлас, креститель Иван с ендовой расписной их поит живой иорданской водой!..» (лезем в словарь: камлот — ткань, ендова — сосуд).

От Иордана — дальше, дальше. Индия во всех подробностях! А это откуда? А из Индикоплова. Из «хроник», коими обложено Евангелие у старых книжников. Это вовсе не та реальная Индия, в которую за три моря хаживал Афанасий Никитин, это Индия грез и сказаний, царство воображаемой духовной благодати, и именно она, эта «Белая Индия», помещена в «красный угол» клюевской вселенской Избы.

А ведь поэтически — огромный эффект! Сидя на печи в вытегорском углу — пересчитывать «песчинки по Сахарам». Сказка! Сплошная, сквозная, нескончаемая сказка. В сущности — мечта постмодернистов! «Песнопевцу в буквенное брюхо низвергают воды Ганг и Кама».

С приходом Советской власти в этот поток вливаются новые струи. «Как гость в зырянское зимовье приходит пестрый Эрзе-



рум». Раджа на слоне въезжает прямо в «овин». «Египет» цветет («в снежном городишке»). «Хвойный Арарат» высится среди родной «гари и копоти». «Ферганский базар» шумит «под сенью карельских погостов». «О нумидийской знойной славе гремит пурговая труба». Кружатся «вятич в тюрбане» с «поморкой в тунисской чадре». «Серый Парагвай» обнаруживается в этом колхозе. Мелькает «панама бура». Рядом — «тюрбан Магомета». Звенит «чеченская зурна»... Пляшет «Россия в багдадском монисто с бедуинским изломом бровей».

Россия?.. А может, «то, чему названья нет»?

Густая, непродышливая ткань клюевского стиха, конечно, уникальна. Но — не случайна в культурном воздухе начала века. Русская стилизация — одно из главных поветрий, и у Клюева предсказано многое: от Ремизова до некоторых версий раннесоветской орнаментальной прозы. И «логарифмирование» смыслов: там, где у Клюева строка, Клычков и Орешин вырастили бы по целой поэме; это тоже в духе тогдашней поэзии: так же «логарифмирует» смыслы Хлебников.

Тайна — в том, *что* побуждает к такому чернению текста.

Побуждает — угроза со стороны реальности, от которой нужно любыми средствами оградить теплую точку жилья. Поэтому Изба у Клюева шифруется, она становится «непонятной», уходит в сокрыть. Смысл стилизации — само ограждение в таинственность, само замыкание в тайну. Это ДОЛЖНО БЫТЬ «непонятно»:

Сучит оборы жаровый пень,  
И ткет онучи чернавка-тень,  
Рассвет кудрявич, лихой мигач,  
В лесной опушке жует калач.

Из чего калач, не разберешь, но — «жует».

Чтоб помолиться лику ив,  
Послушать пташек-клирошанок  
И, брашен солнечных вкусив,  
Набрать младенческих волвянок...

Рецепт таинствен, но — варится.

А уж бабы на Заозерье  
Крутозады, титьки — как пни,  
Все Мемелфы, Груни, Лукеры  
По веретнам считают дни...

Что сварят эти «бабы»?

Мы уже знаем: «банановую похлебку».

Остается понять: отчего нужна в такой алхимии.

Итак, вот картина мироздания. Изба — малый круг, душегрейная точка. По горизонту — хоровод видений, большой круг, «Белая Индия», фреска.

Суть в том, чем заполняется пространство между малым кругом и большим. Соотношение между Домом и Миром, сама эта «вселенская модель», сама невозможность прожить только Домом — тема, характерная для поэзии Серебряного века, да, пожалуй, и для русской поэзии в целом, а может быть, и для великой поэзии вообще. У Мандельштама — не «фреска», но таинственная европейская «карта». У Пастернака — «двор», заминированный «тысячелетьем». У Маяковского мир — простой, «как мычание», но это непременно весь мир, да и простота окутана «облаком».

Я несколько сдвигаю образы Маяковского с тем, чтобы понять, что именно видит у него Клюев:

Простой, как мычание,  
и облаком в штанах казинетовых  
Не станет Россия — так вещает Изба...

Изба вещает, предвещает, завещает — покой. У Маяковского мир рушится и возрождается — у Клюева стоит. У Пастернака тысячелетия идут — у Клюева застыли. У Мандельштама карта мира меняется — у Клюева не меняется ничего. Мир «недвижим». Ни намек на роковой ахматовский «бег времени». Ни намек на блоковский ветер. И никакого блоковского метания от надежды к отчаянию и опять к надежде. Склеено намертво:

Есть моря черноводнее вара,  
 Липче смол и трескового клея  
 И недвижимей стопы Саваофа:  
 От земли, словно искра из горна,  
 Как с болот цвет тресты пуховойной,  
 Возлетает душевное тело,  
 Чтоб низринуться в черные воды —  
 В те моря без течения и ряби;  
 Бьется тело воздушное в черни,  
 Словно в ивовой верше лососка...

Плен. Замкнутое пространство. По горизонту — миражи; внизу — безвидная мгла, стоячая чернь небытия, и в центре этого замершего зябкого мира, как в пустоте — маленькая теплая точка. Изба.

Чем заполнить пустоту?

Нечем.

Точка и горизонт, остальное — пустынь. Там, где могли бы осмыслиться структуры: государственные, социальные, религиозные — «глухая нетовщина».

«Нет» — державе. Ненавистны царская власть, барская культура, дворянское «вездесущие».

«Нет» — городу. Проклят Вавилон, «где щетина труб с острогами застит росные просторы».

«Нет» — церкви. Ненавистен «казенный бог», «пещь Ваалова» — церковь. «Не считаю себя православным, да и никем не считаю».

Последнее признание — все тому же Блоку: в письме. В анкетах, вступая в большевистскую партию (в 1918 году в Вытегре), Клюев наверное формулирует свои убеждения аккуратнее. В партию его принимают. Пока речь идет о ненависти к казенному богу или, скажем, к генералу Юденичу, наступающему на Петроград, сотрудничество Клюева с советской властью идет вполне сносно. Всероссийски известный поэт клянет «черных белогвардейцев», оплевавших «Красного бога», и «задушевым братским словом» напутствует идущих на фронт бойцов. Однако вытегорские коммунисты интересуются, почему в стихах товарища Клюева так много религиозных символов. Товарищ Клюев объясняется на этот счет столь путано и

многословно, что уездная партконференция в 1920 году предлагает ему пересмотреть свое мировоззрение. До клюевского «голгофского христианства» губкому партии, естественно, дела нет, как и до клюевских мыслей насчет того, что «в учении Христа есть общее с идеей коммунизма»: губком справедливо подозревает, что все эти сказки «находятся в полном противоречии с материалистической идеологией партии», по каковой причине партия из своих рядов Клюева вскоре и вычищает.

Не получается сотрудничество с новой властью, как не получилось — со старой. Замирает Изба над чернью небытия. Чутким инстинктом Клюев ищет опоры среди ближних соседей по Северу. «Каргополы, чудь и пудожане» ходят вокруг Избы, «лопари» машут флагом, «зырянская свадьба» звенит за тыном, «черемисы с белой чудью косоглазят на картузы». И все мечтают: «ударем к киргизам...»

Когда в 1934 году Клюева вышлют в Сибирь, он получит этот интернационал в реальности. И возопит: «Девяносто процентов населения — ссыльные — китайцы, сарты, грузины, цыгане, киргизы...» Русских нет! «Славянских глаз затоны» затянуты адской гарью. «Славянский шелом» бесприютен. «Славянская звезда» — закатывается! Пока не гибли — не ведал. Рвется вышитая ткань — выпадают славянские нити. «Так загибла русская доля... Отлетела лебедь Россия».

Но это — финал сказки.

Не скоро сказка сказывается. Первоначальный расписной мир, возведенный над бездной, бездвижен. «Удрать» из него — невозможно. Ни к «киргизам», ни к «зырянам». Только — ждать, когда Саваоф вспомнит и возвестит строй и смысл.

Один раз в жизни Клюева пронзает это чувство:

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

Ради громовой силы этих стихов стоит заглянуть и в «Поморские

ответы», там братья-староверы, крутые выговские беспоповцы «делают полномочия» с миссионерами Петра Великого, искоренителя разрух и расколов. Ключевский стих напитан тою же несгибаемой мощью. Можно сказать, что в этот миг на талантливого мастера впервые падает луч гениальности, если употреблять эти слова в том смысле, что мастер поражает цель, которую видят все, да попасть не могут, а гений поражает цель, которой другие не видят.

В 1918 году, когда Ключев создает своего «Ленина», мало кто из поэтов видит эту фигуру: она попадает в круг их внимания года два спустя и только через пять-шесть лет становится в поэзии «священной». Но дело не только в том, что Ключев делает это раньше других (и именно его, Ключева, образный ход: «Книга «Ленин» — жила болота, стихотворной Волги исток» — подхвачен Маяковским: «Ленин — кровь городских жил, тело нив, ткацкой идеей нить»), — дело в том, как почувствовал Ключев присутствие Ленина в «истории государства Российского», и через Ленина — реальность этого государства. Лишь через пять поколений приблизятся к этой точке с разных сторон «почвенники» и «коммунисты», для чего им придется преодолеть мифологию «вождя мирового пролетариата», прилипшую к Ленину в годы революции, и море елея, залившего его за последние советские годы, не говоря уже о рефлекторной ненависти к нему «перестройщиков»-либералов постсоветского времени.

На какое-то ослепляющее мгновение в ключевском мироздании вспыхивает объединяющая идея — выявляется структура.

Он переплетает эти стихи и сложным маршрутом — через знакомого делегата Крестьянского съезда — передает Крупской. С надписью: *Ленину от моржовой поморской зари, от ковриги-матери из русского рая красный словесный гостинец посылаю я — Николай Ключев.*

Неизвестно, вкусил ли от ковриги-матери кремлевский мечтатель, но экземпляр этот в его библиотеке сохранился и был таким неожиданным образом спасен от гибели, уготованной ключевскому архиву.

Между тем в 1926 году в архив (то есть не в печать — в стол) ложатся строки:



Разбойную ль удаль померить с врагами  
Иль робкой былинкой кивать при пути?

Бездомный сын выбрал удаль. Но разбойные тропки кончились.  
Дома — нет. А в воображенной Избе не спасешься.

Всю жизнь разгадывал «тайну тихую, поддонную про святую  
Русь крещеную». Какая она? Кровавая? Скорбная? Буреприимная?  
Бездонная? Нетленная? Златоузорчатая? Злопечальная? Вещая? И  
остался — с вопросом:

Россия, мать, ты ли? Ты ли?

Имя искал, назвать пытался то, что любил. Потому и не называл,  
что строил в невесомости, в воображении, в декоративном мире. А  
НАЗВАЛ — когда разрушилось, когда кровавые клочья стали вылетать  
из-под декораций, когда обугленная реальность проступила  
сквозь цветущий сон.

Назвал — и ПРОКЛЯЛ.

Ты, Рассея, Рассея — теща,  
Насолила ты лихо во щи,  
Намаслила кровушкой кашу —  
Насытишь утробу нашу.

Босховский ужас накатывает из открывшейся бездны. У великого  
поэта хватает сил принять вызов судьбы и шагнуть навстречу  
этой реальности — уже «по ту сторону» рассудка и, конечно, «по ту  
сторону» литературного и житейского благополучия.

По пресечении официальной жизни Клюева в советской литературе  
активность его не только не пресекается, но страшно усиливается —  
уходя в поддонье. Психологически — это чудо: огромный трагический  
мир, создаваемый писаньем в «никуда», обретающий реальность в  
гибели.

Этот обернутый мир расслаивается на два пласта: сверху — узорчье  
позолотное, лазоревое, под ним — чернь бездны. Изба стоит —  
традиционная, родная. Присматриваешься: «гробик ты мой, гробик,  
вековечный домик...» Мистическая заколдованность, одержимость

потрясающая. Уже ведая Апокалипсис, обреченно и заворуженно продолжает душа трудиться, возводя страну-узор, страну-розан: от Киева до Вологды, с бубенцами и налепами, с бусами и парусами. Многоочиты чертоги, глазуревы лапти, златы кацеи, сапфир, черемуха, лен, ониксы, лалы — все сверкает перед глазами, и все — обугленные завитки, кучки пепла, узоры праха — «Погорельщина».

Лучшая поэма Клюева, самое великое, самое отчаянное, самое загадочное его создание, отмеченное несомненным знаком гениальности, — выпадает из истории литературы. Поэму находят полвека спустя после того, как она была написана и спрятана.

Впрочем, не спрятана. Клюев ее читал знакомым, поэма ходила по рукам. От нее и гибель пришла. «Я сгорел на своей «Погорельщине», — признал он уже в ссылке.

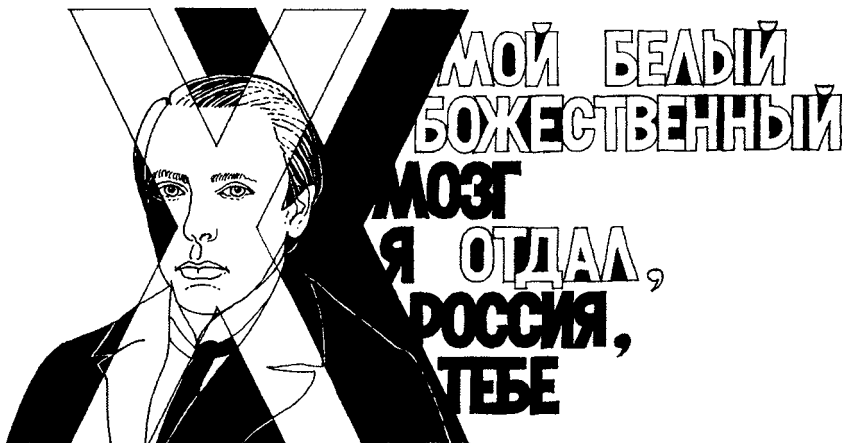
Оттуда же, из нарымской бездны, донеслись последние его строки:

Я умер! Господи, ужели!?  
 Но где же койка, добрый врач?  
 И слышу: «В розовом апреле  
 Оборван твой предсмертный плач!»

Ошибся. Не в апреле его убили, в октябре. В октябре 1937 года, в томской тюрьме — полупарализованного старика, молившего о пощаде, расстреляла какая-то местная «тройка».

Оледенелыми губами  
 Над росомашьими тропами  
 Я бормотал: «Святая Русь,  
 Тебе и каторжной молюсь!..»





**ВЕЛИМИР  
ХЛЕБНИКОВ**

**В** 1908 году в Петербурге появляется тихий провинциальный студент, выросший на волжских кочевьях и вынесший оттуда не широкоугольное буйногласие, как можно было бы ожидать, а отрешенный взгляд «в никуда» и застенчивость, граничащую с онемением.

С собой он привозит большую корзину стихов, и среди них такое:

Россия забыла напитки,  
В них вечности было вино,  
И в первом разобранном свитке  
Восчла роковое письмо.

Ты свитку внимала немливо,  
Как взрослым внимает дитя,  
И подлая тайная сила  
Тебя наблюдала хотя.

Символистская элита, собирающаяся в «Башне» у Вячеслава Иванова, имеет некоторые основания отнестись к пришельцу со снобистским недоверием (а податься юному дебютанту больше некуда). Во-первых — «вино вечности», «тайная сила», заезженные романтические штампы. Во-вторых — дикий синтаксис, выперший в финале оборотом чуть не в стиле капитана Лебядкина. В-тре-

тых — выкрутасные полупонятные слова: «восчла», «немливо»...

Но печать вечности проступает именно в мистической, необъяснимой ПОНЯТНОСТИ немислимых слов. В том, что дикий синтаксис не останавливает поэта, сомнамбулически идущего к цели сквозь заросли захватанной лексики. В том, что он ничего этого НЕ ЗАМЕЧАЕТ, ибо всматривается «сквозь все» в какую-то свою тайну.

Впоследствии литературоведы, расшифровывая наследие Хлебникова, объяснят и бессвязность мысли, и сбивчивость речи, и дикую, а точнее, дикарскую, с точки зрения профессиональной гладкости, фактуру текста, — все то, что Мандельштам назовет *девственной невразумительностью*, и без чего, однако, исчезнет то, что делает Хлебникова гением.

В кругу профанов он долго слывет юродивым, блаженным, «идиотом от Достоевского», но в кругу авгуров он признан гением сразу, и именно в самых яростно-непримиримых, самых ревнивых, самых агрессивно-неприступных кругах тогдашней словесности. Для символистов он странен, для акмеистов темен — его поднимают на щит футуристы, они пишут его имя особо крупным шрифтом на обложках коллективных сборников и кричат публике его стихи на скандальных тусовках, потому что сам он читать стесняется. Он ходит где-то обок, подобно длинноногой птице, изъясняется тихим клетотом и смотрит поверх голов в синее небо.

Его «роковое письмо» о России дышит предчувствием катастрофы. Но после 1905 года предчувствие катастрофы висит в воздухе. Русское воинство, пошедшее к дальневосточному дну, пробудило будущих поэтов Серебряного века: «Все мы пишем после Цусимы», — отмечает Хлебников еще пять лет спустя, ровно за год до обвала России в пучину Мировой войны: «после Цусимы» имена вещам надо давать заново.

Вещи валяются разбросанные и перебитые, вино разлито; на стене обозначены роковые письма: исчислено, взвешено, роздано. Но даже не это поразительно в том свитке, который разворачивает явившийся в поэзию Хлебников, а детская интонация, с которой он восчитывает приговор. Странное скольжение смыслов.

Подлость жребия прорисована так же ясно, как благоговейно-немое доверие к этому жребию, но соединение этих начал загадочно. В этом соединении ведовства и неведения есть что-то первозданное, первобытное, пограничное, запредельное, детское.

Детство Хлебникова проходит в домашних уроках французского языка, музыки, рисования, естествознания и изящной словесности, дополненных в свой час гимназиями, а потом и университетами, в коих кочует он с факультета на факультет, но не кончает ни одного.

Наследственность насквозь культурна. Если бы пошел в отца, мог бы стать ученым: природоведом, лесоводом, орнитологом; если бы в мать — педагогом: историком, словесником. Родители, оставшиеся в Астрахани, всю жизнь с ужасом наблюдают сомнамбулическое кочевье сына. Истоки кочевья — там же, в первых впечатлениях: Калмыкия, Украина, Татария — служебные переезды отца и всей семьи. Это фактическая канва судьбы, из которой поэт извлекает смысл, не вполне совпадающий с метрикой.

По метрике он — уроженец городка Тундутова Малодербетовского улуса Астраханской губернии (отец — попечитель округа).

По внутреннему ощущению поэт рождается в несколько иной реальности: «...в стане монгольских исповедующих Будду кочевников — имя «Ханская ставка», в степи — высохшем дне исчезающего Каспийского моря (моря 40 имен)...»

Далее идет разработка характера:

«При поездке Петра Великого по Волге мой предок угощал его кубком с червонцами разбойничьего происхождения...»

Далее — разработка генетического состава:

«В моих жилах есть армянская кровь (Алабовы) и кровь запорожцев (Вербицкие), особая порода которых сказалась в том, что Пржевальский, Миклухо-Маклай и другие искатели земель были потомками птенцов Сечи...»

Отметим поэтические мотивы.

Во-первых, Восток. Будда, монголы. То, что позволяет хлебниковедам представить его глашатаем освобождения Азии от рабства у Европы (и что подкреплено фразой: «Выступил с требованием очистить русский язык от сора иностранных слов...»).

Во-вторых, призрак моря, мерцающего в сорока именах и в конце концов ИСЧЕЗАЮЩЕГО. То, что позволяет комментировать в Хлебникове некрофила, мистика (и тоже подкреплено веером высказываний).

В-третьих: пересечение двенадцати кровей: армяне, сичевики, русские, татары... Двенадцати вод: «Волга, Днепр, Нева, Москва, Горынь...» В свете того что с первых публикаций Хлебникова сопровождает слава воителя за все русское против всего иностранного, — его зачисляют в то неославянофильское поветрие, которое охватывает русскую интеллигенцию в начале века, — но надо почувствовать, КАК он оркеструет свое появление в точке, где пересекаются ветры:

«Принадлежу к месту Встречи Волги и Каспия-Моря (Сигай). Оно не раз на протяжении веков держало в руке весы дел русских и колебало чаши».

Вслушаемся опять в мотивы. Весы. Равновесие. Равенство возможностей и равнодостояние начал. Колебание чаш: не победа одного начала над другим — сопряжение. Взаимовглядывание. ВСТРЕЧА.

Да, но практические поступки вроде бы не подтверждают этих балансов! Пишет же Хлебников, едва прибыв в столицу, ура-патриотическое письмо по поводу очередного балканского кризиса и печатает в газете «Вечер»!

Пишет. Печатает. Потом отрекается: «крикливое воззвание к славянам». Дань моменту. Можно сказать, что такая же дань моменту (но другому) — его участие в революционном выступлении казанских студентов в 1903 году. Идет на демонстрацию вместе со всеми, а когда появляется полиция и все разбегаются, — остается на месте. «Надо же кому-то и отвечать». Отвечает по-хлебниковски: отсидев, перестает ходить в университет. Отчислен. Ни «борьбы», ни «убеждений» — лунатический проход «сквозь все».

Его поступки действительно кажутся безумными, хотя в них каждый раз прочитывается «ближний разум», то есть вполне объяснимая и даже предсказуемая реакция на меняющуюся ситуацию. Корпоративная солидарность — как в случае обструкции, устроен-

ной Хлебниковым приехавшему в Питер Маринетти. Демонстрирование революционного хамства — когда Хлебников телефонирует в Зимний Керенскому, что сим дает ему публичную пощечину. Всемирно-революционный экстаз — когда Хлебников учреждает Правительство Земного Шара и себя в качестве главы. Для «сверхпоэмы» нормально, но Хлебников проделывает такие вещи с полнейшей практической серьезностью, и только странная смена состояний, все время как бы перетекающих в собственную противоположность, дает окружающим основания видеть в нем безумца.

«Мудрость мира сего есть безумие перед Богом». Перефразируя апостола, можно сказать, что безумие Хлебникова в «ближнем» (или дальнем) мире, где он все время не очень ловко действует согласно «текущему моменту», есть знак его замороженности каким-то иным началом, и с точки зрения этого начала «текущие» манифесты, обструкции и пощечины есть безумие.

Хлебников становится собой, когда молчит. Его молчание потрясающе. Общительный по природе Мандельштам нервно озирается в литературных собраниях: «Нет, я не могу говорить, когда там молчит Хлебников!»

Но Монблан текстов, написанных молчуном! Чемоданы рукописей, корзины рукописей, наволочки рукописей, на которых сидит, спит, живет этот скиталец! Для Мандельштама безостановочное хлебниковское писание непостижимо; он полагает — в духе пушкинской традиции, — что это «болтовня». Получается так: с одной стороны — косноязычие «идиота», не умеющего различить, что ближе: железнодорожный мост или «Слово о полку Игореве», с другой стороны — пушкинская легкопись, перебалтывающая жизнь сверху донизу...

Все вроде так, но в пушкинскую парадигму все-таки не укладывается. Не «болтовня», а каторжное перемалывание впечатлений жизни — всего подряд, без разбора, — вот Хлебников. Не «идиотизм» наподобие князя Мышкина, а плен у невидимой силы.

Эта сила удерживает мирострой Хлебникова на колеблющихся весах, в точке «встречи» Запада и Востока, христианства и буддизма, славянства и монгольства, Царства и Сечи, природы и культуры, жизни и смерти...

...Рейна и Ганга, и Хоанхо, и Темзы, и Янцекянга, и «старика Дуная», и даже Замбези, «где люди черней сапога». По разбросу координат это напоминает индийские и африканские видения Николая Клюева, но основа иная: у Клюева все рисовалось миражами на стенах избы; дальние паломничества Клюев совершал в воображении (на уровне автобиографии попросту выдумывал), Хлебников же и скитается по «краям мира» реально, и, главное, неистово верит в реальность того, во что устремлен его отрешенный взгляд.

Туда, туда, где Изанаги  
 Читала «Моногатори» Перуну,  
 А Эрот сел на колени Шангти,  
 И седой хохол на лысой голове  
 Бога походит на снег,  
 Где Амур целует Маа-Эму,  
 А Тизн беседует с Индрой,  
 Где Юнона с Цинтекуатлем  
 Смотрят Корреджио  
 И восхищены Мурильо,  
 Где Ункулункулу и Тор  
 Играют мирно в шашки,  
 Облокотясь на руку,  
 И Хокусаем восхищена  
 Астарта — туда, туда.

Мирные шашки, в которые бог зулусов играет с богом германцев под мирным присмотром еще одного бога, разительно похожего на сичевика, — это объяснимо в жанре пасторальной утопии, но когда у Хлебникова перекликаются исторические герои, сшибавшиеся в реальности насмерть, — это уже в высшей степени нетривиально. Славен боярин Кучка, но славны и князья, его укатавшие. Свободолюбивы печенеги, сокрушающие череп Святослава, но и сокрушаемому — светлая память. Великий Суворов берет штурмом Варшаву, но и для поляков восстание — праздник. Молодцы горцы, несущиеся на конях, но молодцы и русские, во главе с Баклановым берущие горцев за горло...

В этом сверкающем круге только фигуры немцев покрыты лег-

кой тенью: Хлебников раньше других чувствует приближение 1914 года (как предсказывает ведун и слом Государства Российского в 1917-м), — однако на фоне тех антинемецких агиток, которыми в начале войны пробавляется Маяковский (да и Есенин отдает поветрию дань), хлебниковские иронические сентенции вроде того что «немцы цветут здоровьем» или «нас всех переженят на немках», — образец тактичности.

Это не просто такт, это мироконцепция, бросающая вызов привычному «кто кого». Хлебников берет в кавычки фразу «Над нами иноземцев иго, возропщем, русские, возропщем!..» — ибо за пределами кавычек стих дышит отнюдь не ропотом:

Когда казак с высокой вышки  
Увидит дальнего врага,  
Чей иск — казацкая кубышка,  
А сабля — острая дуга... —

вы находите этой схватке контекст не в исторических хрониках, а именно там, куда Хлебников незаметно нас отсылает: «Делибаш уже на пике, а казак без головы». Иногда сомнамбулический молчун выдает такие отсылы: к Пушкину, к Тютчеву, а из современников — к Маяковскому. Эти отсылы — ремарки для сопоставления по контрасту. Пушкин и делибашем, и казаком любителю с мыслью о гармонии — у Хлебникова ни гармонии, ни любования. Он пишет кровавые картины с «восточной» непроницаемостью, но заводная неумность выдает динамику души совершенно «западную», соединение же этих начал — загадка интонации (она же загадка гения).

Там, где Мандельштам впадает в ужас, а Блок — в отчаяние, а Маяковский — в ярость, а Пастернак — в восторг, а Ходасевич — в желчную издевку, а Цветаева — в апокалиптическое неистовство, а Ахматова — в царственный гнев, а Есенин — в мстительное ликование, — там Хлебников созерцает жизнь с каменным лицом, и только в уголке рта есть что-то... то ли джиокондовская улыбка, то ли складка боли... бесовский розыгрыш?.. божья шутка?

Котенку шепчешь: «Не кусай».  
Когда умру, тебе дам крылья.

Уста напишет Хокусай,  
А брови — девушки Мурильо.

Усмешка на устах повешенного... Зачеловеческие сны. Абракадабра, детский лепет: «Бобэоби... Вээоми...» И вдруг — мгновенный, как удар молнии, отсыл к Тютчеву: «Так на холсте каких-то соответствий вне протяжения жило Лицо».

«...И Божий Лик изобразится в них», — за три четверти века до Хлебникова предсказывал автор «Последнего катаклизма» разлив вод по всему, что зримо вокруг.

Видение вод, затопляющих все зримое, — хлебниковский лейтмотив (у него и Россия — «завет морского дна»), но «Божьим ликом» эту загадку не покрыть: богу, как и людям, Хлебников революционным жестом дает вольную (на фоне Маяковского, который в это время грозит выпустить Всевышнему кишки, — верх сдержанности).

Бога нет, но что-то есть, — на сей раз обопремся на Толстого. Что-то есть в сознании Хлебникова, что позволяет ему с немереной выси созерцать кровавую кашу жизни: историю, где люди режут людей, как солому, природу, где звери жрут друг друга, разымая трупы на суставы (и тут посыл: вперед — Заболоцкому).

Вокруг невидимого центра и жизнь, и история ходят кругами, циклами. Исчислению этих циклов Хлебников отдает львиную долю своих усилий. «Через два раза в одиннадцатой... гора черепов битвы в полях Куликова... Через два в одиннадцатой... выросла в шлеме сугробов Москва». Поэзии это пифагорейство придает веру в какой-то всеобщий, неохватный, всеобъемлющий закон, которому должно подчиняться все. В лоне такого закона все всему подобно и все во все переходит, так что в известном смысле нет различия между людьми и животными, между живыми и мертвыми, между прошедшим, настоящим и будущим, ибо важнее нечто, к чему сводится все.

Иногда Хлебников называет это: общий множитель. «Общий множитель, сохраняющий меня, Солнце, небо, жемчужную пыль». Иногда — общий строй времен, «подобный общему закону тяготения». Иногда — рок. Иногда — мировой разум. «Некоторое... про-



тяженное многообразие, непрерывно изменяющееся». Или просто: «Оно». Или, наконец, «земной шар», «род людской», «человечество».

«Человечество» — это то, перед чем все национальные, социальные и государственные различия — пустяки. Но в сознании живет нечто еще более великое, перед чем и человечество — пустяки. Воронка! Философы сказали бы: редукция до феномена. Мысль летит по кругу, не умея остановиться, обпархивая то, о чем можно сказать, что его центр везде, границы — нигде... но это не бог (богу, как известно, дана вольная), это нечто, относительно чего все относительно. Поэт видит это так:

Мне, бабочке, залетевшей  
 В комнату человеческой жизни,  
 Оставить почерк моей пыли  
 По суровым окнам, подписью узника,  
 На строгих стеклах рока.

Образ настолько сильный, что Юрий Тынянов выводит из него характеристику стиля самого Хлебникова: его почерк «похож на пыльцу, которой осыпается бабочка». Формально вроде бы так, но удельный вес «пыльцы» мало вяжется с хлебниковским поэтическим шагом, как и заимствованная Мандельштамом у Пушкина «болтовня». Хлебников тяжелее, вязче, плотнее, гуще. Точнее соответствует его почерку другой образ, лейтмотивом проходящий через все его стихи: образ невода, или сети, которой невидимо опутано все сущее и которую надо набрасывать на невменяемую реальность:

Годы, люди и народы  
 Убегают навсегда,  
 Как текучая вода.  
 В гибком зеркале природы  
 Звезды — невод, рыбы — мы,  
 Боги — призраки у тьмы.

Лирический герой этой лирики не похож ни на бабочку, порхающую вокруг вещей, ни на громовержца, повелевающего вещами, но он похож на того описанного философами ребенка, который сидит

на берегу океана и перебирает камешки, силясь разгадать, откуда и что их приносит.

Разноцветные камешки — бесконечная мозаика, где доминируют излюбленные цвета: в природе — синева и зелень, в жизни людей — серебро и чернь. Параллельно декоративной колоритности все время звучит символика цвета: синее — знак бездонности (иногда синее сливается с черным), зеленое — знак веры (веры Востока). Серебро — деньги, оклад ликов, чистота слез, блеск глаз, мерцание ресниц, пена вод... Чернь — цвет кос, вороньих крыльев, древних камней, облетевших деревьев. Часто — встык: серебряная сбруя — черный арапник... Или — с потрясающей точностью — в том ключевом, сквозном образе, в который ловится Вселенная, ускользающая от Абсолюта: серебряные ячейки — черная сеть...

Но одно символическое значение «черни» начисто отсутствует у Хлебникова: чернь как скопление людей. В единственном случае, когда слово «чернь» в этом значении все-таки употреблено, оно окрашено положительным смыслом: ополчение, в Смуту собирающееся ударить на иноземных захватчиков, — *святая чернь*.

Может быть, это чернецы божьи, но ни в коем случае не быдло, не страшная толпа, в каковом смысле «чернь» общепринята.

Между тем «толпа» — важнейший элемент в мирострое Хлебникова. Толпа, но не чернь! Потому что «чернь» окрасила бы «толпу» в цвет отрицания, а Хлебников толпу отнюдь не отрицает... но и не приемлет. Он ее — созерцает. Это одна из загадок всего хлебниковского жизнеощущения: что означает для него идущая напролом сквозь Вселенную толпа? Радость? Несчастье? Торжество справедливости? Кандальный (вандальный) звон? Гибнет он или воскресает под ногами многоголового чудовища, называемого «человечеством»? Загадка, не имеющая логического ответа, разгадывается в мучительном счастье стиха, может быть, самого гениального из всего, что написано Хлебниковым:

Верю сказкам наперед:  
 Прежде сказки — станут былью,  
 Но когда дойдет черед,  
 Мое мясо станет пылью.

И когда знамена оптом  
 Пронесет толпа, ликуя,  
 Я проснуся, в землю втоптан,  
 Пыльным черепом тоскуя...

Каменеющее будущее — один из Абсолютов хлебниковской поэзии, здесь сконцентрирован смысл его духовной системы. И невозможно понять, светло или темно это будущее, как невозможно однозначно понять многочисленные (и, как правило, эмпирически точные) пророчества и предсказания поэта.

Когда в статье «О расширении пределов русской словесности» Хлебников требует не ограничивать эту словесность «только великорусскими» пределами, но включать в русскую культуру славянские элементы и западной Европы, и всей Азии, когда он вспоминает «старый Булгар, Казань, древние пути в Индию», и заботится о «побежденных туземцах», и призывает уважать дух казачества, а также объявляет о «существовании евреев», — кажется, что тут за полвека до лозунга «дружба народов — дружба литератур» предсказана вся доктрина. Но когда расцвет культур дополняется лозунгом: «Долой быт племен, наречий, широт и долгот!» — с перспективой «создать скрещиваньем племен новую породу людей», — возникает смутный эффект самопровокации. То, что доктрина всеобщего выравнивания народов дополняется пунктами о «конских свободах» и «равноправии коров», только усиливает эффект.

Когда Хлебников обещает «молотом рабочего построить правильные сношения с соседними светилами», это может сойти за предсказание научно-технического прогресса, но когда венцом оно-го предполагается «единая для всего земного шара школа-газета», которая «будет разносить по радио одни и те же чтения, выслушиваемые через граммофон и составленные собранием лучших умов человечества, верховным советом Воинов Разума», — от такого верховного совета современного читателя может взять оторопь.

«Город будущего» в предсказаниях Хлебникова — это дворец для толп, «невод ячеек и сетей», «серебряный набат» и «на черном вырезе хором... толпа людей завета»; это диктатура плоскостей и углов, прозрачных стен и властных осей; это логика и ясность. Улов-

ленная в сети толпа — главный обитатель. Этот рай скрыто гибелен, но обитатели его неопровержимо счастливы.

Таковы будетляне.

А современники?

А современники действуют в поэме «Ночной обыск», уравниваясь в праведном зверстве как под красным, так и под белым знаменем. Матросня врывается в дворянский дом и пускает в расход сына хозяйки, видимо, офицера, который встречает смерть с полным достоинством («Прощай, мама, потуши свечу у меня на столе». — И расстрельщику: «Прощай, дурак! Спасибо за твой выстрел!»). Старуха, мстя за сына, запирает перепившуюся братву и поджигает дом. Матросы горят и орут: «Ведьма!.. Спасите!» — Они не знают, что им делать: «Стреляться? Задышаться?» Старуха из-за двери отвечает им с безупречной дворянской вежливостью: «Как хотите».

Как хотите, но это не апология ни красных, как у Маяковского, ни белых, как у Цветаевой. Здесь нет и идеи возмездия, удерживавшей Блока. Ни плача по сгоревшему дому, как у Клюева, ни браводы, прикрывающей этот плач у Есенина.

Здесь — какой-то запредельный, отрешенный взгляд на копошение живой материи, переходящей в неживую. Соломорезка войны сжирает Россию; из ее недр появляется «братва» и давит «жратву». Смысл сокрыт в письменах, перед нами «дикая схватка двух букв». Жратва — братва. В этих письменах может появиться царь — последний Романов, чья простреленная грудь — лишь метафора звездного неба, которое рабочие перекуют. Может появиться и Ленин, сзывающий «любимых латышей» учить «устав войны», то есть святить «труд зверолова». Поэт, описывающий этот вселенский зверинец, мог бы чувствовать себя Всевышним, если бы в него верил. Но поскольку он не верит, то чувствует себя «одиноким врачом в доме сумасшедших» Этот кровавый бедлам — Россия.

Слово «Россия» в 1922 году звучит подозрительно реставраторски. Полагается: «РСФСР». «Рэсэфэсэр» — как иронически озвучивает Цветаева. Маяковский из этих аббревиатур извлекает новую поэтичность. Хлебников обращается к соратнику по футуризму за консультацией, переходя на волапук уже в имени-отчестве:

Вэ-Вэ, Маяковский! — Я и ты,  
 Нас как сказать по-советски,  
 Вымолвить вместе в одном барахле?  
 По РософесорЭ,  
 На скороговорок скорословаре?

Россия проступает сквозь барахло скороговорок.

Странно: с чего бы? В свете всеобщего стирания стран и наций — так ли важно, что растворится в грядущем «целом» еще одна исчезающая часть? Какая печаль, что «у великороссов нет больше отечества», если между великороссами, татарами и калмыками по большому счету — мало разницы?

«России нет!» — восклицает Хлебников в самом начале 1910-х годов, а по сути в его умопостигаемом мире ее нет изначально — есть череда поветрий, «смена тундр, тайги, степей», взаимобмен Запада и Востока, Севера и Юга, в каковом хороводе Россия сливается то с одним, то с другим собратом по мировой истории: то Москва «переписывает набело» римский «черновик», то кочевые души плывут «сквозь русских в Индию», то оказывается, что на византийском троне сидит под именем Юстиниана славянин Управда. (Последнее предположение очень кстати в современных генеалогических разборках — мне приходилось читать у киевских публицистов призыва 1991 года, что Аларих по происхождению украинец.)

У Хлебникова еще и так: «смотрит Африкой Россия» (что было бы очень ко времени лет тридцать назад, в пору «пробуждения черного континента»).

Наиболее актуально сейчас такое суждение: «Ах, мусульмане те же русские, и русским может быть ислам» (впрочем, это легко обернуть и против русских). Монгольский Восток изначально слит у Хлебникова со славянством. Это не обязательно ислам и далеко не всегда христианство: важно не то, какие начала встречаются, а сам факт смешения-слияния. Россия — морское дно, над которым ходят волны мировой истории. Встреча всего и всех. «Кант по-табасарански».

В принципе при таком самоисчезновении предполагается высшая невозмутимость. Но у Хлебникова другое.

России нет, не стало больше,  
Ее раздел рассек, как Польшу, —

он это утверждает именно с тем, чтобы возмутить людей. Люди ужасаются, а его разбирает нервный смех: «О, рассмейтесь, смехачи!» Он ходит «по берегу прекрасного озера, в лаптях и голубой рубашке», предваряя клюевско-есенинский маскарад, и явно дразнит сограждан. Он играет на свирели и держит в руке череп.

В довершение бесовского розыгрыша он обещает «перенести воду из Каспия в моря Карские» (блестящий пример слепого попадания, которое вполне можно истолковать как патриотический контрпрогноз будущему «переносу рек»).

Потаенные чувства прорываются в рифме: Русь — грусть. Впрочем, рифмуются и Русь — гусь, с гибельной подкраской образа: птица — падает, пронзенная свинцом. И все время падает у Хлебникова, выпадает, вылетает из слова «Русь» буква Р. Этот лейтмотив — совмещение зубной боли и смертного предчувствия — идет в параллель умственно постигаемому торжеству всеобщего «закона времени».

Перед законом поэт снимает шляпу. Россия разменяла себя на свободу — законно. В стихотворении «Я и Россия» дается эмоциональная развертка:

Россия тысячам тысяч свободу дала.  
Милое дело! Долго будут помнить про это.  
А я снял рубаху,  
И каждый зеркальный небоскреб моего волоса,  
Каждая скважина  
Города тела  
Вывесила ковры и кумачовые ткани.

Написано летом 1921 года на юге. Кочуя из Баку в Персию и обратно (вместе с Красной Армией), работая то плакатным текстником, то ночным сторожем при тех же плакатах, Хлебников имеет возможность проводить дни на морском пляже и размышлять об основах мироздания.

Осенью в надежде напечатать что-нибудь он приезжает в Москву (Маяковский, увидев его без теплой одежды, снимает с плеча пальто и дарит собрату).

Под Новый год друзья-футуристы в последний раз объединяются, чтобы почитать стихи студентам знаменитого ВХУТЕМАСа.

В январе Хлебников докладывает Лиле Брик (читай: Маяковско-му), что он нашел основной закон времени. Расшифровка: «...то есть продел медведю земного шара кольцо через нос — жестокая вещь, — с помощью которого можно дать представление с нашим новым Мишкой. Это будет весело и забавно. Это будет игра в сумасшествия: кто сумасшедший — мы или он».

Летом, спасаясь от голода, Хлебников отправляется из Москвы под Новгород, в деревушку Санталово, где знакомые находят ему дешевое жилье. Там в какой-то заброшенной баньке он умирает 28 июня 1922 года, достигнув критического пушкинского возраста.

Он умирает от недоедания, от отсутствия врачей, от безнадежности. Это дает будущим исследователям (особенно после 1991 года) основание считать Хлебникова жертвой Советской власти. Вряд ли это так. Хлебников ни против власти, ни за власть никогда не боролся, он жил «сквозь» нее, как и вообще сквозь все посястороннее. Его конец, наверное, был бы горек при любой власти. Финал «Зангези», главной поэмы Хлебникова, наводит на мысль, что «белый божественный мозг» его не был чужд идее самоубийства. Но умер он своей смертью. Как Блок и вслед за Блоком.

Его не расстреляли, как Клюева и Гумилева, не умучили в лагере, как Мандельштама, не отлучили от родины, как Ходасевича и Цветаеву, не отлучили от литературы, как Пастернака и Ахматову. Ему дали умереть.

Потом раскрыли его чемоданы, корзины, наволочки с рукописями и стали разбирать гигантское, неудобочитаемое, босховское скопление текстов. И начали выплывать строки.

Русь, ты вся — поцелуй на морозе...



## НИКОЛАЙ ГУМИЛЕВ

**Ч**екисты, расстреливавшие Гумилева, рассказывали, как потрясло их его самообладание:

— И чего он с контрой связался? Шел бы к нам — нам такие нужны!

Среди великих поэтов Серебряного века, измученных сомнениями, подорванных компромиссами и обессиленных предчувствиями, Гумилев — уникальный пример, когда человек не просто абсолютно предан идеалу, но практически, невзирая ни на какие обстоятельства, готов соответствовать ему. Включая и «режим», которому однажды присягнул.

Крещенный в православии, он и среди скептических интеллигентов, и среди крутых большевиков продолжает при виде каждой церкви осенять себя знамением, хотя, по ядовитой характеристике Ходасевича, «не подозревает, что такое религия».

Присягнувший царю, он остается монархистом и не скрывает этого ни от простодушных пролеткультовцев, ни от змеино-хитрых чекистских следователей, он даже в подсоветской печати ухитряется помянуть «моего государя», хотя никаких добрых чувств не питает ни к Николаю II, ни вообще к Романовым — скорее уж к мифологизированным Рюриковичам, а более всего — к императрице, которая была шефом его полка и в 1914 году вручала ему Георгиевский крест.



Так что тут еще и верность Прекрасной Даме.

Но, в отличие от Блока, это не просто «литература», а личный долг, подкрепляемый жизнью. Гумилев всю жизнь — то тринадцатилетний мальчик, играющий в индейцев, то шестнадцатилетний гимназист, играющий в рыцаря. Он уязвим в этой своей наивности. Биографы, прикованные к его любовному и творческому поединку с Анной Ахматовой, ставят диагноз: она — «умнее» его, ибо «не смешивает личной жизни с поэтическим бредом».

Он — смешивает. Ему мало огненного взгляда блуждающей пантеры в стихах, он должен привезти чучело этой пантеры в Петербург, а для этого поехать в Африку и лично убить ее на охоте. В 1914 году он не просто пишет о пулях, он идет стрелять и стоит на бруствере под пулями, он гордится званием прапорщика больше, чем званием писателя.

Он не описывает реальность — он ею живет, ее строит, включает в нее безоговорочно.

Что же это за реальность?

Его учитель Иннокентий Анненский ставит такую оценку: «Маскарадный экзотизм». Оссиан. Летучий Голландец. Помпей у пиратов. «Мореплаватель Павзаний с берегов далеких Нила»... Школьная античная когорта: Цезарь, Август, Ганнибал... Воины Агамемнона. «Мадонны и Киприды». «Гонзальво и Кук, Лаперуз и де Гама». «Ганнон Карфагенянин, князь Сенегальский, Синдбад-Мореход и летучий Улисс». И рядом с титанами — Маркиз Карабас, прямо из сказочки Шарля Перро, Валентин и Маргарита — не столько из Гете, сколько из оперы Гуно, а также Синяя Борода, то есть маршал средневековой Франции Жиль де Рец из книги Боссара, только что купленной в Париже...

Все это можно было бы уложить в круг чтения мечтательного гимназиста, который из Царскосельской гимназии (то есть из-под крыла Иннокентия Анненского) улетел прямо на Монмартр, — но экзотический горизонт сохраняется у Гумилева и в зрелости: великолепная Басра, таинственный Занзибар, Тразименское озеро... Плач о Леванте, плач об Индии, плач о Персии, плач о черной Африке. А на Венере, ах, на Венере...

Где Россия?

Нету. В четко очерченном, голографически рельефном театре видений поражает внешняя скудость русской темы. И это при том, что тот же Анненский чутко улавливает за «маскарадом» — «стихийно-русское искание муки». И Георгий Адамович свидетельствует: «О России он думал постоянно». В стихе ее нет. Это отсутствие, быстро замеченное современниками, заставляет их приписать Гумилева скорее к «французской», чем к «славянской» почве, что, впрочем, для 1900-х и 1910-х годов отнюдь не звучит разоблачением, а напротив, как бы и комплиментом, знаком признания «европейского уровня» стиха.

Однако наиболее проницательные догадываются, что у Гумилева «нет» не только России, но также «нет и античности».

Так что же все-таки есть?

Попробуем нащупать чисто эмоционально. Вот пейзаж из книжки 1910 года:

Край мой печален, затерян в болотной глуши.  
Нету прекраснее края для скорбной души.

Вон порыжевшие кочки и мокрый овраг,  
Я для него отвлекаюсь от призрачных благ.

Что я: влюблен или просто смертельно устал?  
Так хорошо, что мой взор, наконец, отблестал!

Тихо смотрю, как степная колышется зыбь,  
Тихо внимаю, как плачет болотная выпь.

«Русь» не названа, но по «мелодии» это, конечно, неподдельная Русь. Пейзаж, довольно редкий у Гумилева, но тем более интересный с точки зрения ауры. Эта аура — усталость на грани смертельной. Это покорность (вынесенная в заголовок стихотворения). Это «траурно-черное» окаймление. Это глушь, грусть, отречение от благ. Это мир, последовательно противостоящий всему, что Гумилев признает и проповедует. Мир-антипод.

В излюбленном его мире царит солнце. Ослепительное, всепо-

глошающее. От первого опубликованного стиха (1902 год, «Тифлисский листок») — дикая гордость перед отцом, готовящимся уже учинить экзекуцию над шестнадцатилетним гулякой за пропуск гимназических занятий — только ради «прорыва в печать» экзекуция отменена — стихи брэнчат подражанием то ли Надсону, то ли Аполлону Майкову, но там уже — «свет беспощадный, свет слепой...»

Свет огненным столпом проходит через тексты Гумилева до столетней вспышки последнего мгновенья. Ясное солнце, загоревшееся, наверное, от рассыпанных искр Бальмонта, у Гумилева прожигает мир насквозь: костер, пожар, запекшиеся губы, рубины и жаркая кровь, кровь, кровь...

Центральный, формообразующий «колер» — золото. Золото сверкающее, играющее, испепеляющее. Золото, которое «сыпется» с сотрясаемой плоти мироздания, бликует, дробится, играет отсветами. Мир живет этими отсветами. Он, мир, чаще всего — розовый или, точнее, «розоватый», то есть тянущийся к солнцу и как бы недотягивающий.

«Серебро» — не дотягивает фатально. Серебро — это отрицание и обкрадывание золота, своей бытийной основы серебро не имеет, оно или рукотворно («серебряный рог», «серебряный шлем», «серебряный гонг»), или просто слабо отражает золото («и солнце плыло надо мной, и небо стало в серебре»), или снижает его (луна — «волчье солнце»). Серебро — вторично, оно — не-золото, недо-золото и даже противозолото. Оно куда больше антизолото, чем чернота. «Чернь» для Гумилева — просто оторочка света, кайма, рама для золота, подложка под него. «Золото на черни» — и чернь золоту не мешает. Точно так же, как закованному в сверкающее железо герою не мешает «чернь площадная», которая «бессмысленно смеется». Быть «посмеянем черни» — не более хлопотно, чем быть объектом «злости монахов», «ненависти дворян» или свиста профанов, обвиняющих гения в шарлатанстве; герой Гумилева, «одетый в броню» своих «святых», прикрытый щитом своего «холодного горя», надменно переступает через все это; идет мимо, как слон или гиппопотам идет мимо стреляющих сипаев в яванских джунглях...

В яванских джунглях, но не в российских же «очастях», то есть

болотах! Серебристая мгла, плывущие тени, белые ночи — все это с героем несовместимо, это раздражает его, тревожит, мучает смутными предчувствиями.

Белый цвет — цвет траура. Белый цвет — вялая тень света золотого, полнокровного. Серый полумрак ужасен. Тяжел туман, бесконечен дождь, невыносим ветер. Пейзажные штрихи даны вразброс и как бы вытеснены жаром солнца — «ветер с юга» довлеет над ветром с севера — и все-таки разрозненные штрихи соединяются в промозглый «антимир», где все одно к одному: льдины трутся друг о друга со змеиным шелестом, небо, «вогнутое, черное, пустое», с огоньками звезд, висит над водами, похожее на зацветшее болото.

Так вот и вся она, природа,  
Которой дух не признает:  
Вот луг, где сладкий запах меда  
Смешался с запахом болот;

Да ветра дикая заплачка,  
Как отдаленный вой волков;  
Да над сосной курчавой скачка  
Каких-то пегих облаков...

Тут не то даже важно, что все промозгло, просквожено и пронизано холодом, а то, что — перемешано, смазано, отражено одно в другом. «Там травы славятся узорами и реки словно зеркала, но рощи полны мандрагорами, цветами ужаса и зла». Зеркала... Эта пейзажная система не просто последовательна и слаженна — она имеет под прицелом твердо найденного литературного адресата. Если еще непонятно какого, то вот прямое целеуказание. В одной из статей Гумилев говорит о русской поэтической традиции, которая ему чужда, — традиция ведет прямо к Александру Блоку, и вот определение: «это озеро, отражающее в себе небо».

Главное, что раздражает в Блоке, — взаимосвязанность мира, взаимосцепление, нерасчленимость всего и вся: добра и зла, тьмы и света, насилия и жертвы, хаоса и строя...

На поверхности литературной борьбы это неприятие обрисовывается как бунт конкретной четкости против общей расплывчатос-

ти. «Некто — некогда — негде — о ничем...» А надо давать ясные имена вещам! Подобно Адаму. Термин «адамизм», выдвинутый Гумилевым в противовес символизму, не приклеился, приклеился придуманный про запас Городецким «акмеизм», но сверхзадача — та же. Умная Ахматова, не желавшая подменять реальность «поэтическим бредом», много лет спустя с улыбкой обнажила сверхзадачу: да просто расчищали место... Это справедливо для Городецкого, однако на уровне Блока и Гумилева (и самой Ахматовой, и Мандельштама) «место» к журнальной площадке не сводится — это «место» в мироздании. Блок и Гумилев работают на одном образном поле, но строят принципиально разные миры. Блок сопрягает — Гумилев расщепляет. Блок видит Целое, Гумилев не видит. Блок переполнен, Гумилев воспален, опустошен, выжжен. Для Блока стихи Гумилева — что-то, имеющее лишь «два измерения», что-то «выдуманное», а то и «пустоватое». Для Гумилева стихи Блока — «царственное безумие, влитое в полнозвучный стих».

Безумие — главное определение гумилевского антимира, главное зло, роковая порча для четкого, взнузданного, горько-трезвого, жертвенного и мужественного разума:

Созидающий башню сорвётся,  
Будет страшен стремительный лёт,  
И на дне мирового колодца  
Он безумье свое проклянёт...

Гениальные строки, воскрешенные Солженицыным в «Августе 1914-го». Это не магия формы, это бытийная акция, абсолютно верная внутреннему послы.

«Переполненность», эмоциональная избыточность тех поэтов Серебряного века, которые изливают на мир свое отчаяние, возникает как бы в компенсацию: в глубине-то души они безгранично верят в неотменимую реальность своего мира, будь то мир избы или мир коммуны, европеизм или славянство, индивид или «общественность» — мир схвачен невидимым «серебряным поясом», он не нуждается в дополнительных внешних обручах. Либо поддается им, радостно, как у Маяковского, «ломая себя».

Но тот, кого изначально «томит каких-то острых линий бесконечность», кому чудятся «только кубы, ромбы да углы», кто «вперется в окрестный мрак, ища давно знакомые виденья», — не потому ли и бредит формой, что не видит содержательной воплощенности мира? А не видит именно потому, что ждет от мира слишком идеальной полноты — слишком «знакомой»? Хочет строить на «каменьях», а кругом — «песок». Сыплющееся золото. Твердость — хрупкость.

Мир Гумилева тверд и хрупок.

Лейтмотив — поединок. Роковой. Часто с другом. С любимым человеком. С женщиной — как олицетворением природы. «И мне сладко — не плачь, дорогая, — знать, что ты отравила меня».

Лейтмотив — восстание, бунт природных сил против безумств человека.

Гул стихий. «И диким ревом зарычат пустыни, горы и пещеры».

Лейтмотив — гибель. Скорая, неотвратимая. «И умру я не на постели, при нотариусе и враче, а в какой-нибудь дикой щели, утонувшей в глухом плюще...»

Писали — не угадал... Какой «плющ» в чекистских подвалах? Нет, как раз угадал. Обвиненных по таганцевскому делу не в подвалах казнили — их вывезли «на природу» и заставили рыть яму... не тут ли проявил Гумилев поразившее расстрельщиков самообладание — копая себе в зарослях «дикую щель»? Другие кричали, просили пощады...

Он — нет. Он — в ином мире. «Как некогда в разросшихся хвощах ревела от сознания бессилья тварь скользкая, почуя на плечах еще не появившиеся крылья, — так век за веком — скоро ли, господь?...» Не прикованный ни к веку, ни к стране, дух вопрошает о смысле и, не услышав ответа, ждет, когда же свершатся пророчества и яд жизни будет выжжен из космической бездны.

«Ужели вам допрашивать меня, меня, кому единое мгновенье — весь срок от первого земного дня до огненного светопреставленья?»

Ужели так же и отвечал товарищу Якобсону на допросах? Или, не пряча презрительных глаз, спокойно соглашался, что — монархист и что революции — *не заметил?*

С точки зрения вечности, все это, конечно, преходящий узор: монархии, республики, революции, контрреволюции. Для духа, реющего в пустыне, все это не более чем «кубы, ромбы да углы».

Большевики, люди углов, носители кубиков и ромбов, — знали, кого убивают?

Координаты гумилевского духа, заземленные на «литературу», предельно ясны: его «корежит от реалистов-бытовиков» и «тянет прочь от мистических туманов модернизма». Но ведь именно в этих координатах ищет себя и нарождающаяся советская лирика! И ее идеологов корежит от русского простонародного почвенничества, и они презируют туманную расслабленность! Дух Гумилева героичен, мужествен, мажорен. Но и новая лирика ищет того же. Гумилев моделирует лирику советской эпохи, создавая как бы контурный силуэт, в который она должна вписаться. Даже культ мастерства, формального тренажа, поэтического ремесла, который он проповедует, неумоимо возясь с безнадежными графоманами, даже эта его пролеткультовская цеховщина, о которой один остроумец сказал, что Гумилев успешно перековывает плохих поэтов в неплохих, — это же та самая «кузница кадров», которой бредит молодая советская власть! Все грядущие призывы ударников в литературу предвещены гумилевской методикой, и даже словечко «цех» — радость футуристов, конструктивистов и прочих комиссаров стиха — им придумано.

Иннокентий Анненский, страдающий директор Царскосельской гимназии, как-то задает вопрос вечному царскосельскому гимназисту: к кому тот обращается в стихах, к Богу, к самому себе или к людям? Гумилев отвечает, ни мгновенья не колеблясь: к людям, конечно!

По глубинной сути у него куда больше прав стать основоположником советской литературы, чем даже у Маяковского, — именно потому, что это у Гумилева — от глубинной героической сути и безломания себя до пролетарских лозунгов.

Между прочим, когда, узнав об аресте, ученые и литераторы побежали выручать, Бакаев, главный питерский чекист, переспросил:

— Какой-какой? Гумилевский? Не слыхал про такого. Да на что он нам — у нас свои поэты есть.

Чего стоили «свои», знает история.

Гумилев — вне этой истории.

Два события врываются в жизнь его поколения, заставляя определиться по конкретно-историческим координатам (можно сказать, и по патриотическим): Цусима и 1914 год. Цусимская катастрофа падает на детство или отрочество, она пробуждает самосознание русских людей, родившихся в 80-х — начале 90-х годов. Империалистическая война заставляет их определиться зрело и осознанно. Они все так или иначе определяют, даже самые неприступные в отрешенности: Ахматова, Пастернак, Мандельштам. Даже их 1914 год заставляет так или иначе взглядеться в стратегическую, геополитическую, «таинственную карту» мира.

Гумилев, влезши в самое пекло, видит другое. Сильнейшие и характернейшие его строки о войне:

Как собака на цепи тяжелой,  
Тявкает за лесом пулемет,  
И жужжат шрапнели, словно пчелы,  
Собирая ярко-красный мед...

Конкретность предельная. Сверхзадача — запредельная. Ни страны, ни народа. Природная мистерия, господня жатва, пиршество полнокровного (или кровавого) естества, состязание доблести и милосердия. Реальная история — вне этой идеальной фрески.

Творческую драму Гумилева можно определить словами того же Константина Леонтьева: развоплощение идеала. Ни в одной реальной «стране», ни в одном «действительном явлении», ни в одной странице наличного бытия он этой воплощенности не признает. Именно потому, что идеал его изначально слишком жестко связан с устоявшимися формами, со «старым режимом», или, как сам Гумилев заметил, этот идеал слишком «знаком». Настолько «знаком», что не может узнать сам себя: невоплотим.

Гумилев «не узнает» Россию во вставшей из кровавого хаоса Советской Республике — но он и реальную старорежимную Россию отказывается разглядеть под блоковскими туманами. По броскому, но точному определению новейшей исследовательницы (новейшей — в том смысле, что высказалась в постперестроечную эпоху и — с Яро-



стным православным пафосом), Гумилев не замечает ни Свиной, ни Святой Руси: Свиная ему неинтересна, Святая неосуществима<sup>1</sup>.

То есть: место России — свято, а России — нет.

И еще раз: что же есть? Европа?

Оставим Германию — ее в гумилевской вселенной нет «по определению». Германия — для Блока. Сумрачный гений. Для Гумилева — острый галльский смысл: ясность, точность, стихия света. Аполлон выше Диониса.

Но и в исторической колыбели Аполлона, в Средиземноморье, он не видит настоящей воплощенности. «Рафаэль не греет, а спит, в Буонаротти страшно совершенство». Все — мираж, марево, шутка, а на самом деле — «никого... ничего». На самом деле — драка, бойня: итальянцы бесславно гибнут в Абиссинии (хочется приписать Гумилеву предвидение муссолиниевской агрессии, но это отклик на итало-эфиопскую войну 1895-1896 годов).

Испания? Только в связи с Вечным Странником Колумбом. Как и Америка. Америка — не страна, не вариант цивилизации, не цитадель капитала, не апофеоз техницизма (как в поэтических схемах того времени). Америка — всего лишь окно в «иное бытие», чтобы спастись из старой Европы.

Старая Европа, и католическая, и протестантская, — обессиливающий плен духа. Кровь бунтует «в гранитных венах сумрачных церквей». Хочется бежать из-под этих темных сводов!

Но и ислам — такая же ловушка. Камень Каабы — «подделка». Мыши съели «три волоска из бороды пророка»... Безумие.

Но ветер с востока — тема особая. Любимейшая точка мироздания — Франция. Образ вечно милый, сон, мечта. Но тоже — развоплощена: бессильна перед германской мощью. «Франция, на лик твой просветленный я еще, еще раз обернусь и как в омут погрузьсь бездонный, в дикую мою, родную Русь».

Русь — прикрытие мечтаемой Франции. Увы, неосуществимое:

Ты прости нам, смрадным и незрячим,  
До конца униженным, прости!

<sup>1</sup> Марина Тимонина. Идею судьбы испытующий. Нетрадиционное прочтение земной жизни поэта. «Социум», 1992/1(13), с. 92.

Мы лежим на гноище и плачем,  
Не желая божьего пути...

Это и есть гумилевская Россия — развоплощенная, не удержавшая облика.

Собственно, ее облик изначально двойится — с тех первых стихов предвоенной поры, когда образ России впервые появляется не в «пейзаже» или эмоциональной аллюзии, а в образе страны — государства — народа: «мой предок был татарин косоглазый, свирепый гунн...»

«Татарин» перекликается с блоковским «Подем Куликовым», «гунн» — с блоковскими же «Скифами». Общее тут — маска агрессивной дикости, обращенная к расслабленному Западу. Различие все то же: в сверхзадаче. Блок пытается «Русь» как понятие сплотить, Гумилев его — рассекает. Его «Русь» все время куда-то соскальзывает — то в Скандинавию, где царят варяги, то в Степь, где — «печенежье» царство. И дальше — вглубь Востока. «Самаркандские платки» на бежецких бабах и «туркестанские генералы», тихо доживающие свой век «среди сановников и денди», — все время ощутим сдвиг России к востоку. Отчасти в этом сказывается «абиссинский синдром», неотделимый у Гумилева от «конквистадорства», «рыцарства», «воинства» и других обликов героя. Африканский «загар» настолько прилипает к нему, что лучший портрет самого Гумилева, изваянный Ольгой Форш в одном из ее романов, стилизован так: «Поэт с лицом египетского письмоводителя и с узкими глазами нильского крокодила»... Между прочим, точный парафразис непроницаемой корректности и спокойного бесстрашия, отмечаемых в облике Гумилева всеми мемуаристами.

Русский базис этой африканской надстройки обнаруживается опять-таки в сопряжении с Блоком.

Гумилевский кошмар: «Горе! Горе! Страх, поля и яма для того, кто на земле родился, потому что столькими очами на него взирает с неба черный и его высматривает тайны».

Блоковский «Черный человек», которому суждено перекочевать в знаменитое есенинское «зеркало», у Гумилева множится и оборачивается «черной толпой», под ногами которой может погибнуть белое человечество.

И Россия?

И Россия. Она изначально — призрачна. Как книжный морок «старых усадеб», где «рядом с пистолетами барон Брамбеус и Руссо». У Блока ЭТА Россия сгорает вместе с библиотекой в усадьбе, и Блок находит такой оборот справедливым. Гумилев — нет. Но и его Россия обречена, как обречена усадьба, потому что она ирреальна.

А какая реальна?

А реальна — распутинская. Ее путь — «светы и мраки, посвист разбойный в полях, ссоры, кровавые драки в страшных, как сны, кабаках». Извечно. Фатально. Необоримо.

В идеале:

Золотое сердце России  
 Мерно бьется в груди моей.

В реальности:

Русь бредит богом, красным пламенем,  
 Где видно ангелов сквозь дым...

В принципе бог — есть, и ангелы видны. Но неодолим хаос.

Блок пытается в него вжиться. Гумилев — нет. Здесь — разделившая их невидимая пропасть. То, что разводит их и побуждает при полном и подчеркнутом уважении друг к другу, с безукоризненной (то есть укоризненной) вежливостью при каждой встрече пикироваться, напоминая окружающим «свидание двух монархов» и заставляя окружающих, как записал в дневнике Корней Чуковский, «любоваться обоими».

Иногда эта церемонная корректность обостряется до острого драматизма. Как во время знаменитого поэтического «утренника» в Тенишевском училище, в мае 1918 года, когда звучит поэма «Двенадцать» (не сам Блок читает — артистка Басаргина, то есть Любовь Менделеева, а Блок должен выйти на сцену следом), а следом публика начинает свистеть и топтать ногами, и Блок в задней комнате, сотрясаясь от ужаса, твердит: «Я не пойду, не пойду!» — тогда на эстраду выходит Гумилев, хладнокровно переживает рев зала... «так, вероятно, он смотрел на диких зверей в джунглях Африки, дер-

жа наготове свое верное нарезное ружье», — фантазирует мемуарист, но на этот раз ружье не требуется, потому что публика стихает, потом слушает гумилевские «газеллы», а потом, «отойдя», принимает и самого Блока.

Так вот, тот же мемуарист (Леонид Страховский) передает реплику Гумилева перед тем как тот, повернувшись, уходит в беснующийся зал:

— Эх, Александр Александрович, написали — так и признавайтесь, а лучше бы не написали...

Два с половиной года спустя одновременно оба исчезают из этой жизни: в одну и ту же ночь — Блок впадает в предсмертное безумие, Гумилева забирают в застенки.

Роковая черта — август 1921 года.

Он гибнет безвинно и бессудно. Но не беспричинно.

Со стороны палачей причина ясна: после подавления Кронштадтского восстания нужна остратка на будущее. Всем, кто вздумает попробовать еще. Профессорам так профессорам, поэтам так поэтам. Эдак даже лучше: интеллигенция должна усвоить урок.

Но что подвигает в эту историю — Гумилева?

Его принципиальная позиция: никаких заговоров! Каторжники взяли власть крепко. Запад тут не поможет — в случае чего ему всегда бросят кость: награбленного ведь не жалко. А внутри страны — непременно донесут: шпиономанией пронизано все сверху донизу. И потому заговоры — безумие.

Но тогда — откуда та злосчастная прокламация, которую Гумилев «закладывает в книгу» и «не может найти», а чекисты при обыске — находят?

Впрочем, психологически понятно: прокламация — в защиту кронштадтских повстанцев. Тут, видимо, и земляческая солидарность (Гумилев — уроженец Кронштадта, сын судового врача), и человеческое сочувствие (по городу идут грузовики, набитые сдавшими матросами, те кричат: «Братцы, помогите, расстреливать везут!»), да, наконец, и «редакторский» комплекс (писал ли он ту прокламацию? или только «обработывал»? что там такого соблазнительного для стилиста? сравнение Гришки Распутина и Гришки Зиновьева?)...

Что еще подводит: Гумилев уверен, что его «не тронут». Он полагает, что его защитит имя. Он думает, что монархические симпатии, не скрываемые от большевиков, а открыто и честно признаваемые, — лучшая защита в этом свихнувшемся мире. Срабатывает же это в «Пролеткульте» и в «Балтфлоте», где гогочущие посетители литературных студий принимают «монархизм» мэтра как здоровую шутку или здоровое чудачество.

Между прочим, узнав об аресте, пролетарии на Гороховую все-таки звонят — узнать, в чем дело. Им — по телефону же — советуют отойти от этого дела по-хорошему: без них разберутся.

И разбираются: записывают в протоколы допросов высказывания подследственного. То ли спровоцировав его на принципиальную дискуссию, то ли расположив к дружеской откровенности (как расположил к тому Яков Агранов словоохотливого профессора Таганцева, и тот простодушно назвал потенциальных участников «заговора» — Гумилева в их числе).

Дата казни — засекречена.

Семь поколений спустя (когда семь слоев чекистов вбили в землю по той же логике) архивы чуть приоткрываются и литературоведы эпохи Гласности находят в папке гумилевского «дела» изъятый при аресте клочок бумаги с полустертой, едва поддающейся прочтению записью. Возможно, это последние строки, написанные Николаем Гумилевым:

Какое отравное зелье  
Влилось в мое бытие!  
Мученье мое, веселье,  
Святое безумье мое.

Безумье...

Дальнейшее — за гранью его бытия.

Иногда вскользь называя запретное имя, а чаще не называя имени, советские поэты — Николай Тихонов, Эдуард Багрицкий, Владимир Луговской, Константин Симонов — подхватывают стилистику и возрождают пафос своего убитого вдохновителя.



## **ИГОРЬ СЕВЕРЯНИН**

**П**олзает плоть — дух летает. Мучительно вползать в литературу, когда за плечами — четыре класса череповецкой «ремеслухи», и ни одна серьезная редакция не интересуется поэтическими опытами самоучки, опьяненного Фофановым и Лохвицкой. И ни один салон не принимает паспортно-урожденного питерца, который успел понежиться первый десяток лет жизни на рафинированных дачах («мы жили в Гунгербурге, в Стрельне, езжали в Царское Село»), а потом, сорванный отцом, протаскался еще семь лет по Новгородчине («в глухих лесах»), по Уралу и Сибири («синь Енисея»), за месяц до русско-японской войны сбежал с Дальнего Востока в родимый Питер и теперь рассылает свои стихи по журналам. Дальше «Колокольчика» однако не продвигается — в основном ничтожными брошюрками издает за свой счет.

Наконец, в 1909 году кто-то, вхожий в Ясную Поляну, вместе с прочей литературной почтой доставляет туда брошюрку и вчитывает некую «поэзу» или «хабанеру» в ошетиненное брадище уху Толстого. Что-нибудь такое:

Вонзите штопор в упругость пробки, —  
И взоры женщин не будут робки!..

Или такое:

Не все равно ли, — скот, человек ли, —  
 Не в этом дело...

Или такое:

Милый мой, иди на ловлю  
 Стерлядей, оставь соху...

Толстой смеется, но потом приходит в ярость. «Чем занимаются! Чем занимаются! И это — литература?! Вокруг — виселицы, полчища безработных, убийства, пьянство невероятное, а у них — упругость пробки!» Со скоростью журналистского спринта «Биржевка» передает приговор гласности, и... наступает звездный час автора безвестных «хабанер». Прознав, на кого пал яснополянский гнев, московские газетчики устраивают облаву: в одночасье Игорь Лотарев, избравший для себя знойный псевдоним — «Северянин», становится известен на всю Россию.

Впоследствии, возвращая долг великому старцу, «король поэтов» напишет о нем так:

Солдат, священник, вождь, рабочий, пьяный  
 Скитались перед Ясною Поляной,  
 Измученные в блуде и во зле.  
 К ним выходило старческое тело,  
 Утешить и помочь им всем хотело  
 И — не могло: дух был не на земле...

Заметим перечень, где от «солдата» до «пьяного» выстроен «народ», мы к нему еще вернемся, а пока — о поэте.

Отчасти перед нами и автопортрет. Дух летает, а тело «ходит». Отныне даже и «бегают»: сорок журналов оспаривают право напечатать стихи; женские гимназии, институты, училища, курсы и благородные собрания рвут на части вошедшего в моду автора, зазывая на вечера.

И, наконец, в его сторону поворачивают головы громовержцы поэтического Олимпа.

Впоследствии, возвращая долги, крестник скажет: «Милions женских поцелуев — ничто пред почестью богам: и целовал мне руки Клюев, и падал Фофанов к ногам!»

Насчет Клюева — сомнительно, а насчет Фофанова — правда, впрочем, стилизованная: мэтр если и падал, то спьяну. Но талант оценил. Первым — Фофанов, затем — Брюсов, затем Сологуб. Потом — все: Гумилев, Ахматова, Блок...

Что «Гумилев стоял у двери, заманивая в «Аполлон», — явное преувеличение, а что признал — факт. Хотя признал с оговорками.

И долг будет возвращен — с оговорками. «Уродливый и блеклый Гумилев» потянет только на «стилистический шарм». Зато в Ахматовой будет учуяна «бессменная боль» и узрена — высшая похвала! — «вуаль печали». Главное же — Блок. Блок сказал (если суммировать): Северянин — истинный поэт, талант его — свежий, детский, но у него НЕТ ТЕМЫ; это — капитан Лебядкин...

Люди, читавшие Достоевского, конечно, вздрогнут от такой похвалы; Блок, предвидя это, прибавил: «Ведь стихи капитана Лебядкина очень хорошие...» В каком смысле? — позволительно уточнить. В смысле: что на душе, то и на языке. Детская непосредственность. Прозрачность. Открытость.

Отдавая долг, Северянин напишет: «Мгновенья высокой красоты! Совсем незнакомый, чужой, в одиннадцатом году прислал мне «Ночные часы». Я надпись его приведу: «Поэту с открытой душой».

И по-детски подхватит «блоковское»:

Вселенную, найдите, спасет  
Наш ВАРВАРСКИЙ русский Восток!

В устах Северянина этот скифский выкрик звучит скорее жалобно, чем угрожающе, но что душа его детски, беззащитно открыта всему, что в нее залетает, действительно поразительная и, может быть, уникальная его черта в сонме великих поэтов. И защищается он в их кругу детски наивно. От простонародной поскокни: «*И, сопли утерев, Есенин уже созрел пасти стада*». От интеллигентской сложности: «*Когда в поэты тщится Пастернак, разумничает Недоразуменье*». От безудержной ангажированности: «*Блондинка с папиросою, в зеленом, беспочвенных безбожников божок, гремит в стихах про волжский бережок, о в персиянку Разине влюбленном*».



Обратная связь: «От лица правды и поэзии приветствую Вас, дорогой!» — импульсивное письмо, написанное ему Цветаевой в 1931 году в Париже после «поэзоконцерта», данного там Северянином. Письмо не отправлено из-за быстрого отъезда адресата. А может, из-за учуянной неприязни. Вот эпиграмма 1937 года: «Она цветет не божьим даром, не совокупностью красот. Она цветет почти что даром: одной фамилией цветет» — не опубликована. А вот цветаевские записи: «Поэт пронзительной чело­вечности», «романтизм, идеализация, самая прекрасная форма чувственности...» Тоже не для печати, для себя. Создается впечатление сорвавшегося, не состоявшегося взаимопонимания. Отчего не состоялось? Не от общей ли «ауры», окружавшей певца «ананасов в шампанском»? Когда в 1912 году Цветаева, молоденькая и, кажется, в зеленом платье (но еще вроде бы без папироски), впервые попадает в Крым, в волошинском доме ей шепчут: «Знаете, кто здесь? Северянин...» — и тайком ведут в аллею, где молодой человек, изящно склонившись к кусту, нюхает розы. Розыгрыш! Артист открывает свое имя: Сергей Эфрон. С этой сцены начинается любовная драма Цветаевой; Северянин символом стоит при ее начале, и характерно отношение к нему действующих лиц. В самый взлет популярности автора «грезофарсов» в самых рафинированных интеллигентских кругах принято его как бы сторониться, стесняться, принимать с легким пожатием плеч либо со здоровым юмором. Чтобы сказать ему: «приветствую Вас, дорогой», нужно все это переступить.

Все это и откликается годы спустя при отдаче долгов, когда мучительно и самозабвенно чеканит в «медальонах» отрезанный от России, запертый в эстонской глуши Северянин портреты великих современников, в кругу которых он видит и свое бесспорное, но несколько двусмысленное место.

Две фигуры особенно интересны в этом кругу. Во-первых, Хлебников — тем, что начисто проигнорирован. И во-вторых, Маяковский — тем, что энтузиастически поддержан.

Дисконтакт с Хлебниковым, на первый взгляд, странен. Казалось бы, здесь близки сами принципы словесного пересотворения реальности. «Струнец благородный», поющий «пахуче, цветочно и птич-

но», неутомимый «будоражич», влекомый «узовом», — чем это не Хлебников?

А может, потому и несовместимы, что стоят — поэтически — в одной точке, но смотрят — в разные стороны: один — в прабытие, другой — в лазурную «даль»?

С Маяковским — обратный случай: один — в марширующих колоннах пролетариата, другой — в «олуненных аллеях», где шелестят платья «дам», а связь очевидна, притом — прочнейшая, никакими революциями не поколебленная! «Мы никогда почему-то не говорили с Володей о революции, хотя оба таили ее в душах». Почему «таили»? Потому что и без «революций» чувствовалась тяга?

Тяга с обеих сторон. Со стороны Маяковского, который Северянина постоянно цитирует и декламирует. И, встретив его в 1922 году в Берлине, окликает радостно: «Или ты не узнаешь меня, Игорь Васильевич?» И рапортует: «Проехал Нарву. Вспоминаю: где-то близ нее живешь ты. Спрашиваю: «Где тут Тойла?» Говорят: «От станции Иеве в сторону моря. Дождался Иеве, снял шляпу и сказал вслух, смотря в сторону моря: «Приветствую тебя, Игорь Васильевич!»

Вот так: перед богом шляпы не снимал, а тут — снял.

А вот и отклик — в «Медальонах»:

В иных условиях и сам, пожалуй,  
Он стал иным, детина этот шальный,  
Кошунник, шут и пресненский апаш:  
В нем слишком много удали и мощи,  
Какой полны издревле наши роци,  
Уж слишком весь он русский, слишком наш!

Это, пожалуй, поточнее, чем «народа водитель — народный слуга»?..

Они родственны изначально, фундаментально, уже тем, что оба — вне «фундамента» — маргиналы, оба с «краев». Только Маяковский, с «края» явившись, хочет «середину» сокрушить, Северянин же — все обновить, но и сохранить разом. И предков своих любовно перечисляет, почитая не только «юного адъютанта», который «оказался Лотаревым, впоследствии моим отцом» и растратился в

роли «коммерческого агента», но и мать, дворянку старинного рода и, между прочим, урожденную Шеншину.

Все это не мешает отпрыску шеншинского рода на пару с отпрыском казаков и сичевиков (две ветви русского «футуризма») дразнить и злить толстозадую чернь, таскающуюся на их поэзоконцерты. Маяковский издевается зло, нахально, грубо. Северянин издевается тонко:

В шумном платье муаровом, в шумном платье муаровом  
 Вы такая эстетная, вы такая изящная...  
 Но кого же в любовники? И найдется ли пара вам?  
 Ножки пледом закутайте дорогим, ягуаровым,  
 И, садясь комфортабельно в ландолете бензиновом,  
 Жизнь доверьте вы мальчику в макинтоше резиновом...

Человек, мало-мальски чувствующий «запах слов» в стихе, не обманется бензиново-резиновым оттенком «рая».

Но происходит невероятное: публика — обманывается. Ананасно-шампанская чернь иронии как бы не воспринимает.

В результате: Маяковский получает то, чего добивался, — ненависть. Северянин получает то, на что никак не рассчитывал: идольское поклонение.

Или втайне рассчитывал?

Потом всю жизнь отрещивается, выбивая свой профиль на «медальоне»:

Он тем хорош, что он совсем не то,  
 Что думает о нем толпа пустая,  
 Стихов принципиально не читая,  
 Раз нет в них ананасов и авто.

Разумеется, Игорь Северянин «совсем не то», чем вольно или невольно делается по выходе в 1913 году «Громокипящего кубка» и кем остается вплоть до того упомянутого дня 27 февраля 1918 года, когда в московском Политехническом музее публика избирает его «королем поэтов» (оставляя Маяковского вторым, а Бальмонта отодвигая еще дальше к хвосту).

Кажется, Маяковскому это досадно, хотя, не подав виду, он бросает в публику: «Долой королей — они нынче не в моде!» И примирительно Северянину, наедине: «Не сердись, я их одернул — не тебя обидел. Не такое время, чтобы игрушками заниматься».

Но для Северянина это не игрушки — он принимает свое избрание всерьез:

Отныне плащ мой фиолетов,  
 Берета бархат в серебре:  
 Я избран королем поэтов  
 На зависть нудной мошкаре...

Любопытная подробность: некоторое время спустя Есенин, застав в Харькове обнищавшего и больного Хлебникова, устраивает тому публичную церемонию избрания «Председателем Правительства Земного Шара». Все участники представления (большею частью студенты) воспринимают это с юмором. Единственный, кто относится к церемонии всерьез, — сам «Председатель». Он очень горюет, узнав, что все это шутка.

Таинственная точка соприкосновения между Хлебниковым и Северянином — смычка по «детскости». Отсюда их пути ложатся в разные «края»; одному — скорая смерть в родном краю, другому — путь за его пределы.

Облачившись в «фиолетовый плащ», Северянин возвращается из Москвы в Питер, а потом отбывает за пределы России. Навсегда.

Это не изгнание, не бегство. Автора «грезо-фарсов» несет потоком обстоятельств: он отбывает в Эстонию на «дачу». Дача (вместе с Эстонией) отделяется в суверенитет. Впоследствии Северянин многократно заявляет, что он не эмигрант, а дачник. Что «дачник» — это серьезнейшая позиция и в пределах страны Советов, он не знает; чтобы это знать, надо серьезнее относиться к Пастернаку — принципиальному «дачнику» среди героев соцреализма.

Однако за пределами «королевства» король вскоре обнаруживает, что произошло непоправимое. Ему хватает года, чтобы осознать «фарс» осуществившейся «грезы», и в феврале 1919 года он от порфиры отрывается:

Да и страна ль меня избрала  
 Великой волею своей  
 От Ямбурга и до Урала?  
 Нет, только кучка москвичей...

Оградившись «струнной изгородью лиры», он возвращается к проклятому вопросу: «что мне мир, раз в этом мире нет меня?»

Вернемся и мы: что такое Северянин, если не «король поэтов», не певец «ликеров» и Creme de Violette, не «эгофутурист», «впрыгивающий лазурно в трам» и заказывающий: «Шампанского в лилию»?

Если он «совсем не это», то что же он?

Он — наследник тоскующей и стонущей русской музыки, которая от Некрасова уже рухнула к Надсону и теперь ищет, куда выбраться. Очи усталые. Сны туманные. Чары томные. Хижины убогие.

Эти северянинские «хижины», конечно, мало похожи на реальные избы, как и его комфортабельные ландолеты — на реальные экипажи. Все смягчено, стусешвано, высветлено, обестенено. Краски приглушены — сильные тона тут немислимы. «Когда твердят, что солнце красно, что море — сине, что весна всегда зеленая, мне ясно, что пошлая звучит струна». Похоже, это отталкивание от блоковской цветовой определенности. У Северянина цветопись пестрая, и цвета не акцентированы, неотделимы от предметов: коралл бузины, янтарь боярышника, лазоревая тальма, сиреневый взор... Иногда какие-нибудь топазы или опалы наводят на мысль о сходстве этого узорочья с клюевским, но Клюев писал заведомо нереальную фактуру — Северянин же описывает реальный мир, но он в этом мире видит не цвета и предметы, а смешенье их, дробленье: блески, искры, арабески, брызги, узор — все пенное, искристое, кружевное, ажурное, пушистое, шелестящее, муаровое. Переливы черного и серебристого вобраны в общую гамму; черное почти не видно, серебро поблескивает в смесях и сплавах: серебро и сапфир, серебро и бриллианты, серебро и жемчуг. Лучистые среброструи...

Чарующий морок этой поэзии овеивает и окутывает тебя прежде, чем ты начинаешь понимать, что именно спрятано в этом перламу-

тровом мареве, но поэт, активно подключенный к интеллектуальным клеммам эпохи, предлагает нам определение. «Моя вселенская душа». Планетарный экстаз — общепринятый код того времени, особо близкий футуристам («эго-футуризм», учрежденный Северянином, первоначально называется «вселенским»). Часто эти мотивы добавляются к поэзии от ума, однако внутри стиха все время бьется какая-то жилка, какой-то детский вопрос: зачем мир злой, когда хочется, чтобы он был добрый?

В знаменитой, пронзившей публику самохарактеристике: «Я, гений Игорь Северянин, своей победой упоен» всех задевает «гений», между тем если прочесть окружающие стихи 1912 года, — там «гений» на каждом шагу, это — обозначение живого духа (как в XVIII веке), а не количественная характеристика; магия же четверостишия — в третьей и четвертой строках; там — гениальный лепет вселенского дитя, осваивающего непонятный мир:

Я повсеградно оэкранен!  
Я повсесердно утвержден!

Все объять, всех примирить, всех полюбить.

Уникальная драма Северянина — драма души, взыскующей всемирного братания и общего рая, и одновременно чувствующей, что это несбыточно. Отсюда — ирония, и прежде всего — ирония над собой. Отсюда — лейтмотив двоения и простодушные северянинские оксюмороны: черное, но белое... рыдающий хохот... ненависть, которая любовь, любовь, которая ненависть... правда как ложь и ложь как правда... что прелесть, что мерзость... чистая грязь... греза-проза... в зле добро и в добром злоба... И, наконец, обезоруживающее: «Моя двусмысленная слава и недвусмысленный талант!»

Насчет таланта тоже неслучайно: об этом спорили, но в конце концов согласились: чтобы сделать то, что сделал Северянин, «трагедию жизни претворить в грезе-фарс», талант нужен незаурядный. Но поток этикеток, всосанных, по выражению современного критика (Б. Евсеева), в душевный вакуум, скрывает трагедию.

Главная мысль: мир, достойный любви, должен быть прост.

Прост и ласков. Прост и мил. Как песня. Как душистый горошек. Как сердце поэта. «Истина всегда проста».

Да простота-то бывает разная. Для Пастернака — это неслыханная стадия сложности, ересь сложности, недостижимый венец сложности.

Для Северянина — это отмена сложности. Просто сказать людям: живите мирно и будьте, как птицы небесные. Но не слушают! Ни на олуненных аллеях, ни в убогих хижинах — не хотят жить просто и мирно. Мир, очерченный светлым сознанием божьего дитяти, распадается на безумные армии. Безумны «утонченно-томные дуры», которые «выдумывают новый стиль», то есть «крошат бананы в икру». Безумен и простой народ — «народ, угнетаемый дрянью, безмозглый, бездарный, слепой». Цепочка определений: толпа — орда — масса — холопы — людишек муть — звери — нелюди... Только одного определения нет: Северянин избегает слова «чернь» в социально-определенном смысле. В 1917 году сказано: страна «разгромлена чернью», но тут же уточнено: «чернь» — не «народ». И еще в 1937-м — к столетию гибели Пушкина: «Ведь та же чернь, которая сейчас так чтит национального поэта, его сживала всячески со света...» То есть «чернь», подымающаяся «снизу», сливается с «чернью», засевшей «наверху», и так мир закольцован, заведен в тупик, уперт в безвыходность.

Собственно, дело не в том, что нет «выхода», а в том, что выхода нет, потому что не было и «входа». Ни «народ» не входил в круг сознания поэта, ни поэт не входил в круг жизни народа; только издали созерцал его «убогие хижины». Или, «сидя на балконе против заспанного парка», видел внизу «поселянина» и наводил лорнет, как «дама» на «эскимоса». Или встречал пьяницу — в парке. Кухарку — по пути к столу. Почтальона на улице. Вообще кого где придется. «На хуторе и в шалаше» и «даже на пароме». Типичное боковое зрение: «швейцар, столяр, извозчик и купец» — та же шеренга, что и «солдат, священник, вождь, рабочий, пьяный», обнаруженные близ Толстого. Такую компанию можно только презирать:

Я презираю спокойно, грустно, светло и строго  
Людей бездарных: отсталых, плоских, темно-упрямых...

Не знаю скверных, не знаю подлых; все люди правы...  
Мои улады — для них отравы.  
Я презираю, благословляя...

Презирать хорошо, пока ты в безопасности. Но когда история берет за шиворот, скользящее презрение сменяется ужасом.

И тогда приходится задавать истории вопросы, детские по простоте.

Кто хочет войн — «верхи» или народ?  
Правители или граждане державы?  
Ах, все хотят...

Все! Обезумели — все: вся Вселенная, все человечество! Это утверждение, столь же неоспоримое, сколь и безумное, столь же беспроектное, сколь в своей простоте и беспредметное, ведет к отрицанию «всего». То есть к абсурду.

Хорошо, если спасает ирония. А если нет? Если мысль о фатальной греховности «всех» принять всерьез и довести до логического конца?

В «утопической эпопее» 1924 года под названием «Солнечный дикарь» — этот «дикарь» до конца все и доводит. Города на земле — гнойники ненужной культуры. Наука — цивилизованное зверство. Университеты — на слом! И поскольку у человечества вообще не лицо, а морда (гениальность стихотворца еще и в том, что он способен подсказывать выражения потомкам на пять поколений вперед: «О, морда под названием лица!»), — так нечего плодить уродов! И (подсказывая Чингизу Айтматову сюжет «Тавра Кассандры» за семь десятков лет) предлагает: «Рождаемость судить гильотиной». Но, опомнившись, признает в финале: все это чушь.

Виновных нет, все люди в мире правы.

Полюбить всех — такая же беспредметность, как всех возненавидеть. Выхода из ловушки нет. Из-под «гресо-фарса» обнажается трагедия опустошения, которая осознается с ужасом. Пустота, развершаяся на месте простоты, вакуум, втянувший всю шелуху ре-



альности, все этикетки и блестки, а потом, когда все это сдуло, оставшийся как есть — вакуумом.

Вот вехи опустошения:

1928 год:

К закату возникает монастырь.  
Мне шлюет привет колокола вечерни.  
Все безнадежнее и все безмерней  
Я чувствую, что дни мои пусты...

1930 год:

И встреча с новой молодежью  
Без милосердия, без святынь  
Наполнит сердце наше дрожью  
И жгучим ужасом пустынь...

1935 год:

Не страшно умереть, а скучно:  
Смерть — прекращение всего,  
Что было, может быть, созвучно  
Глубинам духа твоего.

Блок был только внешне прав, сказав, что Северянин — поэт БЕЗ ТЕМЫ. Северянин — поэт без пристанища, без социальной и психологической прописки, и эта неприкаянность есть его ТЕМА. Можно сказать, что Северянин — жертва «всемирности», «космичности», «всесветности» и прочих аналогичных поветрий, охвативших на переломе к XX веку русскую (и мировую) поэзию. Самая беззащитная жертва и самая — по наивности — невинная.

В сущности, он изначально чувствует себя — «ником» (то есть «все»). Он жалуется, что ему «скучно в иностранных», но где бы он ни приземлился — «от Бергена и до Каира» (в мыслях) или «в смрадной Керчи» (реально), — внутренне он все равно пребывает «в иностранных» и, кажется, счастлив: «Весь я в чем-то норвежском! Весь я в чем-то испанском!»

Не дает ему судьба ни Норвегии, ни Испании. А Германию дает.

Первый раз прихлопывают его немцы в марте 1918 года в дачной Тойле и отправляют в Таллин по этапу, на пару недель. Второй раз они его прихлопывают — двадцать три года спустя там же, в Таллине. Что пишет умирающий Северянин в 1941 году в оккупированной гитлеровцами Эстонии, мы не знаем; возможно, ему уже не до стихов. В 1918-м он пишет:

Прощайте, русские уловки:  
 Въезжаем в чуждую страну...  
 Бежать нельзя: вокруг винтовки.  
 Мир заключен, и мы в плену.

История вынуждает поэта, прятавшегося в «луны плерезах», спуститься на землю.

Он спускается и пробует сориентироваться. С Германией — «не по пути». С Францией — тоже: «суха грядущая Россия для офранцузенных гостей». Вообще с Европой «русскому сыну природы», «варвару, азиату» делать нечего: «Всех соловьев практичная Европа дожаривает на сковороде». И Америка тоже: «Америка! злой край, в котором машина вытеснила дух».

Эти инвективы выглядят довольно умозрительно: в них нет ни ярости, с которой клеймит Европу-Америку Маяковский, ни горечи, с которой вживается в западную жизнь Ходасевич. Что делать в этих декорациях соловью, который привык обитать «нигде»? «Что делать в разбойное время поэту, поэту, чья лира нежна?» Куда податься — «мы так неуместны, мы так невопадны среди озверелых людей...»

В зрители, только в зрители:

Вселенная — театр. Россия — это сцена.  
 Европа — ярусы. Прибалтика — партер.  
 Америка — «раек»! Трагедия — «Гангрена».  
 Актеры — мертвецы. Антихрист — их премьер.

Но поскольку виноваты «все», и одновременно все «правы», Антихрист неотличим от Христа. «Гангрена» ползет по всему телу. «Партер» оказывается продолжением «сцены». Мертвецы-актеры открывают в зрителе то, что прежде было прикрито иронией.

Мне хочется уйти куда-то,  
 В глаза кому-то посмотреть,  
 Уйти из дома без возврата  
 И там — там где-то умереть...

Где — «там»? Куда — «уйти»? Ведь УЖЕ УШЕЛ — из дому, из проклятой, варварской, азиатской страны. Ведь ее как бы и не было — ни в стихе, ни в реальности...

Тема России возникает внезапно — в ноябре 1917 года. С этого момента — непрерывный, неостановимый, захлебывающийся монолог:

— Я только что вернулся из Москвы, где мне рукоплескали людильвы, кто за искусство жизнь отдать готовы! Какой шампанский, истерический экстаз! О, сколько в лицах вдохновенной дрожи! Вы, тысячи воспламененных глаз... благоговейных, скорбных — верю в вас!.. Да, верю я, наперекор стихии... А потому — я верю в жизнь России!..

— В России тысячи знакомых, но мало близких. Тем больней...

— Не только родина — вселенная погрязла в корыстолюбии и всех земных грехах, не только Русь антихристическая язва постигла всем другим краям на смертный страх... Не только Русь одна — весь мир живет поганно...

— Вот подождите — Россия воспрянет, снова воспрянет и на ноги встанет. Впредь ее Запад уже не обманет цивилизацией глупой своей...

— Глупец! от твоей тоски заморским краям смешно...

— Моя безбожная Россия, священная моя страна! Моя ползучая Россия, крылатая моя страна!

— О России петь — что стремиться в храм — по лесным горам, полевым коврам...

— И будет вскоре веселый день, и мы поедем домой, в Россию... И ты прошепчешь: «Мы не во сне?..» И зарыдаю, молясь весне и землю русскую целуя...

— Ты потерял свою Россию. Противоставил ли стихию добра стихии мрачной зла? Нет? Так умолкни: увела тебя судьба не без причины в края неласковой чужбины. Что толку охать и тужить — Россию нужно заслужить!..

— Москва вчера не понимала, но завтра, верь, поймет Москва: родиться русским — слишком мало, чтоб русские иметь права...

— Не понимающий России, не ценящий моей страны, глядит на Днепр в часы ночные... За Днепр обидно...

— Мой взор мечтанья оросили: вновь — там, за башнями Кремля — неподражаемой России незаменимая земля...

— Я Россию люблю — свой родительский дом — даже с грязью со всею и пылью... Знайте, верьте: он близок, наш праздничный день, и не так он уже за горами — огласится простор нам родных деревень православными колоколами...

— Бывают дни: я ненавижу свою отчизну — мать свою. Бывают дни: ее нет ближе, всем существом ее пою... Я — русский сам, и что я знаю? Я падаю. Я в небо рвусь. Я сам себя не понимаю, и сам я — вылитая Русь!..

— Любовь! Россия! Солнце! Пушкин...

— От гордого чувства, чуть странного, бывает так горько подчас: Россия построена заново другими, не нами, без нас...

— Нет, я не беженец, и я не эмигрант, — тебе, родительница, русский мой талант, и вся душа моя, вся мысль моя верна тебе, на жизнь меня обрекшая страна...

Это уже октябрь 1939 года — последняя песня. Вслушаемся:

Не предавал тебя ни мыслью, ни душой,  
Мне не в чем каяться, Россия, пред тобой:  
А если в чуждый край физически ушел,  
Давно уж понял я, как то нехорошо...

Нехорошо. Где кураж? где искусство? где точность поэтического жеста, та самая, о которой Мандельштам сказал, что она у Северянина — как мускулатура кузнечика? Стих влачится от одышки до одышки, кается, падает, ползет:

Домой вернуться бы: не очень сладко тут.  
Да только дома мой поступок как поймут?  
Как объяснят его? Неловко как-то — ах,  
Ведь столько лет, ведь столько лет я был в бегах...

Это «ах!» возвращает нас прямо в докарамзинские поэтические времена. Вздых обессиленной музыки. Потеря языка. Сердце замирает, рассудок слепо тычется в «новые слова», пытается освоить жаргон людей, заново построивших Россию — «без нас»:

Из ложной гордости, из ложного стыда  
Я сам лишил себя живящего труда —  
Труда строительства — и жил как бы во сне,  
От счастья творческой работы в стороне...

Кажется, это последнее, что он выдыхает в сторону родины, каюсь и не каюсь, леденя от предчувствий и сгорая от слома гордости.

И уж не поздно ли вернуться по домам,  
Когда я сам уже давным-давно не сам,  
Когда чужбина доконала мысль мою, —  
И КАК, Россия, я тебе и ЧТО спою?

А что раньше пел?

В июле 1918 года — «Отходную Петрограду»: Чего, мол, топчешься на топи, кончаешься, никак не кончишься — провались, прими поскорее страшный свой конец!

Вы слышите? Это Петрограду сказано: «Ты проклят!» Пусть на этом месте ДРУГОЕ выстроят!

Ахматова, «послушница», в эту же безнадежную пору, в этом же городе пишет о невозможности оставить его, предать. Вот грань, отделяющая духовную силу от духовного бессилия.

Непримиримое не примирить. Но бессилие равняет «тех» и «этих» бессилием же: «Сегодня «красные», а завтра «белые» — ах, не матери, ах, не цветы! — матрешки гнусные и озверелые, мне надоевшие до тошноты...»

«Мысль» вроде бы та же, что у Цветаевой. Дух другой. Одно дело — людишки надоевшие. Другое — когда горлом идет кровь, и человек из красного становится бел.

Мандельштам может написать мучительные стихи о Сталине (не те издевательские, за которые его сослали в Чердынь, а те, что уже в Воронеже написаны — во славу). И Пастернак может написать

восторженные строки, положив начало советской поэтической сталиниане. Это не «оплошности» гениев — это их крест, рок, сизифов камень.

Северянин, коченеющий от безденежья и одиночества, пишет в 1941 году товарищу Сталину письмо. Правит, переделывает. Но, как жется, так и не решается отправить.

Где божья искра в этом мраке?

А вот:

В те времена, когда роились грезы  
В сердцах людей, прозрачны и ясны,  
Как хороши, как свежи были розы  
Моей любви, и славы, и весны!

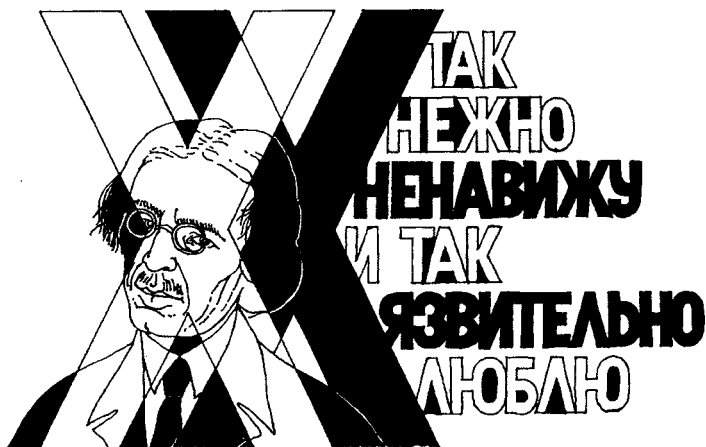
Шестой год изгнания. Начало цикла «Классические розы». Классический Северянин. Классическая гамма: Мятлев, увековеченный Тургеневым.

Прошли года, и всюду льются слезы...  
Нет ни страны, ни тех, кто жил в стране...  
Как хороши, как свежи ныне розы  
Воспоминаний о минувшем дне!

Вертинский берет это в свой репертуар и поет в 30-е годы на концертах. Какая музыка! Какая завершенность: были... есть... будут?

Но дни идут — уже стихают грозы.  
Вернуться в дом Россия ищет троп...  
Как хороши, как свежи будут розы,  
Моей страной мне брошенные в гроб!

Эти русские строки эстонцы выбивают на могильном камне, на Русском кладбище в Таллине, где упокоивается в декабре 1941 года русский поэт Игорь Северянин.



## **ВЛАДИСЛАВ ХОДАСЕВИЧ**

**Л**етом 1907 года московский студент, проводящий каникулы в имении дядюшки своей молодой жены (первой), наблюдает из окна полевые работы, а также лесные досуги окрестных крестьян; он пишет шесть строф, с которых начинается интересующий нас сюжет.

Сюжет, в герое которого его жена (третья) увидит вечного скитальца, чья изначальная неприкаянность предопределяет все его мучения. В том числе литературные. Примкнул к символистам, но не стал их настоящим приверженцем. Мог бы (а по возрасту, по вкусам, по стиховому почерку, казалось, и должен бы) примкнуть к парнасцам-акмеистам — не примкнул. Ни туманных чаяний Блока не разделил, ни имперской твердости Гумилева, ни клюевской веры в избяной рай, ни есенинской веры в «Русь», святую и советскую разом.

Встретив его впервые незадолго до изгнания, Нина Берберова думает: вот человек, который не принадлежит в прошлом никому и ничему, он весь — из «нового времени». Потом становится понятно, что это за новое: «холод и мрак грядущих дней». Ибо ни за что «современное» он тоже не может «зацепиться»: ни за планетарную утопию Хлебникова, ни за социальную — Маяковского, не говоря уже о северянинском душистом модерне.

Вкус пепла еще не мучает его в 1907 году. Молоденький студент наблюдает из дачного окна картины полевых работ, как во времена Державина. Или даже Ломоносова.

Доучиться студенту, однако, не суждено. Сменив юридический факультет на историко-филологический (поближе к поэзии), он оставит университет ради литературной работы, чем обречет себя до конца жизни на тайную свободу, то есть на явную бедность.

Семейное счастье тоже не состоится: жена — громкая красавица — вскоре увлечется другим; союз распадется; за разводом последует второй брак и второй развод, затем третий...

Прочны окажутся только строфы. Стихотворение, написанное тогда в имении Лидино на Новгородчине, навсегда войдет в летопись Серебряного века русской лирики и сделается чем-то вроде эпитафии к творчеству поэта; им откроется его первая книга, выпущенная в 1908 году в символистском «Гриффе», им же откроется и итоговое собрание Ходасевича в Большой Библиотеке поэта во семьдесят лет спустя, и многотомник 90-х годов. Всякое сколько-нибудь полное собрание его стихов принято открывать этим стихотворением, в нем — что-то вроде присяги на верность русской теме.

Мои поля сыпучий пепел кроет.  
В моей стране печален страданный день.  
Сухую пыль соха со скрипом роет,  
И ноги жжет затянутый ремень.

Голос едва устанавливается, палитра едва определяется. Но уже пойманы запахи, звуки, цвета. Сухой скрип, жгучая боль. Серый цвет.

Где тут Россия?

А вот:

В моей стране уродливые дети  
Рождаются, на смерть обречены.  
От их отцов несуде вам песни эти.  
Я к вам пришел из мертвенной страны.

Учтем, что это — 1907 год. Начало «позорного десятилетия»,



спертый воздух реакции, столыпинские галстуки. Безнадега и ужас интеллигенции, нравственное мародерство на поле литературы. Я употребляю бывшие тогда в ходу выражения, потому что и молодой поэт вписывается именно в эти кодовые системы, говорит на тогдашнем поэтическом языке. «Яростная похоть» женщин, которые отдаются в «шалашах», «царапаясь, кусаясь и визжа», — оттуда. И «постыдный блуд» матерей, которые каждый год выкидывают недоносков, — оттуда же. И скотская покорность мужиков, не столько сеющих, сколько втаптывающих зерна. Поэт, принятый в круг «младших символистов», чутко передает общественные настроения. Арцыбашевские времена!

Так где же тут Россия?

Неошутимо. Ошутимо место, окаймленное общественными язвами. Место обозначено: «моя страна». Врезаются в память детали. Зоркость Ходасевича феноменальна.

Голографична зоркость. Это не жизнь, растущая из глубины, а реальность, оптически наведенная. Мираж, вакуум, очерченный с краев. Энергия, которая не рождается из центра, не поднимается от корня, а окаймляет центр, разряжает его, создавая ощущение пустоты, пропасти. Отрицательный, опрокинутый, зазеркальный мир.

В моей стране — ни зим, ни лет, ни весен,  
 Ни дней, ни зорь, ни голубых ночей.  
 Там круглый год владычествует осень,  
 Там — серый цвет бессолнечных лучей.

России «нет» — но есть место, где она «должна быть».

Это мироощущение можно объяснить по неожиданной аналогии с мироощущением поэтессы позапрошлого века Евдокии Ростопчиной, некогда блиставшей в столичном свете и в поэзии, затем разруганной ревдемократами, а затем забытой: ей, царице балов, незачем было писать и думать о России; она вспомнила о ней, когда вокруг явилось нечто раздражающе чуждое. Тогда она разглядела своих недругов: «германисты, реалисты, грязисты...» И еще: «коммунисты, анархисты, злодеи» (то есть, по-нашему: натуральная школа, гоголевский период, наступивший в российской словесности при свете

немецкой классической философии). Понадобилось прийти «немцам», чтобы «пустое место» обозначилось как «русское».

Что общего между светской львицей 1830-х годов и молодым послушником символизма 1900-х? А то, что этот сюжет пережит и описан именно им, Ходасевичем, в статье о Ростопчиной, и статья появляется на свет тогда же, на пороге «позорного десятилетия». Так что тут отчасти и автобиографический мотив. Россия — загадка, зияние, морок. Нечто, обозначающее себя отсутствием. Тоской отсутствия. Неутоленной жаждой.

Ходасевич — «пасынок России».

Спустя полтора десятилетия, покидая ее в товарном вагоне и въезжая в Польшу, он прочтет своей спутнице набросок — что-то недописанное, незавершенное, как не завершена сама реальность под его пристальным и желчным взглядом:

Я родился в Москве. Я дыма  
Над польской кровлей не видал,  
И ладанки с землей родимой  
Мне мой отец не завещал.  
России пасынок, о Польше  
Не знаю сам, кто Польше я,  
Но восемь томиков, не больше,  
И в них вся родина моя.  
Вам под ярмо подставить выю  
И жить в изгнании, в тоске,  
А я с собой мою Россию  
В дорожном уношу мешке...

Поляки, носившие родину в походных ранцах, скрестились с иудеями, носившими родину в томиках торы. Только у отпрыска вместо торы — томики русской поэзии.

Остальное — по Завету.

Ни распятие, ни сострадание — ничто не может помочь человеку в этом мире. Дитя двух гонимых в России народов — он не только смешивает в жилах их кровь, он соединяет на себе их хорошо осознанную проклятость. Польское воспитание, польский дух в семье, и притом — непрерывное сиротское ощущение. Еврейское на-

чало? О да: дед — не кто иной, как знаменитый Яков Брафман. Но знаменитый именно тем, что оставил отчую веру и всю жизнь разоблачал «мудрецов» кагала и предавал гласности их коварные «протоколы». В ходе чего и сделался знаменосцем русского антисемитизма.

Есть отчего смутиться духу, не правда ли? В наследии Ходасевича (в переводческой его части) Красиньский и Мицкевич культурно и мирно соседствуют с Черниховским и Фихманом, но в душе поэта эти начала сосуществуют отнюдь не мирно: история им не дает мирно сосуществовать.

На новом, радостном пути,  
Поляк, не унижай еврея!  
Ты был, как он, ты стал сильнее —  
Свое минувшее в нем чтит.

И уж без обиняков — в письме Борису Садовскому от 9 ноября 1914 года: «МЫ, ПОЛЯКИ, кажется, уже немного режем НАС, ЕВРЕЕВ».

Двойная беспочвенность. Гоньба. Бездомье. Бесприют.

Символистская идея духовной одержимости, обретаемой сквозь шаткие и зыбкие очертания, если и находит в Ходасевиче первоначального приверженца, то именно как идея скитанья, сквожения. На этом он и формируется. Везде — пасынок, везде — гость, везде — чужой.

Лейтмотивы. Мир — скучен. Скука, как тощий пес, взывающий к луне, наполняет душу. Нудно тянется время. «О, как мне скучно, скучно, скучно!»

Все повторяется, все одурающе повторяется в этом мире. Будет то же, что всегда. То, что теперь, — уже было. «Проходит сеятель по ровным бороздам. Отец и дед его по тем же шли путям». Все живое умрет, пойдет слепым червям. Все, что случится, наперед известно. Все возвращается на круги своя. Тоска.

Но вот что страшно: возвращаясь, никто себя не узнает. Это — важнейший трагический мотив Ходасевича. Душа живет как бы «сквозь» реальность, не зная ни своей судьбы, ни своего прошлого,

ни будущего. СВОЕГО вообще нет: все — равно далекое. Жизнь — с трудом припоминаемый бред. «В заботах каждого дня живу, а душа под спудом каким-то пламенным чудом живет помимо меня».

Это пламя — не горение жизни, а скорее истлевание, обугливанье, саморазъеданье. Середины нет: или мрак преисподней, или недоступная высь небес. Середина — тот самый мир «забот», сквозь которые душа проходит, не видя, не слыша, не желая знать. Серединный мир — это вовсе не спасенье, это ожидание беды. Апокалипсис предстает в будничных, ясных, каждодневных контурах. «Все жду: кого-нибудь задавит взбесившийся автомобиль, зевака бедный окровавит торцовую сухую пыль». Смерть пахнет карболкой и йодом, адская сера дозирована в аптеке, кислота не низвергается с небес, а проливается из склянки на скатерть. Ангел Зла, неотличимый, проходит меж людей, и лишь экзема на лбу метит его.

Медицинский привкус придает стихам Ходасевича какую-то диагностическую достоверность. Автопортрет лирического героя: худой, бледный, желтый, седой человек, утонувший в диване, с потухшей папиросой меж пальцев. Всегдашняя зрительная точность побуждает связать этот образ с реальным обликом Владислава Фелициановича, который с детства страдал от болезней (слабенький, выпадал из окна, кормилица выхаживала), да в конце концов и не перешел намного пятидесятилетнего рубежа, — но дело не в этом, вернее, не только в этом: не в точности рисунка. Дело в том, что этот пепельно-серый, выжженный облик соответствует духовному сюжету: образу вечного скитальца, волокущего свое тело по чужим дорогам.

Поражает точность его предчувствий и безжалостность приговоров. Горький еще едва задумывается в Европе о «пробном» путешествии в СССР, когда Ходасевич предрекает: «Нобелевской премии ему не дадут. Зиновьева уберут, и он вернется в Россию». За пару лет до этого в Россию собирается Андрей Белый. Отъезжая, он заявляет собравшимся с ним попрощаться братьям-эмигрантам, что в СССР его распнут и он примет смерть за всех, кто останется в изгнании. «Только не за меня, — холодно замечает Ходасевич. — Я вам этого не поручаю». С Белым истерика, он кричит, что рвет с Хо-

дасевичем навсегда, потому что тот своим скепсисом «всю жизнь» отравляет его лучшие мгновенья и пресекает благороднейшие поступки. Побледневший Ходасевич молчит, ибо Белый угадывает его настоящие мысли.

Ад равен Раю, и Рай — все тот же Ад. Что свет, что мгла, что добро, что зло, что жизнь, что смерть — все едино. Смерть — такой же путь бытия. В этом смысле символистская мифология, традиционно уравнивающая Бога и Дьявола, Христа и Пилата, падает в случае Ходасевича на органичную почву: в его воспаленной демономании не меньше убедительности, чем в холодном, рациональном, «вождистском» демонизме Брюсова: только тот в своем «аморализме» — доктринер, теоретик и жрец, а этот — колченогий беженец, впадающий «то в жизнь, то в смерть», «то в отвращение, то в восторг», то в «благословленье», то в «проклятье».

Проходя сквозь полный страстей и борений человеческий мир, он вечно оказывается «меж двух враждебных светов». И — «замирает». Музы не разрешают ему присоединиться ни к тем, ни к этим. Они велят ему две вещи. «Победителей не славить... Побезденных не жалеть».

Победителей не славить — это понятно... Но — побезденных не жалеть!? Какой контраст с Максимилианом Волошиным, который, пластаясь меж красными и белыми, именно ЖАЛЕЕТ тех и этих, душой разрывается.

Ходасевич — другой. На его счет тем же Брюсовым замечено: тут все сквозь зубы и с сухими глазами. Он минует эту жизнь стороной. Проходит, не оборачиваясь.

Что говорить о той сетке подробностей, ячеи которой он минует, не задевая? Это не плоть жизни — это видения. Их голографическая выписанность потрясает именно потому, что она — на грани небытия.

В одной из статей о Пушкине Ходасевич восхищается гениальной способностью последнего совмещать планы, показывать предмет с разных точек зрения, решать ряды параллельных заданий. Понятно, почему именно *это* завораживает Ходасевича в Пушкине, но понятно и то, что эта способность Пушкина остается для Ходасевича

ча недостижимой. Недостижимо гармонические сопряжение, которое позволяет Пушкину равно любоваться и казаком, и Делибашем. Ходасевич никогда не достигает гармонии. Он не любит. Он не умеет отдавать дань каждому. Для него правота и неправота равно бессмысленны. И подробности жизни равно безрадостны.

Это не просто предчувствия — это непрерывный страх. Нина Берберова на исходе десятилетия, прожитого с Ходасевичем в Западной Европе, пишет:

«Он боится мира... Он боится будущего... Он боится нищеты... боится грозы, толпы, пожара, землетрясения. Он говорит, что чувствует, когда земля трясется в Австралии, и правда: сегодня в газетах о том, что вчера вечером тряслась земля на другом конце земного шара, вчера он говорил мне об этом. Мне все равно, что где-то землетрясение, для меня, по правде сказать, земля трясется все время, грозы бояться — для меня все равно, что бояться дождика. Пожар? Ну, так возьмем подмышку кое-какие книги и бумаги (он — свои, я — свои) и выйдем на улицу. Что касается толпы, то так как я не ношу ни перьев, ни фруктов на шляпе, ни накрахмаленных юбок, то я не боюсь, что меня сомнут. Я сама — часть толпы...» (Нина Николаевна Берберова прожила девяносто лет).

А он?

«Страх его... переходит в ужас... и я замечаю, что этот ужас по своей силе совершенно непропорционален тому, что его порождает. Все мелочи вдруг начинают приобретать космическое значение. Залихватский мотив в радиоприемнике среди ночи, запущенный кем-то назло соседям, или запах зажаренной рыбы, несущийся со двора в открытое окно, приводит его в отчаяние, которому нет ни меры, ни конца. Он его тащит за собой сквозь дни и ночи. И оно растет и душит его».

На фоне этого глобального отчаяния контуры судьбы того или иного народа не так существенны: они вытесняются тошнотворным запахом соседской кухни или ударом радиоволны с того конца света. Катастрофичность бытия несопоставима с подробностями геополитики.

Притом в стихи вмещено огромное количество реалий. Выросши

и проживя треть века в Москве, Ходасевич смолоду много ездит по Европе и привыкает к ее мелькающим городам и народам. Полтора питерских года не делают его петроградцем — это, скорее, литературный эпизод (в Питере «каждое его новое стихотворение воспринимается как событие», — отмечает биограф). Окончательный отъезд в Европу в 1923 году не делает его оседлым жителем: Берлин, Прага, Мариенбад, Венеция, Турин, Лондон, Париж — вот его приюты. Накануне Второй мировой войны обрывается скитанье: за гробом идет маленькая группа таких же эмигрантов.

Где умер? Неважно. Где скитался? Не играет роли. Душа проходит сквозь миры и страны. Средиземноморье. Ручей бежит от водопада, щелкают бичи пастухов. Британия. Опрятные домики, аккуратные кладбища. Германия. Ночные трамваи, каменные тротуары. Франция. Грошовое казино, граммофон в дешевом жилье, синематограф...

Синематограф Ходасевича, кажется, особенно раздражает, может быть, из ревности: призраки — слишком серьезная вещь, чтобы торговать ими, как в балагане.

Тут — не балаган. Тут нечто более серьезное. Сон. Сны. Могут появиться «томагавки, копья и навахи» — в индейском сне. Или покачивающийся на слоне магараджа — во сне индийском. Или Кармен, прикусившая зубами розу, — в испанском. Не говоря уже о «певучих шагах венецианок» и о «скалах и агавах», обрамляющих «соррентийские фотографии». А за многопестреньем все тот же вопрос: «Где мы?»

И точно так же душа уходит скитаться — во мрак истории. Во тьму библейскую, где плачет Рахиль, а Мария и Иосиф бегут из Вифлеема. Во тьму античную, где Александр преследует Дария, и Дарий, вчера еще владыка Персии, задержавшись на секунду, пьет на четвереньках из придорожной лужи. Так проходит слава мира. Никакой специфической приверженности к тому или иному историческому слою у Ходасевича нет. Во тьме средневековой мечутся пажи и шуты... Омир, Тассова лампада, Вакх, Вергилий и Тартар возникают не столько как знаки исторической концепции, сколько как знаки общепозитической условности, освобождающей стих от дик-

тата низкой правды. Иногда это просто псевдонимы, взятые случайно, с единственным правилом: не ломать стихового ритма: под «Темирой» скрывается Татьяна, под «Хлоей» — Анна...

Есть, впрочем, исторический слой, в который Ходасевич входит с заметным увлечением; это русский XVIII век: Державин, «допотопные» ямбы... Однако характерно, что и тут «реальности» нет, а есть — словесная амальгама, тоненький слой языка, цепочка традиционных аллегорий, удерживающих мелодию. «Спит спондей, поет пэон...»

И все-таки московское детство впечатывается в сознание, и именно московские сценки обретают под пером Ходасевича магию «ощутимости». Картинка почти фотографична. «Сергей Иваныч. Он в полушубке, в валенках. Дрова вокруг него раскиданы по снегу... Звук поглощают. — С праздником, сосед. — А, здравствуйте!.. — Постойте-ка минутку, как будто музыка?.. — Сергей Иваныч перестает работать, голову слегка приподымает, ничего не слышит, но слушает старательно. — Должно быть, вам показалось, — говорит он. — Что вы, да вы прислушайтесь»...

И эта достоверная картинка «у Благовещенья на Бережках» нарисована только для того, чтобы ее смыло неслышной ангельской музыкой. Музыка — все; реальность — ничто. Отсутствие России не просто обозначено музыкой, которой она не слышит, — отсутствие обрисовано голографически. Может, только у Набокова (в прозе) небытие прорисовано так же зорко. Это зоркость шахтера, видящего, как ползут по стене трещины. Зоркость авгура, предрекающего бедствие:

Портной тачает, плотник строит:  
Швы расползутся, рухнет дом...

И все-таки когда стропила затрещали реально, авгур дрогнул. Это было в феврале 1917 года. Тайный ужас от сиротства прорвался в стих, и великий русский поэт, в котором не было ни капли русской крови, воззвал к судьбе:

Не матерью, но тульской крестьянкой  
Еленой Кузиной я выкормлен...



И не дописал.

На общем угольно-пепельном фоне яркий портрет русской женщины, царственно великодушной и иночески самоотверженной, был — как вспышка очистительного света.

Что высветилось во тьме?

Ничего. Во тьме семнадцатого года остались эти стихи неоконченными, чтобы ожить пять лет спустя, когда после гражданской войны, голода и безнадёги жизнь вроде бы начала оттаивать. «Начало весны», — помечает это время Ходасевич на книге, которую дарит Берберовой (впервые называя ее просто Ниной). Он пробует жить. Он отправляется в Дом ученых за селечным пайком (при его болезненности каждое такое путешествие — преодоление себя). Потом на Сенном рынке выменивает селедку на галоши, однако от волнения берет на номер больше. Чтобы галоши не сваливались, он пихает в них завалявшиеся в кармане листки.

Эти листки — только что дописанное стихотворение о Елене Кузиной.

...И вот, Россия, «громкая держава»,  
Ее сосцы губами теребя,  
Я высосал мучительное право  
Тебя любить и проклинать тебя.

В том честном подвиге, в том счастье песнопений,  
Которому служу я в каждый миг,  
Учитель мой — твой чудотворный гений,  
И поприще — волшебный твой язык...

Извлеченные из галош стихи читаются «той весной» в литературных кружках, вызывая шок и восторг слушающих. Живое полнокровное воспоминание гениально столкнуто в стихах с горечью безнадёжности. Любить Россию и проклинать ее — какая тоненькая стенка между двумя этими состояниями! Рушится от любого прикосновения. Истончается — до тоненькой эфемерной пленочки — до «языка». Все-то счастье — «счастье песнопений». Музыка слов. Паутинка знаков.

Воспев Елену Кузину, Ходасевич Россию покидает. В последний раз оглядывается на Петербург:

...И каждый стих гоня сквозь прозу,  
 Вывихивая каждую строку,  
 Привил-таки классическую розу  
 К советскому дичку.

Поразительные строки. Задержимся и мы на этой точке слома.

Странно для Ходасевича прежде всего ощущение насилия над стихом. На самом деле «сквозь прозу» стих Ходасевича проходит, не задевая. Ничего общего ни с Маяковским, становившимся на горло собственной песне, ни с Цветаевой, перенапрягавшей стих непосильной ношей, ни с Пастернаком, силившимся передать непереводимое косноязычие реальности.

«Вывихивая каждую строку»? Но во всем наследии Ходасевича вы не найдете ни одной вывихнутой строки; это не Мандельштам, у которого стихи действительно «вывихиваются». В том-то и состоит магическая сила Ходасевича, что, даже соприкасаясь с ломающей реальностью, он сохраняет чеканную, упрямую, несломленную «пушкинскую» чистоту стиха.

«Привил-таки классическую розу»? Да и не надеялся! Это Мандельштам пытался. Это у Мандельштама классический канон обретает программные черты и, соотнесенный с «иудео-христианской» системой, вступает в смертельное столкновение с реальностью, что особенно ясно в свете тех комментариев, которые оставила нам на этот счет Надежда Яковлевна Мандельштам. А Ходасевич — не «прививает», он мимо «советского дичка» проходит, «в упор не видя». И само слово «советский» в его поэзии отсутствует начисто, в данном стихотворении мы имеем первое и последнее — единственное его употребление.

По стихам Ходасевича, по отразившимся в них реалиям — можно, конечно, почувствовать его жизнь при Советской власти: «клочущие чайники», «сгорающие на печках» валенки и даже следы работы в «советских учреждениях». Но нигде в стихах Ходасевича феномен Советской власти и советской жизни не предстает как це-

лостный объект анализа или хотя бы отрицания. Он эту власть не отрицает, он ее не замечает, он даже не от нее бежит за границу, а от бедности и безнадёги, и даже не бежит, а едет «на время», надеясь вернуться. И за эту свою лояльность даже получает от Бориса Садовского прозвище «большевик». И отвечает на это (в декабре 1917 года): «Быть большевиком не плохо и не стыдно. Говорю прямо: многое в большевизме мне глубоко по сердцу».

До 1925 года он остается в этой нейтральной, или, во всяком случае, в объективной позиции. Потом эмигрантская нужда, невозможность выжить толкает его в антисоветские издания, где помещает Ходасевич множество публицистических статей и заметок о советской жизни (уже сталинской эпохи). Эта деятельность, в которой много злости, много блеска и много правды, окончательно закрывает ему путь на родину.

В стихах же — в отличие от публицистики — понятие «советский» не встречается. Да стихи и не пишутся в 30-е годы. Действует публицист — поэт замолкает.

«Здесь не могу, не могу, не могу жить и писать, там не могу, не могу, не могу жить и писать».

Так что прощальный взгляд на «Петербург», брошенный из «европейской ночи» в декабре 1925 года (роковой час: Есенин в это время гибнет в гостинице «Англетер»), — эта прощальная песня остается в поэзии Ходасевича как что-то странное, неожиданное и потому незабываемое. Может, потому и незабываемое, что неожиданное и странное. Врезающееся в память. Обрывающее нить. Рассекающее жизнь.

Эти строки — из тех, что, отрываясь от автора, становятся крылатыми. В моем читательском сознании по странной аберрации памяти (и, как я теперь понимаю, по содержательной аберрации материала тоже) они однажды перелетели-таки от Ходасевича Мандельштаму. Я этот ляпсус в спешке и по небрежности «впихнул» в одну из своих статей и «тиснул» в паре «местных» газет (одна из них, впрочем, была парижская). За это меня справедливо линчевали братья-критики, и, слабый человек, в отчаянии от случившегося я думал: как же это меня бес попутал, а всевышний попустил на такую

дикую оплошность? Не для того ли, чтобы подвигнуть к покаянному труду: перечитать великих поэтов Серебряного века под углом зрения их отношения к России?

Если так, то с радостью исполняю урок.

Итак, Ходасевич уезжает. Хотя вроде бы и не хочет. Но чувствует, что все равно не удержится. Предчувствие подтверждено, когда из России на Запад идет «пароход философов»: выясняется, что в списках на высылку есть и имя Ходасевича. Но это выясняется — потом. А пока он едет — «подлечиться». И еще потому, что «стали давать паспорта».

Нина Берберова вспоминает: «А в апреле... сказал, что перед ним две задачи: быть вместе и уцелеть. Или, может быть, уцелеть и быть вместе».

Всего полгода назад — смерть Блока и казнь Гумилева. Неясно: этот ужас — в прошлом или это предвестье? Никто еще не боится ночных звонков и стуков в дверь. Но — смутное предчувствие какого-то «зажима» души. Словом, предстоит «уцелеть».

Портрет поэта в это мгновенье:

«Несмотря на свои тридцать пять лет — как он еще молод!.. Ни вкуса пепла во рту (он говорил потом: у меня вкус пепла во рту даже от рубленых котлет!), ни горьких лет нужды и изгнания, ни чувства страха, который скручивает узлом... У него, как у всех нас, была еще родина, был город, была профессия, было имя. Безнадежность только изредка... тенью набегала на душу, мелодия еще звучала внутри, намекая, что не из всех людей хорошо делать гвозди, иные могут пригодиться и в другом своем качестве. И в этом другом качестве казалось возможным организовать — не Россию, не революцию, не мир, но прежде всего самого себя».

Берберова попадает в самый нерв. «Организовать самого себя» — тут вся драма Ходасевича. «Порядок внутри себя, важность смысла за фактом». Потому что ни Россию, ни мир «организовать» невозможно.

Но что значит: организовать «себя» вне России и вне мира? Что можно спасти на таком пепелище? Разве что «язык»...

За полвека предвещена Ходасевичем трагедия другого великого

поэта русского небытия — Иосифа Бродского. У которого тоже оставался — «только язык».

Накануне отъезда Берберова просит Ходасевича записать для нее основные события его завершающейся русской биографии. Перечень набросан тотчас: все тридцать пять прожитых лет, по годам. Завершает список строка: «1921... КАТАСТРОФА».

Это написано полным сил и надежд человеком, который едет — «подлечиться».

Еще восемнадцать лет лечится Ходасевич от неизлечимой болезни, ревниво вглядываясь в оставленную в России словесность, оценивая ее в критических статьях. Что не сказано в стихах — сказано в статьях. Есть смысл вчитаться.

В статье 1928 года — любопытное сопоставление стихов Пастернака и Цветаевой: «Дневниковое бормотание Цветаевой глубже, значительнее, чем дневниковое бормотание Пастернака; читая Цветаеву... досадуешь: зачем это сказано так темно? ...Читая Пастернака, за него по человечеству радуешься: слава Богу, что все это так темно: если словесный туман Пастернака развеять, — станет видно, что за бормотанием ничего или никого нет».

Стилистика «полубредовых записей» в принципе чужда Ходасевичу и у Пастернака, и у Цветаевой: он не признает «одержимости словом» — только «владение словом». Однако у Цветаевой все-таки что-то «есть».

Что же именно есть у Цветаевой? Можно догадаться: реальность ПОТЕРЬ. И это Ходасевича с ней примиряет. А у Пастернака? Ирреальность ОБЛАДАНИЯ. И это Ходасевича бесит. У Пастернака есть то, чего Ходасевич лишился. И даже если это (у Пастернака) иллюзия — все равно нестерпимо, невыносимо!

Вообще странные вести доходят «оттуда». Например, что Есенин буянит и поносит Советскую власть, а Советская власть его не трогает. Ходасевич комментирует: за десятую часть того, что певец «Москвы кабацкой» выкрикивает против коммунистов, любого другого давно бы поставили к стенке. А Есенина бережно препровождают в вытрезвитель и заминают скандал.

Самоубийство кабацкого соловья заставляет Ходасевича еще раз

задуматься о том, что их связывало. Было несколько литературных встреч на людях, была одна с глазу на глаз: долгая ночная прогулка по Москве весной 1918 года. Хотели встретиться еще — не встретились. Ходасевич уклонился: ему было противно есенинское окружение.

Это окружение он описывает так: пламенная вера пополам с пламенным кощунством. Пьяные философы, готовые пристрелить каждого, на кого укажет «революция». Чернобородые идеологи в кожанках. Светлокудрые нестеровские отроки, прославившиеся впоследствии в основном как исполнители приговоров.

Насчет «отроков» — намек на самого Есенина. Однако при всей несовместимости скептического, желчного Ходасевича и разгульно-веселого, распахнутого Есенина, — эти два великих поэта Серебряного века почему-то друг другу нравятся. Может быть, потому, что Ходасевич чувствует в Есенине змеиную хитрость, спрятанную под херувимским простодушием, а Есенин в Ходасевиче под змеиной ядовитостью чувствует ту самую тоску, которая съедает его самого и для которой нет у него имени?

Есенин был очень ритмичен, отмечает Ходасевич. «Смотрел прямо в глаза и производил впечатление человека с правдивым сердцем, наверное — отличного товарища».

Человек был, разумеется, именно таким, а вот товарищ лихо отыгрывал роли: ангелоподобного Леля, хулигана с большой дороги, большевика, врага большевиков, европейца в цилиндре, соловья, влюбленного в розу.

Когда, отыграв, Есенин повесился, Ходасевич задумался о том, что же такое было в товарище, который в десяти разных обличьях прошел по родине, и все обличьья были ложными, а стихи между тем — сплошная правда?

Ходасевич бьется над этой загадкой: «Горе его было в том, что он не сумел назвать ее». Он воспевал Русь бревенчатую, Русь мужицкую, воспевал социалистическую Инонию и азиатскую Расею, он пытался принять даже СССР...

«Одно лишь верное имя ему не пришло на уста: Россия».

А Ходасевичу — пришло?

Пришло. Более того: всегда было. На устах и в сердце: «Россия». ИМЯ. Не было только за ним — реальности. Никогда.

Отпрыск двух народов, лишенных родины и мучительно тоскующих по ней, он изначально обрел себя на пепелище, «во уродище», в мертвенном месте. Ни у кого из великих поэтов Серебряного века не было такой изначальной опустошенности; так или иначе они Россию теряли, но им было что терять. У Ходасевича ее «нет». Мучительное, невыносимое отсутствие.

Россия не просто «отсутствует» у него, как «отсутствует» всякая объективно данная реальность, сквозь которую отчужденно проходит душа в поисках «совсем иного бытия». Россия — зияет. Ее словесный облик горестно бесплотен, она удержана только в «слове», в «стихе», в «песнопении».

В 1938 году долго молчавший Ходасевич на мгновение обретает голос и пишет стихотворение к юбилею ломоносовской «Оды на взятие Хотина»:

Из памяти изгрызли годы,  
 За что и кто в Хотине пал,  
 Но первый звук Хотинской оды  
 Нам первым криком жизни стал.

Он стал последним звуком лиры Ходасевича в последний миг его жизни.

Когда эти стихи появились в парижских «Современных записках», Ходасевич умер.

Его схоронили парижане под гимн российскому ямбу.



... НО ЛЮБЛЮ  
МОЮ БЕДНУЮ  
ЗЕМЛЮ...

**ОСИП  
МАНДЕЛЬШТАМ**

**С**трокою ниже — срыв в сиротскую интонацию: «...Оттого, что иной не видал». Это более или менее понятно. Но строкою выше — нечто, с общеупотребительной точки зрения, совершенно непонятное:

Я от жизни смертельно устал,  
Ничего от нее не приемлю...

Это пишет неполных восемнадцати лет юноша, выпускник одного из престижнейших столичных училищ; он собирается продолжить образование в лучших университетах Европы, недавно он с увлечением писал о теме преступления и наказания в пушкинском «Борисе Годунове», а вскоре начнет посещать знаменитую «Башню» Вячеслава Иванова — Мекку интеллигентского Петербурга. Откуда такая «смертельная усталость» в молодом победоносном существе, гордо несущем вскинутую голову? Почему, впивая со всех концов мировую культуру, он «ничего не приемлет»?

Если не знать «поперечный нрав» великого поэта, подтвержденный, к несчастью, его дальнейшей судьбой, можно подумать, что перед нами поза, театральная жест, притворство. Но это реальность. Реальность внутреннего состояния. Неподдельность ужаса, который охватывает человека, когда он понимает, что изначально заброшен в невесомость.



Еврейские корни теряются в сизой провинциальной мгле то ли виленского, то ли остзейского края. Смесь раввинической натасканности и обрезков дешевого немецкого просветительства несет от светливого отца, который хотел когда-то из затхлого хедера прорваться к культуре «Гердера, Лейбница и Спинозы», а угодил в торговцы кожей и на всю жизнь пропах «лайками и опойками».

Впоследствии, когда Мандельштам займет твердое место в противостоянии акмеистов символистам, основная контрверза его поэзии изобразится как утверждение «архитектуры» в противовес «музыке». В текущей реальности все немного иначе: чистый, звонкий, звездный, пустой воображаемый мир противостоит миру пахучему, полному испарений и вони. Запахи на всю жизнь — наказание. Пахнувший едой, кожей, пеленками еврейский быт — невыносим. Мальчик отказывается учить иврит.

Но и спасительный, через мать обретенный мир русской культуры — обманчив: остро чувствуется искусственность в правильной русской речи еврейки, «дорвавшейся» до Пушкина и Тургенева.

Впрочем, поначалу предложен Надсон. «Высокомерные остаются в стороне с Тютчевым и Фетом», доверчивые упиваются рыдающей лирой. В результате ни Фет, ни Надсон не сохраняют первозданности. В блеске русской литературы таится фальшь. На всю жизнь выносит Мандельштам правило: с «литературой» надо бороться!

Карабкаясь к свету, из безликой Шавли семейство перебирается в Павловск, потом, наконец, в Петербург. Строгие линии улиц, твердыни и стогны каменного города, воинские парады и разводы чистят бронхи, отгоняя запахи кухонь. Черная мрачная толпа — знак нечистой стихии — оцеплена и отогнана казаками и солдатами. Можно дышать: высота, трезвость, ясность. Пространство, звезды и певец. Тяжкая осажденность петербургской державности держит душу. Гранитный рай. Серебряные трубы. Камень.

Курантов бой и тени государей:  
Россия, ты — на камне и крови —  
Участвовать в твоей железной каре  
Хоть тяжестью меня благослови!

Впоследствии, когда вечно сопротивляющийся внутренний жест Мандельштама будет освоен критиками, — эта «кровь», вплавленная в «камень», эта «кара», благословляемая в жизнь, это соединение черноты и сверкания покажется неотменимым знаком личного стиля. И это так. Но в основе стиля — ужас развоплощения: любое уплотнение Духа, любое твердое «решение» судьбы оказывается на поверку декоративным, ложным, мнимым. В том числе — и гранитный рай державного Питера.

Основа — поиск некоей всемирной тысячелетней твердыни, некоей исторической незыблемости, покоящейся подо всем. Или надо всем.

В поэзии это передано так: «О время, завистью не мучай того, кто вовремя застыл. Нас пеною воздвигнул случай и кружевом соединил». Или так: «Я вижу каменное небо над тусклой паутиной вод, в тисках постылого Эреба душа томительно живет».

Или так: «И я слежу — со всем живым меня связующие нити, и бытия узорный дым на мраморной сличаю плите».

В теории это называется: «культура». Ей нет прочных воплощений. Она соскальзывает и срывается.

«Безрелигиозная среда» не дает Мандельштаму прибиться ни к одной конфессии. Повиснув между иудаизмом и христианством, он повисает и между тремя христианскими разнославиями. Три стихотворения 1912 года: «Лютеранин», «Notre Dame» и «Айя-София» как бы символизируют равносильный треугольник, где все равнозначимо и ничто не прочно. Что он «лютеранин», Мандельштам «знает»: он крещен в методистской церкви. Что он «католик», он тоже знает: из поездки по Франции и Германии в 1909-1910 годы (больше не доведется); красота готики определяет вкус на всю жизнь: он готов поверить, что умрет — католиком. В «православие» Мандельштам искренне хочет поверить, но... не находит православного символа ближе обложенной турками Айя-Софии, — образ вполне книжный, хотя и пропущенный через поэтическое горнило: «мудрое сферическое зданье» возвышается над «рыданиями» людей.

В общем, возникает ощущение некоей внецерковной религиозности, не столько даже экуменической, сколько именно внецерковной, изначально выброшенной «за стены» — в пустоту.

Впоследствии эта трагическая «выброшенность» будет осмыслена критиками, и Сергей Аверинцев построит что-то вроде геометрической модели мандельштамовского вечно выворачивающегося бытия: если две линии оказываются в одной плоскости, то из нее немедленно выставляется перпендикуляр. То есть еврею невозможно быть евреем, потому что это будет — «тавтология».

Чтобы ее избежать, надо стать... ну, скажем, русским. Но стать русским, живя в России, тоже тавтология, и потому...

И потому России нет. Ее нет в ранних стихах Мандельштама, если не считать самых ранних, написанных пятнадцатилетним тенишевцем в подражание рыдающей музе Некрасова, а еще ближе — Надсона («поля некошены... враги непрошены», «дороженька пыльная... рабыня бессильная»). Потом эти ученические стоны стихают, и оказывается, что вместо России есть «что-то» во всемирно-историческом расчислении сущностей, чем Россия должна стать.

В «туманном бреде» первых впечатлений только один образ возникает как ощутимо русский, неподдельно русский, воплощенно русский: силуэты деревьев. Ели. Реже — березы или рябины, чаще именно ели, сосны: режущие мглу вертикали.

Жизнь спустя откликнутся эти ранние павловские «темные ели»:

Уведи меня в край, где течет Енисей  
И сосна до звезды достает...

Жизнь уложится в эти вехи. Жизнь, полная смерти. Жизнь, неотделимая, иногда неотличимая от смерти. «Когда б не смерть, то никогда бы мне не узнать, что я живу».

Глядящий в зенит мироздания, слушающий звоны небес, Мандельштам не чувствует погребального звона, ударившего для многих в августе 1914 года: земные люди, обитавшие в его картинах либо как оперные, ряженые «мужики», ждущие господ у подъезда, либо как мрачная масса, чернеющая где-то по углам, — не возникает

в его сознании и теперь, при начале мировой бойни: он видит в ней просто новую главу учебника истории:

Европа Цезарей! С тех пор, как в Бонапарта  
Гусиное перо направил Меттерних, —  
Впервые за сто лет и на глазах моих  
Меняется твоя таинственная карта!

Очень скоро задорно-приветственный тон этого непревзойденного по мастерству стихотворения должен будет смениться если не проклятием безумию, то хотя бы призывом к вразумлению. Но тоже не впрямую, а как бы по метафорическому перечислению. Орлы, львы и волки, сошедшие с гербов и знамен, примиряются у Мандельштама в некоем подобии райского зоопарка. Впервые сюда подселен и «ласковый медведь»: славянская нить сплетена с германской. В сонме аллегорий мирового разума появляется Россия.

До ее появления в реальном, а не аллегорическом облике, должно пройти время, насыщенное уподоблениями и переодеваниями. Россия интересна, потому что похожа на Италию, на Грецию, на Палестину. В конце концов, на Скифию. А «в начале начал» — на Рим, разумеется. Византия — Рим второй, недолгий и случайный; первый же Рим — далеке, и никогда такого Рима не любил бог.

Полюбит ли Россию?

Для России возникает у Мандельштама некая роль, которую надо сыграть. Россия — это «место», где должны совершиться судьбы. Это «имя», которое должно наполниться. Россия даже превосходит своих европейских сестер, но именно в том отношении, что она способна вместить ИХ «смыслы». Ситуация — на грани самогипноза: «Слаще пеня итальянской речи для меня родной язык, ибо в нем таинственно лепечет чужеземных арф родник».

Страна одевается в предуготованные исторические костюмы, ее имя вплетается в предзаданный узор. В узор мировой культуры. «Россия. Лета. Лорелея».

Россия — сплетение чужих путей, часть мировой карты, очерченное пространство. Но это не реальность, растущая из своего кор-

ня. И ощущается она не из корня, не из центра, а от края, от границы. Надо попасть в Крым, чтобы почувствовать:

Где обрывается Россия  
Над морем черным и глухим...

Две строки остаются оборванными: Мандельштам не может дописать четверостишия. Чернь моря играет смыслами — Россия повисает в глухом вакууме, в смысловой невесомости, в нереальности зазеркалья.

Кажется, впервые русскую реальность открывает двадцатишестилетнему Осипу Мандельштаму двадцатичетырехлетняя Марина Цветаева; коктебельское курортное знакомство переходит на московскую почву; поэт извлечен из-под имперских питерских арок и приведен под своды старорусских соборов; ему «подарена» Русь деревянная, Русь просторов, слободок и кладбищ.

Реакция непредсказуема: вместо воодушевления — смертное предчувствие. В стихах — светопреставление: слепяще-солнечный «италийский» небосвод вдруг обрушивается в черноту. Морское имя «Марина» мгновенно совмещается с польским, роковым, самозванным. От туманных полей несет смутой и бедой, древние срубы пахнут тленом, дымится и горит солома, везут на казнь царевича... Страшное видение. Страшная догадка. Быть России — значит, быть беде.

Это предчувствие выжжено ассирийской лазурью, охлаждено горным воздухом христианства. Мысль о конце вытесняется мыслью о вечности. Охватываемое время залечивает душу посреди неохватного пространства.

В послереволюционные стихи на место пространственных категорий («карта») входит новая категория: «век». И когда мирозданье все-таки сламывается, оно сламывается не через крушение страны, а через пресечение времен.

Душа попадает словно в колесо времени. Мандельштам не ощущает границ, мест, стран — он ощущает именно разрыв времен: сквозное, сплошное мировое время — вместилище незыблемых «смыслов», ощущаемое за пестротой исторических «декораций», — разваливается. Все равно, какая «страна», какая «власть» и даже: ка-

кая «речь». Понятие «советский» входит в поэзию Мандельштама вполне нейтрально, это не более чем рама для влагаемого смысла, черный сценический бархат — фон действия. «В черном бархате советской ночи, в бархате всемирной пустоты» точно так же можно молиться «за блаженное бессмысленное слово», как в ночи предреволюционной, имперской. В этом пока еще нет ничего «советского» и ничего «антисоветского». Просто в лоне времени «совершается свобода». То есть свобода пытается воплотиться и...

В тиши стиха, еще до внешних потрясений, сломавших жизнь поэта, совершается неслышимая драма: современность откалывается от вечности.

Выражено — гениально:

Век мой, зверь мой, кто сумеет  
Заглянуть в твои зрачки  
И своею кровью склеит  
Двух столетий позвонки?

Поразительно, как рано почувствован тут слом хребта советской истории: осенью 1922 года! Еще новая власть не разодралась вокруг тела вождя, еще силовые линии диктатуры не вывернулись в тотальность, еще изголодавшейся и промерзшей России предстоит оттаять в нэпе, а сбой эпического ритма уже срывает голос поэту. Но, может, оттого и срыв, что после костоломного хаоса гражданской войны брезжит «мирная структура»? И в свете вечности обнажается для Мандельштама ее обреченность? Даже на «сонатинку» не хватает дыхания у советской жизни — что уж говорить о «сонате»: тут лишь тень тени, профанация хотя бы и декоративной истории.

Что делать?

Возникает убийственная перспектива: при сломе века — «с веком вековать». Возникает ощущение плена, западни, ловушки: «некуда бежать от века-властелина». Возникает отчаянный протест: «Нет, никогда ничей я не был современник!»

Заметим этот пункт: к нему-то и придется вернуться поэту, который хотел бы дышать вечностью, не ввязываясь в условия той или

иной «эпохи». В «эпохе» душно. В «эпохе» зальют губы оловом.

Он замолкает сам.

Замолкает, чтобы, вернувшись к стихам уже в начале 30-х годов, в первой же строчке после пятилетнего онемения выкрикнуть: «как страшно!»

Немота стиха — это акт поэта. Поэзия никогда не была для Мандельштама равна «литературе». Поэзия — это разговор с вечностью, диалог с истиной. «Литература» — это функционирование в «современности». Поэт замолкает — литератор продолжает работу. Во второй половине 20-х годов Мандельштам активно печатается как критик и литературовед, обрабатывая на «материале» поразившие поэта идеи.

Россия в схеме осмысливаемой теоретически реальной истории видится именно как «материал». Ей предстоит войти (или не войти) в предначертанные «смыслы». Потом это ощущение обернется издевкой: «Иван Великий... стоит себе болваном который век. Его бы за границу, чтоб доучился... Да куда там! Стыдно!»

На уровне филологического изыскания этот мотив звучит не только без издевки, но едва ли не патетически: русский язык — язык эллинистический, мы — наследники Эллады, надо только проскочить недолгую и тяжелую опеку Византии. Конечно, из пахучих древнерусских срубов ближе все-таки к Константинополю, чем к Афинам, но магия мифа об эллинской речи, придавшей когда-то ФОРМУ безвидному хаосу, заставляет Мандельштама упрямо искать в вязкой жизни славян греческое четкое начало. Где-то в этой горней выси соединяется с древнегреческим изяществом то самое «всеобщее» (то есть внецерковное) христианство, которое он вынес из своего «нерелигиозного» детства. Так возникает в сознании Мандельштама-критика эликсир ВСЕМИРНОЙ КУЛЬТУРЫ (канон смысла, твердыня акрополя) — форма, в которую должна то ли вселиться, то ли вращаться, то ли вжиться Россия.

«Этого нет по-русски. Но ведь это должно быть по-русски» — фантастическое ощущение, особенно если учесть, что Слово для Мандельштама — единственная окончательная реальность. Но если Слово должно еще появиться, значит, Россия существует «до Сло-

ва». И если Слово — единственная неоспоримая реальность, то Россия существует как бы до реальности, вне реальности? Нет языка, но есть «нечто», что должно сказаться.

Иногда это ощущение приобретает ботанический оттенок: залетит ли семя на наши нивы?

«Россия — не Америка, к нам нет филологического ввозу; не прорастет у нас диковинный поэт, вроде Эдгара По, как дерево от пальмовой косточки, переплывшей океан с пароходом...»

Прорастет или не прорастет?

Надо чувствовать сложный «возвратный ход» мандельштамовской мысли, когда отрицание вживлено в утверждение, а утверждение всходит на отрицании, чтобы понять истинный смысл таких метафор. Здесь разом — и невозможность «привоза» (привоя), и жгучее желание оплодотворить культурой дикую природу.

Этот мотив, акцентированный затем и в книге Надежды Яковлевны Мандельштам (в рассуждениях об иудео-эллинско-христианской культуре, которую автор «Разговора о Данте» принес в «холод и мрак северных широт»), обронив по пути опыт германского средневекового изгнания — см. главу «Блудный сын» во «Второй книге»), мотив «Средиземноморья», прямо вводимого в наш духовный пейзаж, — точка, в которой Мандельштам перекликается с Ходасевичем, заявившим, что он привил-таки «классическую розу к советскому дичку».

Ходасевич в это тоже не очень верил, он, как и Мандельштам, видел «место» России в вечности и не видел «воплощения».

Но Ходасевич каким-то тайным родовым нервом был приращен именно к этой, «воплощенной» России, он ее странно любил (и ненавидел за свою любовь к ней); поэтому у него оказался возможен именно такой — нервный — импульс: привил-таки!

Мандельштам лелеял эту идею как критик — как поэт он ее не высказывал. Устремленный в «вечность», он такой кровной, рвущей душу связи не чувствовал. У него культурная символика на эпическую реальность не напарывалась. И потому у него желчи было меньше, чем у Ходасевича, а высокого отчаянья больше.

Контакт пресекается здесь не на уровне «привоя-подвоя», а на



уровне светил, на уровне небесного взаимодействия. До земли долетают уже обгоревшие обломки.

Мандельштам-поэт изначально — в ситуации абсолютной немислимости реального контакта. Поэт просто задыхается при малейшей попытке соединить воздух «эпохи» с разряженной атмосферой «вечности». Он не узнает в своем «времени» ни черт вечного смысла, ни признаков вменяемости.

Ходасевич «советское» не брал всерьез; отвернулся — забыл (как поэт — забыл, как публицист — мстил злобно и жалил больно).

Мандельштам берет эпоху всерьез; для него то, что советская «соната» оборачивается «сонатинкой», — катастрофа: но не катастрофа «советского», а катастрофа всемирного начала.

Он возвращается в поэзию, чтобы прокричать... нет, прохрипеть, проклекотать, просипеть об этом.

Поначалу — вполне по геометрической метафоре Аверинцева — следует перпендикуляр из наличной плоскости в иную. Библейский парафразис — прыжок в Армению. Оплавленные солнцем, архитектурно резкие формы культуры лечат душу от нашей болотной промозглости. Но и среди цепких, четких «осмигранников» апостольской церкви душа уже не может успокоиться. Возникает странный образ-жест:

Ах, Эривань, Эривань, ничего мне больше не надо,  
Я не хочу твоего замороженного винограда!

«Замороженный виноград» — отказ от слепящего Закавказья: вот-вот оттает, потечет... Из каменных плоскогорий не в холодную высь восстанавливается перпендикуляр — падает в глухую небыть.

Возвращение в родной город — это возвращение в царство мертвых. Как накликал когда-то в юности, так и вышло: «испуганный орел, вернувшись, больше не нашел гнезда, сорвавшегося в бездну». Петербурга нет — на его месте Ленинград. Черный, кандальный, рабы-рыбы онемевший.

Импульсивное желание: бежать! На вокзал, чтобы не нашли!

В Сибирь: спрятаться, скрыться — шапкой в рукав! В дремучие срубы! Уйти из всего: из реальности, из опыта, из речи... Из речи!

Надо вспомнить, что такое для Мандельштама РЕЧЬ (акрополь смысла, орешек культуры, последняя твердыня бытия), чтобы почувствовать всю безмерность отчаяния: «Мне хочется уйти из нашей речи...»

Выпасть из речи — из мира, из смысла. Вернуться к первоначальному лепету. К бесчувственности моллюска. К невменяемости камня. К неуследимости луча. К абракадабре праматерии.

Непостижимым образом это самоистребление духа соединяется с органичной для Мандельштама интонацией стиха. У него изначально не было «музыки», у него было — «клекотанье»: скрип, щелк, свист, щелк. Шипенье раскаленного смысла, погружаемого в косную жижу жизни. Колочее сопротивление хрупкого и ломкого. Одышка бегущего, астматический спазм, судорога выживания.

Совпало! «Вывихнулось» — и дало потрясающий взлет поэзии. Только неясно, каким чудом. То ли издевательская абракадабра веку назло, то ли мистерия высокого безумия, вживающегося в антилогику:

У реки Оки вывернуто веко,  
Оттого-то и на Москве ветерок.  
У сестрицы Клязьмы загнулась ресница,  
Оттого на Яузе утка плывет.

В огороде бузина — в Киеве дядька? Но и в глухом Киеве-Витоже не спрячешься: уходящие дядьки в шинелях кричат: «Мы вернемся еще — разумеете...» Нигде не спасешься: ни в излюбленной Европе, ни в вожделенной Италии:

В Европе холодно. В Италии темно.  
Власть отвратительна, как руки брадоброя.

Во тьму погружена не только «советская ночь» — мирозданье сломалось. Мрак безвыходен. Не убежать.

Ну тогда — вжиться? Это лихорадочный порыв, тем более отчаянный, что охватывает человека, который хотел жить среди «повелевающих светил», не снисходя ни к какой современности, и еще недавно заявлял: я вам не современник!

Промолчав пять лет, он сламывается. Он заявляет с демонстра-

тивной, почти декоративной (а может, полуиздевательской?) уверенностью: «Пора вам знать: я тоже современник, я человек эпохи Москвошвея, — смотрите, как на мне топорщится пиджак, как я ступать и говорить умею».

И еще страшнее, еще рискованнее:

Люблю шинель красноармейской складки —  
 Длину до пят, рукав простой и гладкий  
 И волжской туче родственный покрой,  
 Чтоб, на спине и на груди лопатясь,  
 Она лежала, на запас не тратясь,  
 И скатывалась летнею порой.

Нет, ни обмануться, ни обмануть эпоху не удастся. Ни ступать, ни говорить, как надо, он не умеет. Выйдя из «Шинели» Гоголя, невозможно уйти в шинель красноармейца, она же шинель Генсека. Ни в скатку, ни в рукав.

Самое же страшное — не это колотящееся существование под дверью. Самое страшное — когда выпадает шанс действительно вселиться в эту реальность.

Вселившись после длительного бездомья в «квартиру» («две комнаты, пятый этаж без лифта»), Мандельштам приглашает на новоселье Пастернака. Тот с хасидской лучезарностью роняет:

— Ну вот, теперь и квартира есть — можно писать стихи...

Ни одна пролеткультовская глупость, ни одна напостовская подлость не приводила Мандельштама в такую ярость, как эта наивно-счастливая фраза.

— Что он сказал! Да лучше отдать эту квартиру обратно!

Будь она проклята!

А стены проклятые тонки,  
 И некуда больше бежать,  
 А я как дурак на гребенке  
 Обязан кому-то играть...  
 Какой-нибудь изобразитель,  
 Чесатель колхозного льна,  
 Чернила и крови смеситель  
 Достоин такого рожна...

До «рожна» остается уже — чуть-чуть. На рожон Мандельштам напарывается — в том самом ноябре 1933 года, едва вселившись в «квартиру». Стены тонки, зато речи сквозь них слышны, и попадают в адские зазеркалье.

В роковом стихотворении, которое в конце концов свело его в могилу, вся суть — в первых двух строчках. Как заметил С. Аверинцев, тут все выражено и все исчерпано:

Мы живем, под собою не чуя страны,  
 Наши речи за десять шагов не слышны...

Это узел драмы: потеря связи явлений, утрата страны, бессмысленность сигналов, знаков, речей. Падение мирового строя — смерть, конец. Угасание «смыслов».

Остальные четырнадцать строк — дерзкий памфлет, акт запредельного отчаяния, подобный той пощечине, которую Мандельштам дал одному из «чесателей льна», «изобразителю», корифею соцреализма. Или когда он вырвал бланки расстрельных приговоров из рук чекистского палача, «смесителя чернил и крови». На сей раз Мандельштам замахнулся на Главного Диктатора. В тот день, когда он пустил стихотворение в лабиринт неслышно-слышных речей и тонких стен, — он подписал себе смертный приговор.

Почему-то власть не убила его немедленно. Историки спорят, чего в этой отсрочке больше: изощренной жестокости или российской забывчивости. Так или иначе, судьба дала Мандельштаму еще пять лет загробного существования.

Я повис на собственных ресницах...

Стихи этих последних лет — завещание гения, своеобразное перевернутое «акме» его творчества, зазеркальный бред... или имитация бреда: попытка погасить абсурд абсурдом — пересилить абсурд псевдосуществования абсурдом псевдогармонии, хрипом удушенника, клеточном глухонемого, свистом и гудением шута.

Вглядываясь из своего осуществившегося небытия в неосуществившееся бытие, он все время как бы примеряется к тому, что отверг и потерял.

Из утерянного, безвозвратного далека откликается ему его же давняя мысль о том, что с провиденциальной высоты счеты с современниками не важны: «оказывается, ЧЕРНЬ не так уж дика», — было сказано в 1913-м. В 1937-м сказано: «тихая работа СЕРЕБРИТ железный плуг и песнетворца голос».

Песнетворец, который говорил: тут не люди — людье! — начинает звать людей и даже награждает их невыговариваемым словом: «трудящиеся». Он железным плугом выворачивает слова, пропахивая стих «трудоднем земли знакомой».

Он пишет каменно-повинные стихи о Сталине. Он озирает страну от Москвы до Урала и от «плечистого Поволжья» до «воронежских холмов» (напоминающих, увы, все те же «всечеловеческие», в Тоскане). Он перебирает все то, с чем разлучен навсегда. «Сухомятная русская сказка, деревянная ложка, ау! Где вы, трое славных ребят из железных ворот ГПУ?» — торопит судьбу.

Не получилась сказка, не удалось «мыслящее тело» превратить в «страну». «Скучно мне: мое прямое дело тараторит вкус — по нему прошлось другое, надсмеялось, сбило ось».

И погиб — «вкус». Не даровала Россия громкой казни своему поэту, как даровала ее Франция вольному беглецу от «великих принципов» Андре Шенье. Задавили Мандельштама в общем потоке. Потеряли в грязном банном сливе. Бросили в общую яму. Затеялся безымянный прах на «этой бедной земле» — прах поэта, который тщился поднять страну к «повелевающим светилам», к «вечности», к «искусственным небесам», но так и не обрел ее, потому что смотрел — только вверх.



## **БОРИС ПАСТЕРНАК**

**В** стихах Пастернака Анна Ахматова заметила: там все происходит до шестого дня творенья. Там есть все: горы, леса, хаос, но нет людей. Там Бог еще не создал человека.

Марина Цветаева, не знаящая об этом отзыве, в ту же пору пишет Пастернаку: «Вы не человек... а явление природы... Бог по ошибке создал Вас человеком...»

Две пифии, отсчитывающие от «опустошения», отчетливо видят то, что на обычный взгляд может показаться обычным «перенаселением» и «богатством»; но это другое. Мир заполнен материей и энергией до такой степени, что человек с его масштабами как бы исчезает в этом потоке.

В 1928 году тридцативосьмилетний мастер, в самом расцвете сил, садится править свои ранние стихи для переиздания. Сам факт такой правки уже говорит о многом. Стих, стало быть, не документ бытия, родившийся в определенной точке времени и пространства; стих — это развитие некоей «темы», сгущение некоей «энергии», развертываемой в ЛЮБОЙ точке времени и пространства.

Обоснование (в письме к Осипу Мандельштаму): «С ужасом вижу, что там (в ранних стихах. — Л. А.), кроме голого и часто оголенного до бессмыслицы движения темы — ничего нет... Я эти смешные двигатели разбираю до гайки, а потом, отчаяваясь в осмыслении работы, собираю...»

Механосборочная метафора несет, видимо, печать лефовских концепций, к которым Пастернак все еще чувствует цеховую привязанность. Однако сам принцип рассыпания мира на детали (краски, формы, предметы, ощущения) и собирания из этих элементов новой поэтической реальности у Пастернака глубоко органичен. Косвенно он подтвержден его дальнейшей переводческой практикой: оригинал раскатывается, как дом по бревнам, и из этого стройматериала возводится свое.

Другая излюбленная метафора: стих — губка: реальность впитывается, а потом выжимается на бумагу.

При любом варианте в основе — *materia prima*, «существование» ткань сквозная — «вещество» реальности, «стройматериал» реальности, «текущая вода» реальности.

Где все это протекает, в какой именно точке времени и пространства? Неважно. Сознание, поглощенное святостью конкретных предметов, не роняет себя до вычисления координат.

Как называется сила, заставляющая это сознание неустанно перемалывать материю жизни, — совершенно безразлично. Потому что эта сила безмерно больше и самого сознания, и любых концепций, которыми оно может быть вооружено. Или окружено.

Перебирание свидетельств при невозможности определить их источник можно было бы (отдавая дань философской образованности Пастернака) назвать феноменологией, но лучше — «феноменологией», потому что он не изучает, а созерцает; там не Логос, а «визус». Или «скопос»: калейдоскоп.

Дмитрий Лихачев называет это разрастанием метафоры. До масштабов мира. Бытие как сравнение и сравнение как бытие.

Сергей Аверинцев называет это «хасидизмом». Без всякой национальной подоплеки. Потому что национальное для Пастернака — такая же неопределимость, как социальное, религиозное, философское и вообще системное. Он видит предметы.

Но упоение предметностью выявляется у Пастернака настолько рано и ярко, что тут не уловить ученического этапа. Ранние стихи он никогда не печатал; их нашли после его смерти и опубликовали в ученых записках; в этих ранних набросках за простодушием «дач-

ных пейзажей» чувствуется странное для юного существа опустошение: мотивы бесцельности, бесплодности, безродности, безмолвия, безлюдья. Бог — «сорвавшийся кистень»; праобраз неуловим; мир — слепок с чего-то неразгаданного.

И через много лет — рефреном — «Мы бога знаем только в переводе, а подлинник немногим достигим». И через все годы — лейтмотивом — тема подстрочника, двойника, близнеца. И на всю жизнь: мир — загадка.

Разгадки не будет. Но мир, первоначально явившийся в закатах и зорях, в колокольнях на горизонте и в «озимых бороздах», засеянных поздними народниками, быстро возвращается в комнатный предел, сворачивается в точную зарисовку:

Февраль. Достать чернил и плакать...

Это стихотворение уже входит во все собственноручно составленные варианты избранного. И в мировую классику. Шестнадцать строк, написанные двадцатидвухлетним студентом, поражают точностью «слепого попадания». Все хаотично и все скрыто-стройно, все предельно конкретно и все неуследимо. Принцип найден, нащупан, утвержден на всю жизнь:

...Чем случайней, тем вернее  
Слагаются стихи навзрыд.

В этом «случайном» коловращении предметов и чувств нет изначального ощущения страны или эпохи. Детали не складываются ни в гармоническую картину, ни в апокалиптическую. Они пьянят сами по себе. Знаменательно отсутствие культурологических координат в стихах человека, вышедшего из семьи академического художника и блестящей пианистки, проведшего детство и отрочество в залах и мастерских Московского Училища живописи, ваяния и зодчества, кончившего классическую гимназию и университет, а после университета ездившего в Германию добрать философского образования. «Инд» и «Евфрат», мелькнувшие в одном стихе рядом с «Эдемом», лишь подчеркивают полный неинтерес к структурной картине мира. «Люберцы или Лубань» — неважно; важна музыка



названий. Поток впечатлений — все. Изюм из сайки. Точки в пунктире. Разборка гардеробов. Милый хлам.

Притом — поразительная точность фиксации. По деталям всегда можно угадать и место, и время, о которых не говорится. Страна присутствует — вслепую. Съездил в Харьков — явились вишни и волы, и даже рубашки из луба и порты-короба. Сплавал по Каме — дохнуло Севером, мелькнул над рябью синий селезень. Добрался до Урала — «на лыжах спустились к лесам азиатцы», проступили «камка» и «сусаль».

Ближе к дому экзотическая предметность уступает место обыденной. Шесть гривен извозчику. Телеги, кадки и сараи. Дождь. Гудящие по окраинам фабрики. Кажется, вот-вот лава социальной жизни прорвется в стих... Но нет. Кажется, уже и Стоход помянут — речка, которую весной 1916 года все выучили, следя за Брусиловским прорывом... Нет. Все это только «мгновенная, рисующая движение живописность».

Но ведь две мировые столицы пред глазами! Нет. Там, где Мандельштам озирает державную мощь и упоенно вглядывается в «тени государей», — Пастернак озирает ландшафт и упоенно рассыпает на элементы пушкинского «Медного всадника», делая из фигуры Петра коллаж, орнамент «снастей и пищалей», чертежный узор, рождающийся из «готовален».

Мандельштам, замирая, следит за смертельной перекройкой европейской карты, Пастернак, замирая, вдыхает утренний воздух и отмечает мелкие перемены в привычном пейзаже: «В девять, по левой, как выйти со Страстного, на сырых фасадах — ни единой вывески...»

Может, немецкие лавки прикрыты с началом войны? Неважно. Важно другое: белизна балюстрад, мокрые лошади, луч в паутине, руки брадобреля...

Мандельштам, охлестнутый удавкой мироздания, ассоциирует с «руками брадобреля» убийственную безжалостность власти.

Пастернак — другое:

Салфетки белей алебастр балюстрады.  
Похоже, огромный, как тень, брадобрель

Макает в пруды дерева и ограды  
И звякает бритвой о рант галерей.

Захлестывающая радость «случайного» бытия. Блаженство небожителя.

Встреча с Революцией задним числом описана (и критиками, и самим поэтом) как апофеоз бытийного упоения. Так оно и было: книга «Сестра моя жизнь», написанная летом 1917 года, — уникальный парафразис жизни, пропущенной через «хаос» взбудораженного сознания: митингующие деревья, ораторствующие звезды, декламирующие плетни, говорящие чердаки... а также «прописи дворян о равенстве и братстве», пахнущие пылью и винной пробкой, а также расписание поездов Камышинской ветки, более грандиозное, чем Священное Писание.

Однако в первой же строчке этого революционного апофеоза, написанного без единого словечка о революции, дана потрясающе точная (по «случайно» найденной интонации), фантастическая по дерзости формула эскапизма:

В кашне, ладонью заслонясь,  
Сквозь фортку крикну детворе:  
Какое, милые, у нас  
Тысячелетье на дворе?

Крупно то, что мелко... Между рябью «дней» и бездной «тысячелетий» вроде бы и нет промежутка для страны, земли, родины.

Посреди «навзрыд» сложенных «случайностей» может мелькнуть строчка: «Нашу родину буря сожгла». Она может быть истолкована и как реквием царской России, и как здравица революционному пожару. Легко представить себе, как рисковал Пастернак, перепечатывая эту строчку в советское время: подставляя ее под удары пролеткультовских и напостовских держиморд. Однако он ее не переделал. Потому что не видел и не придавал ей — совершенно искренне и совершенно справедливо! — никакого общеполитического смысла: ни охранительного, ни бунтарского. На расстоянии четырех страниц от сожженной родины расцветает строка: «Куда мне ра-

дость деть мою?» Он отлично сознает свою счастливую способность рисовать «куском здоровья» бешеный кошмар. Писать «обломком бреда — светлое блаженство». Созерцать ужас, «не замечая» его, погружая леденящие и пламенеющие исторические реалии в поток, где «вещи рыщут в растворенном виде».

26 мая 1917 года; в Москву прибывает Керенский. Пастернак в толпе народа приветствует его на Театральной площади.

На бумагу проливается гимн:

Это не ночь, не дождь и не хором  
Рвущееся: «Керенский, ура!»  
Это слепящий выход на форум  
Из катакомб, безысходных вчера...

То есть, это и катакомбы, и форум, и слепящий свет, и ночь, и дождь. И Керенский. Все пьянит, все идет в ряд. Все пахнет винной пробкой. Серебро сада, чернь катакомб.

Это не розы, не рты, не ропот  
Толп, что здесь пред театром — прибор  
Заколебавшейся ночи Европы,  
Гордой на наших асфальтах собой...

То есть это и розы, и рты, и ропот толп. И «Европа», с которой поэт братается так же, как с черемухой, весенним дождем, революцией и Керенским. И с тем, что революция сметает в одночасье. И с тем, чего не сметут тысячелетия.

Что значит «история», когда каждая пылинка одухотворена! Что значит сама «вечность», когда ее затмевает «этот миг», этот пустяк, «дивный, божий пустяк»! В лучшем случае все это осколки калейдоскопического мира. В худшем... там, где эпическое задание подсказывает ответ, Пастернак отвечает спокойно, вежливо и холодно: не верю. Общие понятия очерчены ледяным «неведеньем».

Это «неведенье» мнимо. Иногда Пастернак шифрует свое отвращение. Самохарактеристика автора «Темы и вариаций» (в письме к Боброву), что эту книгу испортило «стремление к понятности», полно издевки над читателем-дураком: Пастернак вовсе не стремится

ся быть понятным. Он передает именно хаос нерасшифрованных уподоблений, стократно усиливающих магию текста. На этом фоне какая-нибудь нарочитая шифровка, вроде «ордалии партий» (то есть ПЫТКИ партийностью), даже и не кажется стилистическим вызовом, хотя прямой выпад против партии в 1923 году уже небезопасен.

По проницательному сталинскому определению Пастернак — небожитель. Он проговаривает свои откровения как бы сомнамбулически. Их разящая точность как бы случайна. Речь идет о дачных подробностях: рояль... аккорды... Гете, «Вертер»... и вдруг из эротического букета шипом жалит фраза, недаром же подхваченная Катаевым шестьдесят лет спустя как политический приговор эпохе:

...А в наши дни и воздух пахнет смертью:  
Открыть окно что жилы отворить.

Но никто ведь не заставляет воспринимать это откровение как политическое; оно — лишь деталь лирической ситуации. Философская картина мира не прорисована, она лишь означена ОТРИЦАНИЯМИ: «На вселенной — маска», на вещах — «личина», и, наконец, предел допустимой ясности: «мерещится, что мать — не мать, что ты — не ты, что дом — чужбина».

Это не обличение обмана, но как бы констатация факта. Факты не знают конечной привязки. Факты существуют в скользящих, перекрещивающихся измерениях. Ничто не окончательно и ничто не изначально. Поток.

Совмещение потоков. Наложение потоков. Спасительное двойное слоев и смыслов.

Там, где для Мандельштама подвешенное бытие отдается смертным предчувствием: «Я повис на собственных ресницах», — там у Пастернака оно реет в блаженной невесомости: «Я вишу на пере у творца...» И — рефреном — уводя «висение» в «крепление»: «Я креплюсь на пере у творца...»

Там, где Мандельштам, обдирая душу, вписывается в фасон эпохи «Москвошвея», Пастернак входит в эту моду, как дым в поры:

Мне все равно, какой фасон  
Сужден при мне покрою платьев.

Любую быль сметут как сон,  
Поэта в ней законопатив...

И, как дым, вытечет, высквозит: «вырвется, курясь, из прорв».

Эпоха дымится на третьем плане. Под сполохи «Девятьсот пятого года» и «Лейтенанта Шмидта» идет эпический «Спекторский». Вот как «мы все это видели и переживали». Роман в стихах. «Осень, старость, муть. Горшки и бритвы, щетки, папильотки». «Березы, метлы, голодранцы, афиши, кошки и столбы»... «Клозеты, стружки, взрывы, перебранки, рубанки, сурик, сальная пенька»... «В квартиру нашу были, как в компотник, набуханы продукты разных сфер: швея, студент, ответственный работник, певица и смирившийся эсер...»

Изюм из сайки. Разборка гардероба. Вещевой хлам «породистого» семейства.

Из этой пены, как Афродита, является в «Спекторском» чуть измененная и переименованная Марина Цветаева. Та самая Цветаева, которая в ту самую пору открывает Мандельштаму мир старинной Москвы и изначальной русскости, и тот внимает.

Этот — проскваживает мимо:

Ломбардный хлам смотрел еще серее,  
Последних молний вздрагивала гроздь,  
И оба уносились в эмпирей,  
Взаимоокрылившись, то есть врозь...

Скользящая неуязвимость. Учтивая независимость. Ни «русскость», ни «европейскость» здесь не задерживаются. Все «хлам».

Если же попробуют втянуть в это хламное существование?

Тогда ты в крик. Я вам не шут! Насилье!  
Я жил как вы. Но отзыв предрешен:  
История не в том, что мы носили,  
А в том, как нас пускали нагишом.

«Оголено до бессмыслицы»... История шелухой слетает с человека. Там — тьма, сумрак ночи. И там — невозможно прояснить

что-либо: социально ли, национально, конфессионально, культурно... Можно только очертить тайну магическим кругом.

Пастернак говорит: «пространство» («пространство», которое «требует поэм»). Говорит: «век» («век теней»). Говорит: «ребус». (Над ним бьются, он ускользает, оставляя «подоплеки» и «подлоги».)

А революция?

А революция — это прежде всего «весть», принесенная вралею. «Уж ты и спишь, и смерти ждешь. Рассказчику ж и горя мало: в ковшах оттаявших галош припутанную к правде ложь глотает платяная вошь и прядь ушами не устала».

Этот натюрморт явно мечен февралем 1917-го, но еще более мечен — стилистикой всегдашнего внешне случайного пастернаковского натюрморта.

Только «подметенные полы» уже дополнены «лужами», которые скоро сменятся и «выводком кровавых лужиц», таким же анонимно узорным, а там все опутается «красными нитями» проводов, несущих «весть» о неразгаданном смысле.

Картины революции, запечатленные в поэмах Пастернака, могут показаться апологетическими, но это обман зрения. Поэмы действительно перенасыщены фактурой, вошедшей впоследствии в мифологию большевизма, но это — общий информационный фон того времени; тогда об этом писали практически все. Со временем упрощенная до катехизиса система эпизодов, в разработке которой Пастернак активно участвует, перейдет в «Краткий курс», но к Пастернаку все это будет иметь не большее отношение, чем погода. Ибо не «содержание» революционных событий — суть его поэм, а «подача» этого содержания, те нюансы «формы», которые на стандартном фоне и составляют подлинный смысл высказываний.

Современники остро чувствовали этот смысл — при всей номинальной революционности темы. Хаотичность «поддачи», когда к традиционному «серебру» сада прибавляются «кольты и польта», меж «яблоками» вырастают «морды вогулок», и в босховском кружении соединяются «сумерки, краски, палитры и профессора».

Эта коловерт «типов и лиц» очерчивает некий вакуум неназыва-

емого смысла, ЧТО-ТО, идущее по улице «без шапок» и поющее: «Вы жертвою пали», ЧТО-ТО, потерявшее качества и ставшее извятием, ЧТО-ТО, ощущаемое именно тогда, когда страницы времени листаются наугад, без ожидания смысла. Когда только воображение способно склеить этот валом валящий абсурд.

Напрасно в годы ужаса  
Искать конца благого.  
Одним карать и каяться,  
Другим — кончать Голгофой.

Приметьте этот мелодический зачин: «Напрасно».

Как интеллигент, взращенный русской философией, как нормальный гражданин, Пастернак все видит и все переживает. И даже записывает. И даже стихом. Отчизна гибнет под ногами толп. Бог отвернулся от России.

Бесы, хлынувшие из подполья, жгут, давят, идут по телам, как по рельсам. «Лети на всех парах! Дыми, дави и мимо!.. Здесь не чужбина нам, дави, здесь край родимый...»

Не напечатано, отброшено, выбраковано. Вряд ли из страха цензурного: в 1918 году такое можно опубликовать безнаказанно — даже с «пломбами» на вагоне, несущемся в Россию. Выбраковано — потому, что суть поэзии для Пастернака не в ответах, а в чувстве НАПРАСНОСТИ ответов.

Истина проста. «Но мы пощажены не будем, когда ее не утаим. Она всего нужнее людям, но сложное понятней им». Это написано через тринадцать лет.

Тогда же, в 1931-м, тем же самым бесам русской революции Пастернак присягает на верность. И печатает в самом популярном литературном журнале. И берет ходовые стереотипы — не расплывы какие-нибудь общечеловеческие, примиряющие диктатуру пролетариата с гуманностью, а самые захватанные пропагандистские понятия, опознавательные знаки режима. Счастье сотен тысяч. Пятилетка. Совет. «Понятнее» быть не может. Сложная партитура, скрытая за этой понятностью, улавливается «музыкально».

Иль я не знаю, что, в потемки тычась,  
 Вовек не вышла б к свету темнота,  
 И я — урод, и счастье сотен тысяч  
 Не ближе мне пустого счастья ста?

Подтекстовая мелодия: я знаю всё, что вы можете мне открыть, всё, чего вы от меня ждете. С тем и развернут общепринятый полит-словарь: так пишут, говорят, чувствуют — все. Суть высказывания — в системе тончайших отступлений, синкоп, сбоев дыхания.

И разве я не мерюсь пятилеткой,  
 Не падаю, не поднимаюсь с ней?  
 Но как мне быть с моей грудною клеткой  
 И с тем, что всякой косности косней?

Подспудная мотивация: ощущение пространства, как бы очерченного косной материей, плененного, забранного в клетку: воздух вечности входит в эту «форму», грозя вытеснить индивидуальное, жизненное, живое.

Победа равна гибели. Взывать — напрасно.

Напрасно в дни великого совета,  
 Где высшей страсти отданы места,  
 Оставлена вакансия поэта:  
 Она опасна, если не пуста.

Переключка двоящихся мелодий опасна. Алексей Крученых получает в подарок манускрипт стихотворения со следующим авторским разъяснением: *Она опасна, когда не пустует (когда занята)*. Разъяснение это делает двоение смыслов-близнецов еще острее: вакансия поэта опасна в ЛЮБОМ смысле. Потому что несоединима с косностью навязываемых ей идеологом, независима от них и с ними в последнем счете несовместима.

Но до последнего счета — весьма далеко. Жизнь состоит из обстоятельств. Не ведая изначальной связанности, душа вселяется в предлагаемые формы, как во временные пристанища.

Там, где Мандельштам яростно сотрясает тоненькие стены коммуналки, Пастернак их как бы не замечает: «Перегородок тонкор-



брось пройду насквозь, пройду, как свет. Пройду, как в образ входит образ и как предмет сечет предмет».

Образы, в которые он входит, как в предметные обстоятельства: «даль социализма», «тезисы пятилетки», «революционная воля».

«Страна» — предмет того же ряда.

«Семейная драма привела его в Грузию... Грузия оказала на него такое же сильное воздействие, как Революция», — Симон Чиковани, из воспоминаний которого взята эта формулировка, передает самую суть духовного бытия Пастернака: неизреченному смыслу в конце концов все равно, во что воплощаться. Пустующий объем мира раньше был заполнен Революцией — теперь он заполнен Грузией. Чернота русских фабричных окраин сменяется пестротой Тифлиса: город, созерцаемый с гор, шевелится, «как чернь на эфесе».

Поэт как бы входит в новую роль. Сложность роли — это то, что нужно людям, то, что они способны увидеть. Но они не видят той простоты, которая сокрыта на дне игры; там не игра — там смерть.

Когда строку диктует чувство,  
Оно на сцену шлет раба,  
И тут кончается искусство,  
И дышат почва и судьба.

Ритм... сцена... актерская читка. И опять — в интимном комментарии, в письме к родителям — объяснение и скрытая привязка: «В этом извечная жестокость несчастной России, когда она дарит кому-нибудь любовь, избранник уже не спасется с глаз ее. Он как бы попадает перед ней на римскую арену, обязанный ей зрелищем за ее любовь».

Существенно в этом объяснении, что перед нами — Россия. Хоть и не названа. Не менее существенно и другое: хоть перед нами и Россия, но она не названа.

Она ЕЩЕ не названа.

Сами эти слова: «Россия», «русские» — укореняются в стихах Пастернака с 1941 года. Он, как всегда, чуток к семантическому полю, посреди которого строит свой мир. «Русский гений», «русские сказки», «русская судьба». Иногда это только объем, очерченный

словом. Иногда — только бытовая привязка, своею точностью напоминающая ранние натюрморты:

Из кухни вид. Оконце узкое  
За занавескою в оборках,  
И ходики, и утро русское  
На русских городских задворках.

Весной 1944 года стих на какой-то момент окрашивается этнически. Все тот же Алексей Крученых немедленно получает автограф с объяснением, что в «Правде» кое-что поправили из спекулятивных соображений. Но сила строк действует, не соприкасаясь со спекуляциями: поэзия ориентирована на большое смысловое поле. Поле же вместе с полями сражений перемещается из России в Белоруссию, на Украину, и дальше — в Польшу, Словакию, Болгарию. Война переориентируется с общепатриотических вех на сугубо национальные. Стих Пастернака впитывает это:

Весеннее дыхание родины  
Смывает лед зимы с пространства  
И черные от слез обводины  
С заплаканных очей славянства.

И еще раз эти очи отерты — православным платом. В самые последние годы, в цикле, написанном для романа «Доктор Живаго». Сцена обновляется очередной раз: Вифания, Иерусалим, Гефсиманский сад. Даже Гамлет, выходя на подмостки, шепчет в гениальном стихотворении что-то евангельское, праотческое, ветхозаветное:

Если только можно, Авва Отче,  
Чашу эту мимо прнеси...

Предсмертная лирика Пастернака вплетается в общехристианскую симфонию настолько естественно и органично, что уже никто не вспоминает, КАК интеллигентская душа набрела на православие. Почти случайно. Но... чем случайней, тем вернее: «Вы шли толпою, врозь и парами, вдруг кто-то вспомнил, что сегодня шестое августа по старому, Преображение Господне»... И пленилась душа серебри-

стыми цветами Масличной горы, как пленена была серебряными трубами Революции, а потом серебристостью чеховских сумерек, серебристостью Чайковского и Левитана.

Незримо перетекает одно в другое:

Эпохи революций  
Возобновляют жизнь  
Народа, где стрясутся  
В громах других отчизн...

«Другие отчизны» — все тот же сквозящий мотив двойничества, непрочной воплощенности, черновой приблизительности, за которой прячется в серебристом облаке спасительная ясность дня или сумрак ночи. Суть не том, чтобы угадать: *что* там, а в том, что это не угадать. Не в том, что воздух размывает контуры, а в том, что он их размывает неизбежно.

Народ, как дом без кром,  
И мы не замечаем,  
Что этот свод шатром,  
Как воздух, нескончаем.

Воздух. Грудная клетка. Отчизна — вечность, случайно пойманная под колпак времени и места. Замкнутость пространства убаюкивает, но по самой сути пространство должно быть разомкнуто, оно из плена высквозит, из времени выскользнет.

Не спи, не спи, художник,  
Не предавайся сну.  
Ты — вечности заложник  
У времени в плену.

Такой бодрствующий дух может быть и в плену счастлив; при таком залоге можно и с владыками мира говорить.

При трех владыках довелось жить поэту в пору зрелости, и с каждым он вступил в диалог.

Первым был Ленин.

Характерно, что не поэт нашел тему, а тема его нашла. Его к это-

му делу «привлекли». Буквально. «Меня без отлагательств привлекли к подбору иностранной ленинъяны». И деньги заплатили. В 1924-м.

Но в 1921-м на Съезд Советов он пошел — сам. И «Высокую болезнь» написал — до того, как нанялся вылавливать из иностранных журналов упоминанья о вожде. И решалось для него — не «на трибуне», а в том потаенном мире, где вождь — лишь случайное, мимолетное, редчайшее воплощение «бури», висящей в воздухе.

Шар — образ этой вписанности. Готовность к взрыву — образ бикфордовой подключенности. Шаровая молния! Фигура вырастает из «атмосферы» прежде, чем «входит» в «зал заседаний» как нечто материальное. Никакого отношения к правоте или неправоте, к справедливости или несправедливости, к счастью или несчастью это явление не имеет. Льгот ждать напрасно — гнетом обернется откровение истории. Но это все-таки откровение истории! Обнажение истины. «Полет голой сути».

Он управлял теченьем мыслей  
И только потому — страной.

«Страна» — точка приложения, рупор, щель, сквозь которую — «орет история».

Второй собеседник — Сталин.

Опять «привлекли». «Бухарину хотелось, чтобы такая вещь была написана, стихотворение было радостью для него». Стихотворение, с которого в 1936 году начинается поэтическая сталиниана. Клевреты и прихлебаи не в счет — из великих поэтов Пастернак первый посвятил Сталину стихи, именно он отворил путь лавине (об этом в свое время ясно написала М. Чудакова).

И опять — это не самостоятельный феномен, а воплощение того, чем чревато «время». Это заполнение исторического пробела, материализация небесных сфер, изливание облаков над местом, «где горбился его верстак».

В его залив вкатило время  
Все, что ушло за волнолом.

«Уклад вещей» концентрируется в человеке, который живет «как все». Разве что живет — «за древней каменной стеной».

Однажды из-за древней каменной стены раздался телефонный звонок и вождь попросил поэта поручиться за другого поэта, уже, впрочем, обреченного. Пастернак растерялся. Мандельштама он не спас, но, собрав все свои душевные силы, предложил вождю поговорить о жизни и смерти.

Услышав такое предложение, Сталин молча повесил трубку.

Третьим был Хрущев.

Стихов про него Пастернак не писал. Но при этом вожде его опять «привлекли» — за публикацию в Италии романа «Доктор Живаго». В ходе разнузданной хамской кампании ему пригрозили высылкой за границу. Тогда Пастернак написал Хрущеву письмо с просьбой не лишать его родины.

Впрочем, он не писал — письмо составили его близкие, «стараясь выдержать тон Пастернака». Он подписал, внося «одну лишь поправку в конце». Какую? Ольга Ивинская не уточняет.

Может быть, вот эту?

«Положа руку на сердце, я кое-что сделал для советской литературы...»

Но, кажется, слово «советская» для него все-таки не характерно. «Русская»?

Когда Дмитрий Поликарпов, от имени Хрущева объявлявший Пастернаку разрешение остаться на родине, решил пошутить и заметил, что «Доктор Живаго» — это нож в спину России, Пастернак мгновенно оборвал разговор и потребовал, чтобы тот взял свои слова обратно.

Словом «русская» он тоже без нужды не бросался. Но когда задели — не стерпел.

«Всемирная»?

Из последних стихов:

Я весь мир заставил плакать  
Над красой земли моей.

Этим и закончим переключок советского, русского и всемирного в поэзии великого небожителя.



## **АННА АХМАТОВА**

**В** августе 1946 года, числа 16-го или 17-го, Анна Андреевна Ахматова явилась в Союз писателей за лимитом. В коридоре от нее шархнулся какой-то начальник — она отнесла это за счет обычного хамства. Секретарша, здороваясь, отвела заплаканные глаза — видно, у нее были какие-то неприятности. На обратном пути встретился Зощенко; он неожиданно перебежал Шпалерную, остановил, поцеловал обе руки, посмотрел в глаза: «Что теперь делать, Анна Андреевна? Терпеть?» Она подумала: у него очередные бытовые неурядицы, в тон ему ответила: «Терпеть, Мишенька, терпеть», — и спокойно последовала дальше.

Она НИЧЕГО не знала о том, что с нею произошло.

Современному читателю надо объяснить в этом эпизоде два обстоятельства. Одно простое: что значит прийти за лимитом? Это значит получить особый талончик, «единичку» на промтовары, «лимит» на продукты в «распределитель»; в военные и первые послевоенные годы такое отоваривание было в порядке вещей; соответствующие термины объяснения не требовали.

Сложнее понять другое обстоятельство: как это Ахматова НЕ ЗНАЛА? Уже день или два, как принято и обнародовано смертельное для нее «историческое постановление ЦК партии» — акция, определившая идеологическую политику на десятилетия вперед; уже

в школьные программы его готовятся внести и Ахматову поминают как главное пугало; уже Жданов читает о ней доклады. О Постановлении знают все. Ахматова — не знает.

Это можно объяснить так: друзья не решились сказать, знакомые отвернулись в страхе, сама же она газет не читает и радио не включает. Она действительно МОГЛА не знать: и день, и два. Но все это оказалось возможно, потому что она и жила так, чтобы ничего не знать: в затворе. Она и рассказывала потом эту историю, гордясь тем, что — «не знала». Она — НЕ ХОТЕЛА ЗНАТЬ.

Точно так же она «не знала», что о ней было Постановление ЦК «году в двадцать пятом». Лидия Чуковская (на «Записки» которой я во многом опираюсь, воспроизводя ахматовский «имидж») искала это Постановление и не преуспела; с чисто «чуковской» иронией она заметила: наверное, оно сильно засекречено. Но дело не в том, было или не было такое Постановление. Дело в том, что Ахматова и о нем «не знала». Она не знала даже: «что такое ЦК».

Свидетельство другой Лидии, Гинзбург: «Она держала себя, как экс-королева на буржуазном курорте».

Она жила, не видя, не слыша, не признавая «этой» реальности. Переходя улицу, в ужасе кричала спутникам: «Уже можно?!» — уверенная, что ее шибут. Хромала на одном каблуке, потому что не ведала, где чинят обувь. Не умела подняться в лифте... то есть подняться умела, но не знала, «как нажимать кнопки». Не знала, как расставить в своих стихах знаки препинания, и поручала это другим.

Она многое поручала другим, и другие с радостью делали. Она была окружена поклонниками и поклонницами, в облаке почитания она величественно несла свою неустроенность. Она была — «царица», «королева», «Первая дама Империи», «Екатерина Великая»; величие ее облика не противоречило нищете, но лишь подчеркивалось ею. Халат мог быть порван от плеча до бедра: зашить нельзя, с царственной небрежностью носить — можно. Шуба — без пуговиц: пришить нельзя, носить, уверенно запахиваясь, — можно. Перевязанный веревкой чемодан с рукописями на табуретке посреди комнаты — символ кочевья: найти нужный листочек нельзя... но — можно быть уверенной, что любую строчку ок-

ружающие, знающие ее стихи наизусть, подскажут мгновенно.

Впрочем, то, что действительно нужно, Анна Андреевна делала с молниеносной и точной хваткой. И от скорбной изваянности могла неожиданно перейти к обыкновенной веселости — словно невидимым выключателем щелкала. И даже сознавалась с обезоруживающей прямоотой: «Я все умею, а не делаю из одного злорадства».

Это был имидж, образ — миф, ставший ее реальностью. «Я не умею шить». «Я не умею готовить». «Мне неважно, напечатают ли мои стихи». Беспомощность и надменность разом. Гордыня наперекор хамству. Программная «нежизнь». О, как остро, как ревниво почувствовала это Марина Цветаева, когда в 1941 году Лидия Чуковская в Чистополе, переводя ее через лужу, неосторожно заметила: хорошо, что Анна Андреевна не здесь: она ведь ничего не может... Марина Ивановна взвилась: «А думаете, я — могу?!»

Они обе — не могли и не хотели жить в «этой реальности». Цветаева пыталась бороться. Ахматова с царственным безразличием и как бы машинально принимала «рабский зрак». Рубище и бездомье.

Оба дома ее детства были уничтожены: и тот, что в Царском Селе, и тот, что в Севастополе, — она говорила об этом, как о факте провиденциальном. «Горят мои дома». Кочевье стало ее пожизненным крестом, уже и добровольным. «Королева-бродяга». Под ее ногами не было земли — пустыня, бездна, пропасть. «Мне подменили жизнь...»

Жизнь — островок, гощение. Что-то было «до», и что-то будет «после». Жизнь до «начала» и «жизнь после конца».

«Себе самой я с самого начала то чьим-то сном казалась или бредом, иль отраженьем в зеркале чужом, без имени, без плоти, без причины»...

Что значит: с самого начала? Это значит, что в начале — подмена. Одна неподлинность подменяется другой. Самое рождение Ахматовой как поэта — словно скачок из невесомости в невесомость. Отец — нормальный инженер — еще до всяких стихов дразнит ее «декадентской поэтессой» (магия предвоплощения!). Прочитав стихи, говорит: «Не срами мое имя». Она отвечает: «Не надо мне твоего имени!» И из Ани Горенко делается — Анной Ахматовой.



Ахматова — фамилия бабки. Древняя, Чингизова корня. Важно это было? Абсолютно нет: «шальная девчонка» выбрала татарское имя для русской поэтессы, совершенно не вникая в то, что оно — татарское. Жила на Украине, была похожа на украинку, но совершенно Украиной не интересовалась, даже отталкивалась.

Нет Украины. Нет Татарии.

И России нет. Есть пустое пространство и загадочно молчащее время.

Еще есть — поэтический вакуум. В родительском доме — «один том Некрасова» и ничего более. Конечно, это тоже позднейшая стилизация; имелся в доме еще и Державин. И, между прочим, Бодлер в подлиннике. Кроме того, определив дочь в Царскосельскую гимназию, родители водили ее по всем полагающимся столичным музеям, театрам, вернисажам и концертам. Но избирательность памяти корректирует все это, подводя под знак опустошения: поколение отцов не чувствовало поэзии! Выкормыши Писарева, они удовлетворялись Розенгеймом.

Вакуум, пустота — вот что застает в поэзии «декадентская поэтесса». До Анненского и Пушкина надо еще идти. Идти надо сквозь символистскую мглу. Она чувствует: Брюсов — это «девятнадцатый век». Акмеисты хотят быть — «в двадцатом». Серебристым туманам они противопоставляют гравировку подробностей.

От первых книг, от «Вечера» и «Четок» — сцепление «нечаянных деталей», четко врезанных в стих. Устрицы во льду, нераскрытый веер, брошенный хлыстик, сломанное перо на шляпе, перчатка не на той руке. Вереница угадываемых обликов, из которых только «приморская девчонка» соответствует облику реальному (рваное от плеча до бедра платье, туфли на босу ногу), остальные — навеяны: несчастная невеста, скучающая светская бездельница, блудница среди бражников, богомолка-монашенка... Последние два варианта, обыгранные сочувственной критикой, треть века спустя смертным приговором встанут в ждановский доклад (по миновании опасности Ахматова Жданову посочувствует: «Референты подвели»), первые два варианта становятся немедленным образцом для подражания «несчастливых барышень» (полвека спустя Ахматова обронит

знаменитые строчки: «Я научила женщин говорить... Но, боже, как их замолчать заставить!» — а заодно признается, что и поэтическая несчастная любовь ее с самого начала — выдумка).

Выдумкой кажется любая «маска», любое «основание», но сокрушительна крутая логика чувства, отталкивающегося от этого «основания». Тут может подвернуться даже и паркетина. Из ахматовских строчек: «Как будто под ногами плот, а не квадратики паркета» — Мандельштам извлекает критическую формулу: СТОЛПНИЦА НА ПАРКЕТИНЕ; этот образ Ахматову обижает, но намертво входит в ахматоведение, и недаром: тут не «паркетина» удивительна, она очевидна; поражает уловленное Мандельштамом в этом стоянии — столпничество; оно отнюдь не очевидно, но именно оно реально.

У Ахматовой в молодости была внешность послушницы, вспоминают мемуаристы. Они же свидетельствуют: когда в гумилевском имении затевались шуточные цирковые представления, Ахматова, уступая желаниям своего заводного мужа, соглашалась изображать «змею»; природная гибкость позволяла ей «закладывать ноги за шею»; при этом лицо оставалось недвижно: лицо инокини.

Истинность этого лица казалась маской. Участвуя в общем маскараде, Ахматова в то же время как бы отсутствовала. Она оживлялась, только когда речь заходила о стихах. И притом — прятала от знакомых свои первые публикации: подробности жизни, врезанные в стих с гравюрной точностью, говорили вовсе не о реальной жизни; неловко, стыдно, если бы так подумали; подробности свидетельствовали совсем о другом, даже о противоположном: об «отсутствии», о зиянии на месте жизни.

Это — тайна, магия стихов Ахматовой с первых же публикаций: стих четок, ясен, но штрихами вразброс очерчивается зияющее поле смысла, который неясен, зловеще неясен, смертельно темен, могильно темен. Сад — традиционный поэтический символ — у Ахматовой леденеет. Холодные руки, саван, смертельный сон, летаргия, вороний крик, предчувствуемое вдовство — вот мотивы. Мотивы, модные в тогдашней поэзии. Но соединение, сплетение, слияние мотивов — уникально. Свет темен, тьма светла. Дом и домови-

на — одно. «Я место ищу для могилы: не знаешь ли, где светлей? Так холодно в поле. Унылы у моря груды камней. А она привыкла к покою и любит солнечный свет. Я келью над ней построю, как дом наш на много лет». Келья над могилой, дом над бездной — в стихах 1911 года задана мелодия, которая будет звучать до последних мгновений: полвека спустя Ахматова ответит сама себе гениальными строками — все о том же:

Забудут? — вот чем удивили!  
 Меня забывали сто раз,  
 Сто раз я лежала в могиле,  
 Где, может быть, я и сейчас.

О, как чуяли ее близкие, ее чуткие читатели этот запредельный зов! Мандельштам говорил: «Кассандра!» Цветаева окликала: «Чернокосынька моя, чернокнижница!» Николай Гумилев догадывался: «Из логова Змиева, из города Киева я взял не жену, а колдунью». Эпоху спустя боевые пролетарские критики интеллигентского происхождения печатно спрашивали Ахматову, отчего она не умерла до 1917 года, и удивлялись, что она еще жива, — критики соединяли игру с доносом, не подозревая (а может, и подозревая), какой запредельной тайны ахматовского бытия-небытия касаются своими шуточками.

Тайна бытия — запредельность. Тайна ЭТОГО бытия — обреченность. Спасено может быть только что-то ЗА ПРЕДЕЛАМИ. Стих очерчивает — пределы.

Ты знаешь, я томлюсь в неволе,  
 О смерти господя моля.  
 Но все мне памятна до боли  
 Тверская скудная земля.

Журавль у ветхого колодца,  
 Над ним, как кипень, облака,  
 В полях скрипучие воротца,  
 И запах хлеба, и тоска.

И те неяркие просторы,  
Где даже голос ветра слаб,  
И осуждающие взоры  
Спокойных загорелых баб.

Редкостный случай, когда среди сломанных перьев и забытых перчаток появляются «представители народа». От них веет отчуждением и непредсказуемостью. Но это не «социальная краска» — это все тот же ахматовский вакуум бытийной тревоги. Приметы России разрознены и беглы. Колоколенка по соседству и Библия, заложенная кленовым листом на Песни Песней, — вовсе не признаки клерикальности, как загорелые бабы — не знак народности, и Исаакий из «литого серебра» с «конем Великого Петра» — не эмблемы державности: в отличие от Мандельштама, этого соблазна Ахматова не знает. У нее есть ощущение пространства, которое чернеет и светится, и есть ощущение времени, которое «бежит», но нет чувства страны: ни как религиозной, ни как этнической, ни как революционной силы. Героиня Ахматовой — не православная богомолка, она скорее действительно «чернокнижница», «колдунья». И она не «славянка»; много лет спустя она признается, что у Хлебникова приемлет все, кроме «славянской» стилистики (не только у Хлебникова).

И, разумеется, ничего «революционного»: ни словечка, ни отзвука, просто вообще никакого отношения. Вспоминает: «Я была в Слепневе зимой. Это было великолепно... Сани, валенки, медвежьи полости, огромные полушубки, звенящая тишина, сутробы, алмазные снега... (загорелых баб не видно: сидят по избам. — Л. А.). Там я встретила 1917 год. После угрюмого военного Севастополя, где я задыхалась от астмы и мерзла в холодной наемной комнате, мне казалось, что я попала в какую-то обетованную страну. А в Петербурге был уже убитый Распутин и ждали революцию, которая была назначена (! — Л. А.) на 20 января... В этот день я обедала у Натана Альтмана. Он подарил мне свой рисунок и надписал: «В день Русской Революции... Солдатке Гумилевой от чертежника Альтмана».

Можно заметить, что веселая издевка в этом воспоминании более объяснима настроениями 1957 года, когда Ахматова пишет свой

мемуарный этюд, чем чувствами года 1917-го. Но в данном случае издевка как итог и лейтмотив даже показательней накапывавших ужасов «того времени». И по стихам видно: 1917 год проигнорирован начисто. Переломный для Ахматовой год — не 1917-й, а 1914-й. Начало Двадцатого века.

Именно тут поворот. Интонация «веселой грешницы» уступает место одышке и подавленному рыданию. Исчезает серебро...

Много лет спустя, ретроспективно, оглядываясь «из года сорокового», в «Поэме без героя» Ахматова на мгновение вернет эпитету общепринятую эмблематичность: «И серебряный месяц ярко над серебряным веком стыл». Холодом веет от этого серебра. «Серебристая ива» вернется в поздние стихи воспоминанием, уже нереальным, — реальной окажется «серебряная седина». Но колотящий озноб с самого начала заложен в этот колер. «Серебряный смех» проваливается в «серебряный плач». Серебро вытесняется белизной, резкой и ясной: это цвет смерти. Белое и черное встык. «В белом инее черные елки». И даже с обменом смыслами: черная голубка — белый крест. Черное — знак прозренья. Черным подбито все, и только раз чернь дана как толпа — в иерусалимских, евангельских декорациях. Та чернь, что творит историю за царскосельскими окнами, Ахматову не интересует. В ее стихах «идет другая драма».

Эта драма не имеет ни ясного имени, ни внятных очертаний. Нужен удар, несчастье, катастрофа, обвал в смерть, чтобы имя открылось и очертилась драма.

1914 год — вот черта.

«Думали: нищие мы, нету у нас ничего, а как стали одно за другим терять...» Россия выявлена потерей; в воздухе бытия она очерчивается как небытие. В сущности, у России и теперь нет очертаний — очерчена только боль о ней. Мучительно ожидание неотвратимого вдовства. Мучительно видение: гибнет «сероглазый король».

«Сероглазый» — пленительный образ у ранней Ахматовой, может быть, потому так сильно действующий в спектре ее стиха, что два непримиримо контрастных тона: белый и черный — на мгновение соединяются, примиряются здесь. На мгновение — перед гибелью.

Где, как погибнет герой — непонятно. То ли это сказка, подслу-

шанная «у самого моря», то ли проза мобилизационного предписания (плач деревенских солдаток эхом отдается в душе «солдатки Гумилевой», замершей в ожидании похоронки), — но это неотвратимо. Не от германской пули — так от чекистской, не в 1914-м — так в 1921-м, все равно неотвратимо. «Сколько гибелей шло к поэту, глупый мальчик, он выбрал эту, — первых он не стерпел обид...» — Словно подслушала допрос: не «таганцевский заговор» сгубил Гумилева, а то, как отвечал вызывающе.

«Опустел прародительский дом...» Ахматова откликается: «Позабудь о родительском доме» (предчувствие из 1914 года). «И разрушен родительский дом» (эхо из 1940-го). Отныне дом — это скитанье. Жизнь — нежизнь. Зазеркалье. Жизнь до... жизнь после... а в середине — провал, пустота. В реальности нет серединной, соразмерной части. Только катастрофа может эту реальность обозначить. Только один раз, глянув на располосованную гитлеровскими танковыми стрелами карту, Ахматова роняет «мандельштамовскую» ноту: «От старой Европы остался лоскут»: в ее сознании живет не «Европа», но дышащая гибелью бесконечность, поглощающая Европу.

Тою же гибелью Россия очерчивается дважды. И оба раза — это не «государство», не «история», не «строй», не «нация», не «место» и не «эпоха». Это либо мгновенно схваченные, застывшие фигуры: деревенская вдова, расстрелянный офицер... либо — бездна, в которую уносится все.

Впрочем, нормальные патриотические чувства «солдатке Гумилевой» не чужды. Провожая своего друга, художника Бориса Анрепа, на Запад, попрекает его: «Высокомерный дух твой помрачен, и оттого ты не познаешь света. Ты говоришь, что вера наша — сон и марево — столица эта. Ты говоришь — страна моя грешна, а я скажу — твоя страна безбожна...» «Твоя страна» — это Англия, куда Анреп и раньше отъезжал периодически. Но в 1917 году (в январе, до революции, «назначенной», как мы помним, на конец месяца) Ахматова воспринимает его отъезд как предательство. «Ты отступник: за остров зеленый отдал, отдал родную страну, наши песни и наши иконы, и над озером тихим сосну...»

Сегодня эти стихи могли бы служить пропуском в патриотичес-

кие круги... но поэзию это не спасает: перед нами расстилается плоскость «доводов»; «родная страна» воспринимается как пропагандистский штамп; «тихая сосна» — как штамп лирический. «Иконы» — такая же деталь хрестоматийного атласа, как и «наши песни». Знаменательная неудача: там, где Ахматова (в редчайших случаях) вступает на «серединную землю», в пределы общепринятой геополитики, — кажется, что стих ее мгновенно теряет ощущение реальности: для него здесь нет реальности. Реально другое: «голос», зовущий НИОТКУДА: Божий глас, вещающий из надчеловеческой выси. И ответ — туда же: в бездну, в небытие. В «никуда».

Но для этого все реальное — народ, вера, город — должно рухнуть. Так рождается гениальное:

Когда в тоске самоубийства  
Народ гостей немецких ждал  
И дух суровый византийства  
От русской церкви отлетал,

Когда приневская столица  
Забыв величие свое,  
Как опьяневшая блудница,  
Не знала, кто берет ее, —

Мне голос был. Он звал утешно,  
Он говорил: «Иди сюда,  
Оставь свой край глухой и грешный,  
Оставь Россию навсегда.

Я кровь от рук твоих отмою,  
Из сердца выну черный стыд,  
Я новым именем покрою  
Боль поражений и обид».

Но равнодушно и спокойно  
Руками я замкнула слух,  
Чтоб этой речью недостойной  
Не омрачился скорбный дух.

Стиль пророков. Готовность к худшему. Остаться — значит непременно принять поражения и обиды, кровь и стыд, скорбь и горечь. И ТОЛЬКО ТАК — если остаться.

А ведь в «личном плане» все пока еще более или менее «благополучно». Но и личное начинает рушиться, отвечая катастрофическому зову небес. Трудно судить, что делается причиной окончательного разрыва с «этой реальностью»: расстрел Гумилева чекистами или «сильно засекреченное» Постановление ЦК, но к середине 20-х годов окончательно твердеет в стихе Ахматовой «зазеркальный», перевернутый тип духовного самоутверждения. Теперь только так: любовь равна нелюбви, жизнь — нежизни, встреча — невстрече. Радость безрадостна. И именно теперь вынашиваются стоические формулы: «не проси у бога ничего»; «мы ни единого удара не отклонили от себя», «когда б вы знали, из какого сора растут стихи, не ведая стыда». Отныне «лохмотья сиротства» — «брачные ризы». И свет рождается — во тьме: когда «все расхищено, предано, продано». И разлука — подарок. И забвение — благодать.

Если бы Ахматова хоть одной нитью была связана с авангардом, эти мотивы можно было бы осмыслить как абсурдистские. Но классическая ясность стиха не позволяет этого. Перевернутый мир Ахматовой — точное, гравюрно резкое отражение перевернутой реальности. Внешняя судьба — выявление внутренней. «А я иду, за мной беда, не прямо и не косо, а в никуда и в никогда, как поезда с откоса». «Поезда с откоса» замыкают абсурд нежизни в ситуацию надвигающейся войны. Тюремная очередь в Кресты замыкает абсурд в ежовщину. Ад воплощается в мертвенную (то есть в жизненную) достоверность. Нежизнь — это форма жизни:

Нет, и не под чуждым небосводом,  
И не под защитой чуждых крыл —  
Я была тогда с моим народом  
Там, где мой народ, к несчастью, был.

Эпиграф к «Реквиему». Реквием — кульминация судьбы, апогей сопротивления, он же — перигей, нижняя точка схождения в ад, ко-



торый есть жизнь. Душа, явившаяся «ниоткуда» (оттуда, где небо-свод и крылья), облакается в жизнь народа. Та ли это душа, которую мы знали? «Показать бы тебе, насмешнице и любимице всех друзей, царскосельской веселой грешнице, что случится с жизнью твоей. Как трехсотая, с передачею, под Крестами будешь стоять и своей слезою горячею новогодний лед прожигать». Предсказанные в молодых стихах «Кассандрой», «Пифией», «Сиреной», очерченные первоначально в «пустоте» круги ада наполняются кровью и плотью. Ощущение подмененной жизни: «Нет, это не я, это кто-то другой страдает. Я бы так не могла...» Омертвение как спасение: «Надо, чтоб душа окаменела, чтобы снова научиться жить...» Народная вдовья заплачка: «Муж в могиле, сын в тюрьме, помолитесь обо мне». Запредельные координаты отлетающей жизни: «Мне все равно теперь. Клубится Енисей, звезда Полярная сияет. И синий блеск возлюбленных очей последний ужас застилает...» К Мандельштаму стон, к Гумилеву?

«Реквием» закончен накануне войны. Еще мгновенье — и личное горе тонет в общем, «народ» и «страна» совпадают в немислимом зеркально-зазеркальном фокусе, фронты: «наш», «вражий» и снова «наш» — смешиваются. Мир обрушивается, и душа встает на место.

Как и в 1914-м, катастрофа возвращает Ахматовой ощущение России. Опять поднимается со дна памяти первое отроческое потрясение: Цусима — весть о гибели русского флота. «Я плакальщиц стаю веду за собой. О, тихого края плащ голубой...» — это уже 1940-й. Год спустя тихий плач сменяется звоном оружия: того единственного реального оружия, которое родина доверяет пятидесятилетней чернокнижнице, мобилизуя ее на рытье окопов: «Копай, моя лопата, звени, кирка моя. Не пустим супостата на мирные поля».

«Мирные поля» — не вариант ли «тихой сосны» двадцатипятилетней давности?

Но бездна должна еще раз очертиться. В 1914-м ее очертили фигуры солдаток. В 1941-м ее очерчивают идущие в атаку «незатейливые парнишки». «Питерские сироты», оставшиеся в блокадном го-

роде. Сосед по ленинградской коммуналке Валя Смирнов, погибший под бомбежкой. Он увековечивается для мировой лирики в самом потрясающем стихотворении ташкентского цикла:

Постучись кулачком — я открою.  
 Я тебе открывала всегда.  
 Я теперь за высокой горою,  
 За пустыней, за ветром, за зноем,  
 Но тебя не предам никогда...  
 Принеси же мне горсточку чистой  
 Нашей невской студеной воды,  
 И с головки твоей золотистой  
 Я кровавые смою следы.

Сильнейшее стихотворение военных лет — предельно конкретно. Чуть дальше к «обобщенному образу» — и сила гаснет. «Ваньки, Васьки, Алешки, Гришки», перечисляемые в стихотворении «Победителям», уже отдают скользкой реляцией, хотя Ахматова и покрывает перечень воплем плакальщицы: «Внуки, братики, сыновья!» Еще слабее — зачинный образ этого стихотворения, по иронии судьбы ставший у ахматоведов чуть не эмблемой ее патриотизма:

Сзади нарвские были ворота,  
 Впереди была только смерть...  
 Так советская шла пехота  
 Прямо в желтые жерла «берт»...

Суконно. Нужны комментарии. Нужна сноска к «бертам» (опять память о 1914-м: о «Большой Берте», нацеленной тогда на Францию). И этот единственный случай, когда Ахматова употребляет слово «советский», свидетельствует о полной ирреальности для нее и этого понятия, и образа страны, которая таится где-то в неощутимо мертвой зоне между фигурами людей и зовом бездны. Еще немного, и эти попытки дают поздравительный лозунг 1950 года: «Ты стала вновь могучей и свободной, страна моя!» Рядом — прокатные мотивы из классики: «От Каспия и до Полярных льдов...» Уже не на

Пушкина похоже — чуть ли не на Лебедева-Кумача. Ритм лесозащитных полос: «Где танк гремел — там ныне мирный трактор»... «Прошло пять лет — и залечила раны»... «Встают громады новых городов»...

Положим, это тот самый цикл («Слава миру»), которым Ахматова хотела спасти близких; хотела, кинувшись «в ноги палачу», вызволить сына с каторги (хотя чувствовала, что — не поможет). Этот цикл, напечатанный в 1950 году в «Огоньке» и как бы обозначивший послабление автору после ждановского погрома, она, естественно, никогда не переиздавала; несколько лет спустя она впадала в бешенство от одного намека со стороны редактора, попытавшегося предложить ей это. Но и «неверный звук», извлеченный из лиры в минуту слабости, выдает общий закон: в лирике Ахматовой нет срединных координат: исторических, социальных, геополитических. Есть — потрясающее ощущение конкретной судьбы, психологического «жеста». И есть — гениально чуемая «запредельность».

В какой-то момент душа пытается опереться на «азиатский камень». Ташкентская эвакуация дает эту возможность. «Ты, Азия, родина родин!»... «На этой древней сухой земле я снова дома»... «Рысьи глаза твои, Азия, что-то высмотрели во мне».

«Что-то» — из прапамяти, из татарской бабкиной родословной?

Нет. Не связалось. Не восстановился Дом. Азиатских стихов, по позднему свидетельству Л. Чуковской, Ахматова не любила. С азиатским эпизодом рассчиталась пятнадцать лет спустя, написав четыре строки. «Имя»:

Татарское, дремучее  
 Пришло из никуда,  
 К любой беде липучее,  
 Само оно — беда.

Нет, не складывается евразийский мотив. Но вот провиденциальность судеб: сын, тот самый «мальчик», которому петы колыбельные песни в 1915-м и ношены тюремные передачи в 1938-м, возвращается с каторги евразийцем: великий историк Лев Гумилев, автор

«Древней Руси и Великой Степи», находит России уникальное место в координатах Востока и Запада.

Ахматова так и не находит координат. В ту и в эту сторону — анафема. «Восток еще лежал непознанным пространством и громахал вдали, как грозный вражий стан, а с Запада несло викторианским чванством, летели конфетти и подвывал канкан...» Значит, ни Востока, ни Запада. С одной стороны — зловещая бездна, с другой — сыплющиеся подробности, отлетающие, как куски ржавчины.

Что же посредине? Россия. Раздвоившаяся. Распавшаяся на две России. И каждая идет в гибель. Одна — на Восток, другая на Запад:

От того, что сделалось прахом,  
Обуянная смертным страхом  
И отмщенья зная срок,  
Опустивши глаза сухие  
И ломая руки, Россия  
Предо мною шла на восток.

И себе же самой навстречу  
Непреклонно в грозную сечу,  
Как из зеркала наяву, —  
Ураганом — с Урала, с Алтая,  
Долгу верная, молодая,  
Шла Россия спасать Москву.

Этим трагическим портретом расколотой родины завершается главное произведение Ахматовой — «Поэма без героя».

Поэма — без Героя. Родина — без Дома. Судьба — без просветления.

По-человечески-то просветление есть. Кончается война. Возвращается с каторги сын. И даже стихи, публикации которых Ахматова «уже не хочет», начинают печататься. Но каждый раз, когда чумная, черная полоса жизни (и истории) остается позади, — из-под внешнего просветления опять показывается бездонь, которой нет ни имени, ни объяснения, ни причины, а только ужас, приходящий, как и все, ниоткуда:

Что войны, что чума? — конец им виден скорый,  
 Им приговор почти произнесен.  
 Но кто нас защитит от ужаса, который  
 Был бегом времени когда-то наречен?

При всей библейской утяжеленности «бег времени» как всеразрешающий символ — легковат и плохо выдерживает гигантскую нагрузку, которая на него падает. Это выражение слишком похоже на аналогичные метафоры, залоснившиеся от частого употребления в официальной советской словесности: «велеие времени», «в долгу перед временем» и т. д. Даже книгу свою так назвав, Ахматова не может переломить инерции. Но ощущение слабого звена потому и возникает в ее стихе, что это звено пытается удержать цепь предельной тяжести, и давление на него огромно.

Есть «что-то» превыше всех земных горестей и радостей, глубоже всякого горя, страшней всякого глады и мора, таинственней всякого имени. Сама жизнь — лишь скоротечное гостевание на этом фоне, лишь «привычка». Оглядываясь на прожитое, Ахматова оплакивает даже не страдания, из которых оно составилось, она оплакивает невозможность понять: за что? За что были «на горе себе рождены»? Зачем пришла «плодоносная осень» после растоптанной весны?

Посреди плодоносной осени она мысленно воскрешает свое поколение, перебирает воспоминания, шевелит далекие тени, вновь погружаясь в «десятые годы», пытаясь за этим кружением подробностей, словно выгравированных в памяти, открыть то, что ими прикрыто: смысл. Два десятилетия пишется «Поэма без героя», много раз объявляется законченной и вновь правится, дописывается — так неистребима надежда дойти до начала начал. Но начало ускользает. Куда ведет дорога? «Не скажу куда...» Что за голос зовет? «Голос вечности»... Кончится ли мука вместе с закатом этой жизни, прокливаемой, нищей, горькой?

Нет ответа.

А сам закат в волнах эфира  
 Такой, что мне не разобрать,

Конец ли дня, конец ли мира,  
Иль тайна тайн во мне опять.

Из всех великих современников-сверстников своих, так или иначе втянувшихся в титаническую борьбу, Ахматова в наибольшей степени причастна той таинственной, запредельной, «лермонтовской» прапамяти, которая из земной юдоли уводит в «никуда» и возвращает в жизнь «ниоткуда». Чем дальше отлетает пережитое, тем горше ощущение изначальной, доначальной, бытийной опустошенности, оплакать которую не хватает слез, и слезы эти миру невидимы.

По иронии судьбы в «этой юдоли» ей достается долгая старость. Пережив всех великих поэтов своего поколения (из которого каждый второй либо убит, либо покончил с собой, а умершие своей смертью редко переходят за четвертый десяток), она доживает до настоящей светлой старости. Дождавшись мировой славы, она отправляется в Европу (где встречается с художником Анрепом, «променявшим» когда-то родину на «зеленый остров»), принимает в Лондоне Оксфордскую мантию, а на Сицилии — лавры «Этна-Таормины». Вернувшись на родную землю, она умирает окруженная почитателями, не дотянув трех лет до восьмидесяти и исчерпав до дна отпущенный ей в распределителе судьбы бытийный лимит.



**МЫ КРОНОВАННЫ...  
ОДНУ  
С ТОБОЙ МЫ  
ЗЕМЛЮ  
ТОПЧЕМ...о**

## **МАРИНА ЦВЕТАЕВА**

**О**ни встречаются — как две королевы, в 1941 году, за считанные дни до войны, которая убьет одну из них. После тридцати лет заочного знакомства встречаются впервые.

Почему не раньше? Тридцать лет Цветаева знает стихи Ахматовой. Пишет ей влюбленные письма, посылает подарки, просит автографы и получает их. Знакомиться — гордость не позволяет (как и с Блоком, которого — боготворит). Лишь вернувшись из эмиграции, передает Ахматовой — через Пастернака, — что хочет ее увидеть и просит позвонить.

Звонок:

— Говорит Ахматова.

— Я вас слушаю.

(Да, да, вот так: ОНА меня слушает! — не без яда комментирует Ахматова много лет спустя, пересказывая разговор Лидии Чуковской).

А в тот момент — в трубку — царственно:

— Мне передал Борис Леонидович, что вы желаете меня видеть. Где же нам лучше увидеться: у вас или у меня?

(Ахматова в Москве — гостя, Цветаева вообще бездомна: уже два года мыкается по чужим углам; и та, и эта — не «хозяйки»).

— Думаю, у вас, — говорит эта.

— Тогда я сейчас позову кого-нибудь нормального, кто бы объяснил вам, как ко мне ехать, — говорит та.

— Пожалуйста. Только нужен такой нормальный, который умел бы объяснять ненормальным, — говорит эта.

Диалог богинь. Обе венценосные — в душе, в глубине души, в сознании своего права, при том, что внешне обе нищенки. Одна пишет: «Муж в могиле, сын в тюрьме, помолитесь обо мне»... Другая может повторить это о себе, заменив «сына» на «дочь». И каждая — не хочет знать «этой жизни», «этой нормы». Вплоть до того: как доехать от Покровских ворот до Ордынки... Или подняться в лифте — ни одна не умеет. У Ахматовой — непрактичность Прекрасной Дамы: не знает, как нажимать кнопки. У Цветаевой — еще и мистика: голос лифтерши страшит ее, как зов преисподней.

И гордость царственная — у обеих. Недаром всю жизнь рвутся рыцари к ручке. Вертинский так прямо и формулирует: позвольте приехать ручку поцеловать (знаменитая скандальная встреча в 1946 году, когда он объясняет, как любят Россию эмигранты, а она ему царственно указывает, что любящие Россию не покидают ее в беде). Портретисты от Модильяни до Анненкова, от Лансере до Елисеева и от Альтмана до Наппельбаума — не мыслят ее облика без нежной и тонкой кисти в центре композиции. Что уж говорить о мемуаристах — тут чуть не каждый мысленно подходит к ручке.

Молодой Маяковский, знакомясь с Ахматовой в «Бродячей собаке», отыгрывает ситуацию в стиле «Барышни и хулигана»:

— Пальчики-то, пальчики, боже ты мой!

Ахматова, нахмурясь, отворачивается — большего не достаивает.

Цветаевой подобную ситуацию судьба доставляет в ту самую предвоенную пору, когда она мыкается без «жилплощади». Как-то новые знакомые ее дочери устраивают в некоем доме литературный вечер. Цветаева по просьбе собравшихся читает стихи. И вдруг какой-то впервые ее услышавший студент, физкультурник, сталинец, вузовец, парень из СОВЕРШЕННО ДРУГОЙ реальности, — встает перед ней на колени. Просит позволения поцеловать руку. Начинает целовать и... спрашивает:

— Почему пальцы такие черные?



— Потому что я ими чищу картошку, — просто отвечает королева. А может, скорее Золушка, у которой башмачок застрял? Но о порфиносном праве своем она знает.

Отвечая на пастернаковскую анкету в 1926 году, пишет:

«Родилась 26 сентября 1892 года в Москве...» И следующей же строкой: «Дворянка». Задержимся на этом слове. В 1926 году оно звучит вызывающе. Пастернак, получающий такой ответ от эмигрантки, несколько даже рискует. И потому в устах Цветаевой эта самохарактеристика демонстративна (в 1940-м, решившись на советское подданство, она ее благоразумно опустит). Неважно, что ответ неточен (Иван Владимирович Цветаев, отец, из поповичей — не дворянин). Речь о самочувствии: ОНА — дворянка!

В жилах ее матери — «польская княжеская кровь»!

Опять-таки, в жилах ее матери, урожденной Мейн, столько же польской крови, сколько и немецкой. И Германия — мощнейшей силой — в духовном составе Марины Цветаевой: от швейцарских и немецких пансионов детства — до того окончательного разрыва, когда в 1938 году она, прокляв Гитлера за разор Чехии, вырывает Германию из сердца. Но на протяжении жизни — это «любимая страна». Родина романтиков. Почему же Польша в родовом корне все-таки важнее?

Потому что оттуда — «княжеская кровь».

И от того же — облик «Царь-Девы». И в юности — Наполеон в ките. И тридцать лет спустя, при последнем отплытии из Франции (в Россию — на смерть) — самоощущение Марии Стюарт.

Конечно, сравнительно с Ахматовой, родившейся в семье скромного инженера (который боялся «декадентских» стихов дочери), Цветаева, наследница прославленного ученого, «подарившего» Москве уникальный Музей, — более подходит на роль аристократки крови. Но только не в декадентском варианте (ахматовские царскосельские дамы с «кислым выражением лица»), а в варианте полнокровно-архаическом, когда рыцарь ощущает себя собратом мужика и так же силен и здоров, как тот, а противостоит — «торгашу», «буржую», «читателю газет».

Отчий дом Цветаевой — Замок. Даже если это стандартный до-

мик в Трехпрудном или снятая на сезон дача в Тарусе. Все равно — Замок. Крепость. Скала.

Конечно, если вдумываться, то заложена в скале мина замедленного действия. Дом выстроен — на обломках. На Марии Мейн профессор Цветаев женится вторым браком, причем продолжает любить память о первой, умершей жене. И Мария Мейн выходит замуж за почтенного профессора, потеряв другого: брак компенсирует несбывшуюся любовь. Однако оба — люди долга и создают — Дом. Это честный союз. Но это «союз одиночеств». Драма подмен, драма развоплощенности.

На всю жизнь Марина Цветаева получает роковой дар: ничто в ее жизни не сбывается, не воплощается адекватно; все существует только в горячем воображении и реализуется в горних высях; спускаясь долу — рушится. Написано же в свой час в письме к Пастернаку: жить ТОБОЙ и жить С ТОБОЙ — несовместности. Изначальные несовместимости. «Если нет, то все равно есть». Но и обратно: если есть, — то все равно нет. Если есть — неважно, воплощено ли. И в чем воплощено. Да в чем угодно! Значительно все: куклы в детской, ленточки на шляпе, цвет обивки дивана и цвет абажура. И лиловая накидка фройляйн. И иконки над белизной подушек. И гаммы. И книги...

Бешеное, тираническое воображение бьется под уютной домашностью. Жажда всего разом! И чтобы одно немедленно переходило в другое. «Чтобы войной кончался пир!» (Вы слышите? Не война — пиром, а пир — войной...) И чтобы все было тут, у ног! Все враги — герои. Все взрослые — палачи (это после чтения «Давида Копперфильда»: вдруг «жить не хочется»). Мама в ужасе: «что за дети!» Мама кричит: «Няня, шубу!» И опять царственное детство: снежинки... диктанты... куклы...

Два первых рецензента ранних стихов Цветаевой: Валерий Брюсов и Максимилиан Волошин, всё улавливают сразу. Они говорят, что «пейзаж» ее первых книг — инфантильно-уютный; Брюсов отмечает это с оттенком снисходительности (и навсегда приобретает в лице Цветаевой язвительного оппонента); Волошин — с ощущением странной значительности этих «мелочей» (и обретает на всю жизнь — вернейшего друга).

Значительность — не странная, если знать исходную эмоцию. Значительность — царская. Людовик говорил: государство — это я. Цветаевская лирика как бы переворачивает формулу: я — это государство, я — это мир, космос. Моя детская — это вселенная. То, что она «детская», — тоже подмена: знак невыразимого и невоплотимого. Можно очертить и иначе: «слава прабабушек томных, домики старой Москвы». Москва в этой системе ценностей — такая же случайность, как и дом в Трехпрудном. Человек рождается не в городе, не в доме, не в селе — он рождается в МИРЕ. И тосковать он обречен — везде. «В большом и радостном Париже все та же тайная тоска...» Это вовсе не по Москве тоска. А если по Москве, то потому, что там, в Москве, в детской, остался томик Ростана с «Орленком»...

Двадцать два года спустя экспозиция повторится, но как! «Скушным и некрасивым нам кажется ваш Париж. Россия моя, Россия, Зачем так ярко горишь?»

Так она должна СГОРЕТЬ, чтобы стать реальностью... Пока не горит — нет России. Есть та или эта улица, есть Коктебель, Таруса, дом у старого Пимена. Есть — «все». «Я жажду сразу — всех дорог». Сразу — всех!? Но это значит, ни одна не приведет к цели. Невоплотимо.

Первая цветаевская строчка, отмеченная гениальностью, рождена в двадцатилетней душе — как зов из-под могильного камня:

Я тоже БЫЛА, прохожий!

Чтобы с таким неистовством утверждать свое бытие, надо тайно подозревать в нем все ту же роковую развоплощенность. Тайно — потому что в явственности здесь лихорадочно активные перевоплощения. В том числе и фольклорно-русские. Буйно-полнокровные. Воинственные.

Помнят Марину Цветаеву разной.

«Молодая, краснощекая, пышущая здоровьем» — Царь-девица, молодец-девка, — в глазах посетителей литературных вечеров.

«Красивая... с решительными, дерзкими манерами... богатая и жадная, вообще, несмотря на стихи, — баба-кулак», — в глазах ее квартирохозяйки.

В глазах молоденького Сергея Эфрона, встретившего ее на коктейбельском берегу, — профессорская дочка и, несомненно, — величайшая из современных поэтесс. Это Эфрон понимает сразу и — на всю жизнь.

Еще за косой быстрый взгляд зовут ее: Рысь. Где реальная Цветаева? На перекрещении этих обликов? Что-то «среднее»? Нет. НИГДЕ. Любой облик — подмена. Какая — неважно. Все равно ложь. Ложь воплощенности. Правда только одна: выламывание из лжи.

Илья Эренбург пишет: «Она многое любила именно потому, что «нельзя», аплодировала не в те минуты, что ее соседи, глядела одна на опустившийся занавес, уходила во время действия из зрительного зала и плакала в темном пустом коридоре».

Театральная метафора тут — эренбурговская; у самой Цветаевой театральность другая: «Мир — это сцена»... и котурны — в греческом, античном смысле. Современной же, модной «театральности» — никакой.

Как, а декорации старой Москвы, где-то году в 1915-м сменившие амазонок, Байрона, Бонапарта, средневековых рыцарей и крымских генуэзцев?

Но, во-первых, это и по определению — декорации: в них есть предзаданность декора, знаковая «ожидаемость». Если Москва, то — «семь холмов» и «сорок сороков». Погружаясь в русскую фольклорную стихию, Цветаева черпает ее из музеев, из книг, из Афанасьева... Русской деревни она никогда не видела. И потом, она ЗНАЕТ, что ее русский стиль — стилизация. Про свою «Царь-Деву» пишет: «вот он, источник всех навязываемых мне кокошников». Анна Саакянц справедливо комментирует: в «Царь-Деву» фольклорная народность — только форма, а суть — трагедия страстей, воистину вненациональных.

В чем же трагедия? Что за страсти? Зачем страстям такая «подарочная» упаковка?

А это и есть подарок. Это жест царицы, ДАРЯЩЕЙ Москву друзьям. Это движение души, переполняемой мгновенным восторгом. Суть — сам жест дарения, владения, воления:

— Мы коронованы тем, что одну с тобой  
Мы землю топчем, что небо над нами — то же!

И тот, кто ранен смертельной твоей судьбой,  
Уже бессмертным на смертное сходит ложе.

В певучем граде моем купола горят,  
И Спаса светлого славит слепец бродячий...  
— И я дарю тебе свой колокольный град,  
Ахматова — и сердце свое в придачу!

Такой же дар — Мандельштаму:

Из рук моих нерукотворный град  
Прими, мой странный, мой прекрасный брат.  
По церковке — все сорок сороков  
И реющих над ними голубков,  
И Спасские — с цветами — ворота,  
Где шапка православного снята...

Ахматовой дар сделан заочно (Цветаева с нею еще не виделась), Мандельштаму же — лично и очно. И Мандельштам, этот «странный» мальчик, «гость чужеземный», — в конце концов реагирует так: разыскав Цветаеву по телефону (в 1916 году!) на даче в Александрове (где та гостит у своей сестры Анастасии), он умоляет принять его немедленно, он приезжает совершенно потерянный, он места себе не находит, а когда сестры пытаются его накормить, кричит, «как ужаленный»:

— Да что же это, наконец! Не могу же я целый день есть! Я с ума схожу!!

Для Мандельштама слом времен уже наступил: европейская карта неостановимо перекраивается; миры двинулись и идут к последнему столкновению.

На перекрой карты Цветаева откликнется двадцать три года спустя, в 1939-м, прокляв Германию, «прикарманившую полкарты». В 1916-м она еще не чувствует конца времен. Отчасти потому, что во внешнем воплощении времена для нее как бы и не начинались.

Одним движением она отводит все это от себя:

Вспомните: всех голов мне дороже  
Волосок один с моей головы —

И идите себе... Вы тоже,  
И Вы тоже, и Вы.

Разлюбите меня все, разлюбите!  
Стерегите не меня поутру!  
Чтоб могла я спокойно выйти  
Постоять на ветру.

Спокойно стоять на ветру, как еще Блок показал, не получится. Стихи Цветаевой, на внешний взгляд — апофеоз чудовищного равнодушия — к стране, к народу, к воюющей армии... но это не так. Это — жест отчаяния, он — «от пытки, что не все любили одну меня». И это — жест отречения: от венца, от царства, от мира, который не подчиняется. Жест обречения.

Отрывается и Ахматова: «закрывает слух», закрывает уста. «Ахматова гармонична, это ее ПРЕДЕЛ» (цветаевская позднейшая оценка). У самой Цветаевой нет гармонии и нет чувства предела. Она все равно обречена участвовать. Даже когда величие оборачивается гримасой:

Война, война! — Кажденья у киотов  
И стрекот шпор.  
Но нету дела мне до царских счетов,  
Народных ссор.

На кажется-надтреснутом канате  
Я — маленький плясун.  
Я — тень от чьей-то тени. Я — лунатик  
Двух темных лун.

Вот эти-то тайные «луны» и не дают ей «замкнуть» уста и вежды, и заставляют плясать на опасном канате.

Ахматова, «закрыв лицо», умоляет бога «до первой битвы умертвить» ее.

Цветаева, открыв лицо, впитывает, вбирает, переживает, переживает в себе все то, от чего только что пыталась отвернуться:

Белое солнце и низкие, низкие тучи,  
 Вдоль огородов — за белой стеною — погост,  
 И на песке вереницы соломенных чучел  
 Под перекладами в человеческий рост.

Чем прогневили тебя эти серые хаты,  
 Господи! — и для чего стольким простреливать грудь?  
 Поезд прошел и завыл, и завыли солдаты,  
 И запыллил, запыллил отступающий путь...

— Нет, умереть! Никогда не родиться бы лучше,  
 Чем этот жалобный, жалостный, каторжный вой  
 О чернوبرовых красавицах. — Ох, и поют же  
 Нынче солдаты! О господи, боже ты мой...

О господи, какое же это цветаевское: умереть, но жить! Жить, но умереть.

Надо жить. Надо ждать. Муж на фронте. Цветаева сама теперь — солдатка. Вернее, офицерская жена. Сергей Эфрон в армии. Где-то за Полоцком, где-то под деревней Друйка... Возит раненых (медбрат), потом, по логике офицерской чести, оказывается под знаменами генерала Корнилова. Ледяной поход — Крым — бегство — Галлиполи — эмиграция. Где и находит его в 1921 году Эренбург. И куда Цветаева решает ехать — к мужу — верной женой.

У жены есть верность, но нет — «политической позиции».

Как?! А бесконечные политические жесты в стихах? И «вселенский» салют Керенскому: «гряди, жених!» И отходная Николаю: «Помянет потомство еще не раз византийское вероломство Ваших ясных глаз»... И это, реваншистски-«контрреволюционное»: «Настежь, настежь, царские врата! Сгасла, схлынула чернота...»

А это — не более истинно, чем мгновенный же восторг перед Луначарским. Перед Маяковским. Перед Тихоновым, Асеевым, Тарковским... Перед любым, в ком блеснет — невоплотимое. Оно так же мгновенно погаснет — ибо невоплотимо. В «мире мер» бессмысленно искать воплощения безмерности. С этой точки зрения: что Домострой, что Днепрострой — неважно.

Но с точки зрения Днепростроя, то есть с позиции советской,

революционной, все это достаточно важно. И с точки зрения Домостроя, с позиции эмигрантской, контрреволюционной, тоже важно. Для одних Цветаева — неистребимо правая, для других — непоправимо левая. Ни те, ни эти не могут поверить, что ей «все это» в конце концов НЕВАЖНО.

Французская полиция — может в это поверить. Начав допрашивать Цветаеву как свидетельницу по делу Рейсса (Сергею Эфрону, по трагическому недоразумению попавшему в Белую гвардию, это как раз оказывается очень важно: Домострой или Днепрострой, и он начинает зарабатывать у красных прощение и втягивается в «мокрые» чекистские дела) — так вот: французские власти, послушав, как Цветаева на допросе попеременно с чтением стихов рассказывает о корнелевских страстях в душе ее мужа (любовь — долг и т. д.), приходят к резонным выводам, во-первых, о том, что жена ничегошеньки не ведает о делах мужа, и, во-вторых, что эта «сумасшедшая русская» вообще не имеет внятных политических взглядов.

Ее взгляды — в другом измерении. Это очень внятные взгляды. Если не политически, то — социально-психологически. Конечно, «монархизм» Цветаевой может быть совершенно воображенным. Как и ее «народность», почерпнутая у фольклористов. Про «православие» тоже лучше не вспоминать; отношения с Богом тут скорее напоминают тяжбу: если ТЫ есть, то Я не виновата, что ТЫ меня ТАКОЙ создал. Упоминания же о боге в удобных поворотах стиха — такие же знаково-хрестоматийные, как упоминания о черни, над которой возвышаются божьи избранники. Но под этой книжной знаковостью — инстинктивная опора на вековую, родовую, аристократическую традицию и на соответственно понятый «народ». И — инстинктивная же ненависть ко всему меркантильно-низменному, «буржуазному». А также ко всему «промежуточному», не исключая, извините, и «интеллигенции».

Ситуация, которая делает эту скрыто-инстинктивную позицию открытой и осознанной, создана революционным взрывом. То есть: разрухой, голодом, хаосом, нуждой и страданием.

15 сентября 1918 года Цветаева сталкивается с народом: едет в



деревню выменивать продукты. Побочный продукт этой поездки — записанное социальное кредо. Да не смутит читателя, что это — дневниковая запись: у Цветаевой любая «запись» — плод напряженной работы над словом; дневник ведется в той же тетради, куда записываются стихи; запись, которую я приведу, это, по существу, стихотворение в прозе, отточенное композиционно и словесно рукой мастера. Это символ веры.

«О ЧЕРНИ

Кого я ненавижу (и вижу), когда говорю: ч е р н ь. Солдат? — Нет, сижу и пью с ними чай часами из боязни, что обидятся, если уйду.

Рабочих? — Нет, от «позвольте прикурить» на улице, даже от чисто-сердечного: «товарищ» — чуть ли не слезы на глазах.

Крестьян? — Готова с каждой бабой уйти в ее деревню — жить: с ней, с ее ребятишками, с ее коровами (лучше без мужа, мужиков боюсь!) — а главное: слушать, слушать, слушать!

Кухарок и горничных? — Но они, даже ненавидя, так хорошо рассказывают о домах, где жили: как барин газету читал «Русское слово», как барыня черное платье себе сшила, как барышня замуж не знала за кого идти: один дохтур был, а другой военный...

Ненавижу — поняла — вот кого: толстую руку с обручальным кольцом и (в мирное время) кошелку в ней, шелковую («клеш») юбку на жирном животе, манеру что-то высасывать в зубах, шпильки, презрение к моим серебряным кольцам (золотых-то, видно, нет!) — уничтожение всей меня — все человеческое мясо — мещанство!»

Серебро — в пику золоту — важнейшая деталь. Знак НЕбогатства. Знак талисманной верности себе самой. В колористической гамме нет «серебристости» как символа поэтической «дали» или «тайны». Серебро — либо осколки взрыва («дребезги»), либо — чаще — седина; и всегда — это горький опыт. Противостоит же седина-белизна не тьме-черноте (как у Ахматовой), а — пурпуру. Белое борется с красным в цветаевском поэтическом мире: с рдяным, рудым, кумачовым, кровавым — белое, каменеющее, металлическое, жесткое — серебро.

Эта несеребристая лирика не признает правил символизма; там у нее только Блок. «Вождь без дружин... Князь без страны... Друг

без друзей». Сплошное БЕЗ. Мыслимо ли представить себе у Цветаевой некую позитивную «таинственность», некую брюсовскую «всемирность»? Да это тотчас обозначит — подмену! «В мире гирь» ее поэзия невесома, «в мире мер» — безмерна. Но в безмерности и невесомасти она тотчас утверждает вес и меру, вещь и мету.

Но не ради весомости или отмеченности вещи или приметы. Акмеизма для Цветаевой тоже нет. Есть — Ахматова: муза «гордости и горечи». Есть Мандельштам, склеивающий «позвонки века». Есть солидарность с Ахматовой и ответ Мандельштаму: «Век мой — яд мой, век мой — вред мой, век мой — враг мой, век мой — ад».

С футуризмом — сложнее. Потому что будущее — это все-таки проблема. Будущее представляется Цветаевой бесконтурно, скорее как энергетика, чем как пластика. И прежде всего — как энергетика Поэзии. Это — лейтмотив. 1913 год: «Моим стихам, как драгоценным винам, настанет свой черед». 1931-й: «А быть или не быть стихам на Руси — потоки спроси, потомков спроси».

Такой «футурист» как Пастернак, естественно, выводится за рамки «направлений»: это для Цветаевой самая близкая фигура.

Почему именно он?

Вспомним ядовитую статью Ходасевича: у Цветаевой реальна ПОТЕРЯ, и это Ходасевича с ней примиряет. У Пастернака — ирреальность ОБЛАДАНИЯ, и это Ходасевича — бесит.

Но полуосознанное ОБЛАДАНИЕ как раз и околдовывает Цветаеву в стихах Пастернака.

Ее влюбленность можно объяснить компенсацией: гений бунта и отрицания тянется к гению обожествляемой повседневности...

Однако, увидевшись с Пастернаком в Париже после бурной переписки, Цветаева обнаруживает все то же: подмену. Она плачет. Он говорит ей о необходимости сдерживать неврастению.

Шесть лет спустя в Москве он проводит ее на вокзал — в Елабугу.

Самая, может быть, драматичная история — взаимоотношения с Маяковским. Тут — ощущение равновеликой тяжести, гнета, бремени, павшего именно из будущего. Отсюда — бурлацкое братание: «Здорово в веках, Владимир!» И этот грубоватый (в ЕГО духе) стиль окликания по фамилии: «Маяковский! Что же передать от вас

Европе?» (при отъезде в 1922 году). Его мгновенный ответ — с таким же вызовом: «Что правда — здесь».

Она отбывает. Он публично говорит о ней гадости (цыганщина! У Сельвинского — и то лучше; а еще того предпочтительнее Асев...). Она прощает. Переводит стихи Маяковского на немецкий, на французский, синхронит во время вечера Маяковского в рабочем предместье Парижа (причем он — не благодарит, а как бы снисходит, в той же грубоватой манере: «Слушайте, Цветаева. Переводить — будете? А то не поймут ни черта!»). И наконец, она публично приветствует его, отвечая на «правду здесь» фразой: «сила — там!» — чем навлекает на себя окончательный бойкот эмигрантской прессы.

Бессмысленно эту очередную «неразделенную любовь» Цветаевой связывать с левыми или правыми, советскими или антисоветскими ее воззрениями. Это все ей по-прежнему НЕВАЖНО. «Борис Пастернак — с Революцией, а я — ни с кем». «Маяковский — подвижник СВОЕЙ совести». Не пролетарской, не всемирной, не советской или еще какой — СВОЕЙ. Маяковский вряд ли принял бы такой комплимент: у него все было — советское.

В стихах Цветаевой слово «советский» появляется в 1920 году без всяких эмоций. Ни ядовитой вежливости Ходасевича, ни яростного самоуничужения Мандельштама: как неслась «вдоль всех штыков, мешков и граждан», так и несется — по «советской Поварской». Не задерживаясь на очередном тарабарском псевдониме.

Впрочем, какой-то скрежет слышится (зубовный? или от случайного касания?): «И так мое сердце над Рэ-сэ-фэ-сэром скрежещет — корми-не корми! — как будто сама я была офицером в Октябрьские смертные дни»...

Но минет недолгий мираж «Лебединого стана» — и опять: взгляд — сквозь. Разве что скомороший пересмех над двумя покойниками: Маяковским и Есениным оживит этот словарь:

«— А что на Рассее на матушке? — То есть где? — В Эсэсэсэре что нового? — Строят. Родители — рódят, вредители — точут, издатели — водят, писатели — строчут. Мост новый заложен, да смыт половодьем. Все то же, Сережа! — Все то же, Володя».

Диалог самоубийц, парад подмен. Чуткий к словесному скреже-

ту Хлебников тоже строил словесный антимир на «Рэсэфэсэре» и «Эсэсэсэре», у него было больше безысходности и меньше злости, впрочем, сравнивать тут нечего: и там, и тут безысходность и злость.

У России нет «советского» измерения. У России нет и национального измерения. Можно проследить, какой иронией неизменно окрашивается у Цветаевой понятие «славянского»: это синоним всего медлительного, скучного, бессмысленно-совестливого, несчастно-нищего, несправедливо-позорного.

И, наконец, у России нет государственного измерения: нет «русской славы». Слава невозвратна.

Что же есть?

Распад. На красных и белых.

Белый был — красным стал:

Кровь обагрила.

Красным был — белый стал:

Смерть побелила.

Поразительно, что это четверостишие, которое семьдесят лет спустя будут крупно набирать московские газеты, примиряя в памяти две уничтожавшие друг друга армии, — это потрясающее откровение, перекликающееся с лучшими стихами Волошина, это отчаянное обращение равно к ОБЕИМ сторонам и, кажется, совершенно немыслимое в Москве 1920 года, — найдено не в итоге, а в разгар мучительных поисков. Сразу! На чью сторону встать? Разве этот вопрос стоит? Для Ахматовой — нет: Ахматова в этой ситуации просто замолкает. Цветаева ищет, пробует, решает.

«Лебединый стан» — решение?

Можно себе представить, что это такое: «Лебединый стан» — в ту пору! Живя в красной Москве — посылать проклятья красной Москве! Славить Белую гвардию, кричать НАРОДУ: «руки прочь!», призывать: «крепитесь, верные содружники: Церковь и царь!» (это какой же царь? Тот самый, с обманно-византийскими глазами?)...

А Петр у нее — первый преступник, родоначальник Советов. И Интернационал надо «срыть», а терема — восстановить. Георгий

Победоносец вернется на белом коне... А если не вернется? Тогда — все кончено. «Кончена Русь!»

Но если нет — все равно есть.

Возрождается страна — в ненавистном кумаче. И тогда то таинственное, чьей тенью — «тенью теней» — мы проходим в истории, — возвращается смертным видением.

Чью сторону взять?

Побежденных!

Она берет сторону слабейшего, хотя много раз видела, как слабейший входит в силу и делается насильником.

Но СЕЙЧАС — кто достоин сочувствия? Тот, кто «обведет свой дом — межой», сбережет «садик сына и дедов холм» от красной черни.

Его оплакивает, его ждет Цветаева — белого рыцаря.

В июле 1921 года она узнает: жив. И начинается песнь Сольвейг, перебор оттенков белизны:

О, лотос мой!  
 Лебедь мой!  
 Лебедь! Олень мой!  
 Ты — все мои бденья  
 И все сновиденья!

Дальнейшее — подслушанный дочерью Ариадной разговор вскоре после соединения семьи за кордоном:

Бывший белый офицер, выслушав клики «Лебединого стана», осторожно говорит: «Это было не совсем так, Мариночка...» — «Что же было?» — «Была самоубийственная и братоубийственная война, которую мы вели, не поддержанные народом...» — «Но были и герои?» — «Были. Только вот народ их героями никогда не признает. Разве что когда-нибудь — жертвами.» — «Но как же вы... Вы, Сереженька?...» — «А так: сел не в свой состав и заехал черт знает куда... Обрато, Мариночка, только пешком — по шпалам, всю жизнь...»

В этот момент Россия и проваливается в бытие.

Покамест день не встал  
С его страстями стравленными,  
Из сырости и шпал  
Россию восстанавливаю...

Из отсутствия. Из отрицания. Из исчезновения.

Сквозной сюжет Серебряного века: реализация в гибели. Чувство России возникает по мере утраты. Чисто цветаевское в этом сюжете: метание плюс упрямство. Если нет, то все равно есть.

Изначально тут как бы и нет ощущения потери. Его и быть не может: нельзя потерять то, что дано тебе во владение от роду. То есть оно не «дано», оно изначально и потому неощутимо. Это все равно, что покупать то, что у тебя и так есть, неотторжимо. Как кровеносная система. Или как твое дитя.

Через дочь сюжет реализуется впервые:

«Когда-то сказала: — Купи! — Сверкнув на Кремлевские башни. Кремль — твой от рождения. — Спи, мой первенец, светлый и страшный...»

Страшный... Катастрофа стережет эту жизнь; светлое в ней подбито кровавым, рдяным, рудым.

«И как под землею трава дружится с землею железной, — все видят пресветлые два провала в небесную бездну...»

«Венецианские» глаза дочери — светло-голубые, обреченные. Откуда это — когда еще не пошатнулась вера в страну, где иконы нависали «над снегом подушек»? От гениальности поэтического сердца, знающего все:

«— Сивилла! Зачем моему ребенку — такая судьбина? Ведь русская доля — ему... И век ей: Россия, рябина...»

1918 год. Зоркость Сивиллы.

В 1941-м, прибившись на часок-другой к случайным знакомым в Чистополе и страшась возвращаться в Елабугу, к сыну, Цветаева по просьбе этих добрых знакомых читает «Тоску по родине». Ничего не надо: ни родины, ни земли, ни этих лиц, ни самого русского языка, на котором все равно ничего никому не объяснишь, — все меты долой, все даты... Дальше осекается — не может читать.

И только много лет спустя ее слушательница (Лидия Чуковская),

обретя самиздатскими путями полный текст цветаевского стихотворения, узнает, КАКИЕ строки застряли тогда в горле:

«Всяк дом мне чужд, всяк храм мне пуст, и все — равно, и все — едино. Но если по дороге — куст встает, особенно — рябина...»

В 1921 году, готовясь в отъезд, Цветаева хоронит Россию, отдает страну «татарве раскосой», «Мамаю-всаднику», в «ханский полон», и ту же Русь — в азиатские одежды рядит, и, осеняя себя «Скифами» Блока, храбрится:

«Ведь и медведи мы! Ведь и татары мы! Вшами изъедены идем — с пожарами!»

Через десять лет, в 1931-м (как раз когда Сергей Эфрон, решившись на возвращение, вступает в соответствующий «Союз»), решается и Цветаева. И тогда из-под скифской воинственности встает все то же: если и есть — все равно нет.

«Выпита как с блюда: донышко блестит! Можно ли вернуться в дом, который срыт?.. Той, что на монетах — молодость моя, той России — нету. Как и той меня».

И еще через десять лет, в чистопольской грязи, за пять дней до самоубийства, узнав из сводки Совинформбюро, что оставлен Новгород, — вдруг — Лидии Чуковской: «Все кончено...» — «Что — все?» — «Вообще — все! Россия!»

И обводит рукой горизонт, охватывая серые избы. А Максимилиан Волошин откликается из бездны: «С Россией кончено...»

Самоубийство через сто двадцать часов после этого разговора — финал, к которому, кажется, ведут все дороги. Это конец патриотки, у которой «пан Гитлер» оттяпал пол-России. Это конец гуманистки, которая закричала под бомбежкой: «в конце концов, это же бесчеловечно!» Это конец матери, у которой вырос сын, отвергающий ее опыт. Все вместе.

Отказываюсь — быть.  
В Бедламе нелюдей  
Отказываюсь — жить.  
С волками площадей...

Это — о немцах, о некогда возлюбленных тевтонах. Реальность, которой более «нет», но которая, увы, есть.

По трущобам земных широт  
 Рассовали нас, как сирот.  
 Который уж — ну который — март?!  
 Разбили нас — как колоду карт!

Это — Пастернаку («любовная лирика»), а воспринято — всеми! — как плач о расколотой России. И Цветаева такого расширительного толкования не оспаривает, оно «совпадает» с тем, что смертной трещиной проходит через всю ее жизнь: ей все было дано в наследие, и это наследие отняли.

Жив, а не умер  
 Демон во мне!  
 В теле — как в трюме,  
 В себе — как в тюрьме.  
 Мир — это стены.  
 Выход — топор  
 («Мир — это сцена», —  
 Лепечет актер)...

Зачем бежать из страны, когда из себя, как из тюрьмы — не вырваться? Зачем в страну возвращаться?

Первой из эмиграции возвращается дочь — психологически она более готова к этому: совершенно проникнута советским энтузиазмом (и — единственная из всей семьи — выживет, выдержит).

Бунин, провожая Ариадну, напутствует:

— Дура, куда ты едешь, тебя сгноят в Сибири! — Помолчав, добавляет: — Если бы мне было, как тебе, двадцать пять, я бы тоже поехал. Пускай Сибирь, пускай сгноят! Зато Россия!..

Этот разговор приоткрывает драму, которая свершается вокруг Цветаевой, а может, и в ее душе. Дочь — едет. Сын — рвется. Муж...

Это от ЕГО рокового выбора расколота жизнь. Как найти точку ошибки? Зачем Сергей Эфрон подался когда-то к белым?

Мария Иосифовна Белкина высказывает в своей книге гипотезу, вернее сказать, приводит расчет, скорее режиссерский, чем математический: он подался туда из чувства офицерской чести. Но почему стал офицером? А тут вступает в дело рок: из-за Марины Цветаевой



и стал. Как Гумилев — из-за Анны Ахматовой: в конквистадоры, в завоеватели, на фронт, под пули, а если фронта нет, то — в Африку, охотиться на львов! Сергею Эфрону, отпрыску родителей-народовольцев, вся статья — оставаться в красной Москве. Рисовать окна РОСТА вместе с Маяковским. И вовсе не строевой был мужчина — болезненный. И по складу души не воин: что-то филологическое, писательское, издательское... Нет, черт дернул с первого курса университета — в юнкерское училище! В сущности, это продолжение цветаевского «театра»: амазонки, рыцари, романтика, фортуна, приключения... Юноша артистичен, в Коктебеле разыгрывает волошинских гостей, изображая, как Игорь Северянин нюхает розы. «Мир — это сцена», — лепечет актер. И уходит на гибель. В Ледовый поход. В Лебединый стан. Обратно — только по шпалам.

ТАКАЯ контрреволюционная биография искупается только ТАКОЙ ЖЕ кровавой службой: в НКВД. Знает ли Эфрон, принимая это решение, что подписывает себе смертный приговор? И дочери — лагерный срок? Жену, правда, пытается выгородить: намертво скрывает от нее свою секретную службу.

Выгородил?

Темный вопрос. Это французская полиция, поверив, что Цветаева ничегошеньки об этих делах не ведает, отпускает ее на все четыре стороны — советская «чека» в такие случаи не верит, и графа «ЧС КР» (член семьи контрреволюционера) Марине Ивановне в принципе обеспечена.

Ее не трогают. Почему?

Есть смутные догадки биографов. Разумеется, ни о каком высочайшем покровительстве тут нет и речи. Это Алексея Толстого, Куприна встречают из эмиграции как героев — на государственном уровне. Цветаеву впускают, если использовать саркастическое замечание Пастернака, «по докладной секретаря». Уехала когда-то «к мужу» — возвращается «при муже».

Мужа — к стенке (слишком много знает). Дочь — в лагерь (не оставлять же недовольных). Что делать с Цветаевой? В отличие от Ахматовой (для которой Светлана Сталина вымолила у отца народов личную охранную грамоту аж до 1946 года), у Цветаевой таких адвокатов нет.

Но вроде бы по «докладной» того же «секретаря» (референта? агента? сексота? эксперта?), принимая во внимание, что М. И. Цветаева — уважаемая и талантливая поэтесса-переводчица, — ее решают не трогать.

И честно не трогают.

Ее сносит в небытие — общим потоком. «На общих основаниях». Что всем, то и ей: скудость, теснота, отсутствие «жилплощади». В Москве места нет — только в пригородах: в Болшеве, Голицыне. Война: ей — что всем: бомбежки, эвакуация. В Казани места нет. И в Чистополе нет. Есть — в Елабуге. Это не «преследование» — это «статистика». В столовке на кухне места нет, надо вкалывать в совхозе. Надо жить в деревне, в избе, в закуске, за занавеской.

Руки роняют тетрадь,  
Щупают тонкую шею,  
Утро крадется как тать.  
Я дописать не успею.

Елабужская домохозяйка, не зная, какого масштаба самоубийцу подбросила ей судьба, жалкует, глядя на обнаружившиеся после похорон продукты: экая странная постоялица — могла зиму продержаться, сына прокормила бы! Разве ж можно вешаться при таких запасах! Кончились бы продукты — вот тогда бы и повесилась.

О, sancta simplicitas...

Впрочем, ЧТО-ТО ЕЩЕ доносится из елабужской немоты, кроме гибели «от общего бедствия». Какое-то бурное объяснение, спор, ссора у жилички с сыном прямо накануне беды. О чем спор, хозяйка не понимает: не по-нашему говорят.

Далее — гипотезы.

Узнав о гибели сестры, Анастасия Цветаева отказывается верить в ужас деревенского прозябания как в причину: Марина и так вторую половину жизни провела в деревне; после того, как выдержала в Макропсах и Вшенорах, выдержала бы и в Елабуге. Да и ходатайство о прописке в Чистополе было уже получено. И черная работа Марину Ивановну не испугала бы: у нее пальцы уже и так были ЧЕРНЫ. Добило другое — сын.

Тот самый, которого когда-то ждала — как Наследника. И нарекла Георгием. И ради него вынесла возвращение в страну, которой «нет».

И если в сердечной пустыне,  
 Пустынной до края очей,  
 Чего-нибудь жалко — так сына, —  
 Волчонка — еще поволчей!

С ним-то, выросшим, и разыгран последний акт драмы. Тот финал, которого не поняла елабужская крестьянка, потому что говорили — «не по-нашему». Однако сын тогда же, после гибели матери, пересказал все приятелям, а приятели, писательские дети, повзрослев, сами стали писателями: так разговор выплыл из небытия.

Сын сказал:

— Ну, кого-нибудь из нас ВЫНЕСУТ отсюда вперед ногами!

«В этот час и остановилась жизнь. «Меня!» — ухнуло в ней...» — дописывает Анастасия Цветаева.

Что-то запредельное в этой сцене, что-то фантастическое. Как если бы герои Эсхила, или Шекспира, или Расина шагнули бы в Елабугу. Два года искать глазами крюк после ареста мужа — это вдовье дело, частное дело. Но потерять Наследника — это не частное дело. Как если бы трон делили, власть делили: королева-мать кончает с собой, потому что скипетр неделим, его только сын — удержит. Или погибнет — за отечество.

Сын — мрачный подросток, жернов на ногах, воплощенное отчуждение от матери на всех последних снимках. «Тень тени». Волчонок. Могильщик. Лунатик.

Что от него осталось? Несколько строк, несколько смутных свидетельств. Как себя сознает — начинает рваться в СССР. Буквально тащит мать из эмиграции — на родину. В Москве — с началом войны — гасит зажигательные бомбы. В эвакуацию ехать не хочет: «Бесчестно бросать Москву в такое тяжелое для нее время». Едет против воли. Из Елабуги, повергая мать в отчаяние, рвется обратно в Москву. И после ее гибели — сразу же уезжает.

Через два года — призывной возраст.

Последние письма: «Завтра пойду в бой... Абсолютно уверен в том, что моя звезда меня вынесет невредимым из этой войны... Я верю в свою судьбу... Я полагаю, что смерть меня минует, а что ранят, так это очень возможно». Последние слова: «Жалко, что я не был в Москве на юбилеях Римского-Корсакова и Чехова...»

Похоронку не послали: некому. А то написали бы стандартно: «пал смертью храбрых».

Много лет спустя цветаеведы выяснили: место гибели — деревня Друйка, под Полоцком. Нашли и свидетеля-однополчанина, тот подтвердил НЕСТАНДАРТНО: «В бою — бесстрашен».

При рождении сына мать (Сивилла!) записала в дневнике: «Мальчиков НУЖНО баловать — им, может быть, на войну придется».

Потом, семилетнему:

Ни к городу и ни к селу —  
Езжай, мой сын, в свою страну...  
Дитя мое... Мое? ЕЕ...

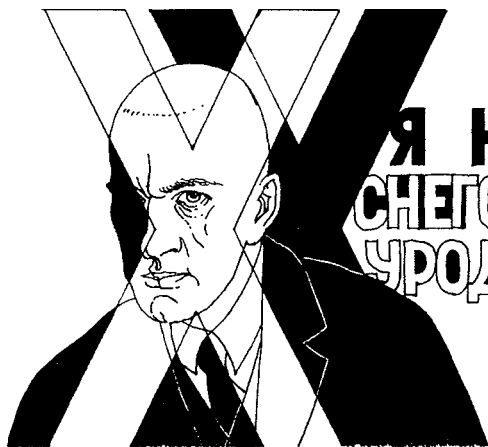
И еще:

НАС родина не позовет!  
Езжай, мой сын, домой — вперед —  
В СВОЙ край, в СВОЙ век, в СВОЙ час, — от нас —  
В Россию — вас, в Россию — масс,  
В НАШ-час — страну! в СЕЙ-час — страну!  
В на-Марс — страну! в без-нас — страну!

И еще:

Наша ссора — не ваша ссора!  
Дети! Сами творите брань...

Сотворили: на поле брани решилось.



**Я НЕ ТВОЙ,  
СНЕГОВАЯ  
УРОДИНА!**

## **ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ**

**М**аяковский в «серебряном веке» — особняком. Никакого «серебра» в палитре, разве что дензнаки, да один раз — портсигар, символ превосходства человеческого дела над необработанной природой. Слова «чернь» Маяковский не любит. Любит: «пролетариат», «крестьянство», «смычку». Цветопись скупа, как ни странно для живописца: в основном красный (знамена), реже синий (небосвод, океан). Без полутонов.

С другими великими поэтами Серебряного века Маяковского объединяет только век: время, когда мир распадается и его можно удержать страшной ценой, равной самому миру.

Экспозиция трагедии — зияние на месте центра. «Я дедом — казак, другим — сичевик, а по рождению — грузин».

Как у всех его сверстников, интерес к современности — с момента Японской войны. У него — следующим образом: грузины начинают вешать прокламации — казаки начинают вешать грузин. «Мои товарищи — грузины... Я СТАЛ НЕНАВИДЕТЬ КАЗАКОВ».

Формула самоопределения — момент начала ненависти. Заполнение вакуума. Вексель для сведения счетов.

Экзамен в кутаисскую гимназию. Священник: «что такое око?» — «Три фунта» (так по-грузински). Чуть не завалили! «ВОЗНЕНАВИДЕЛ СРАЗУ — все древнее, все церковное и все славянское...»

Пару лет спустя — уже в Москве — голодуха: начинает подрабатывать. Расписывает пасхальные яйца. В кустарном магазине на Неглинной берут по 10 копеек штука. «С ТЕХ ПОР БЕСКОНЕЧНО НЕНАВИЖУ... русский стиль и кустарщину».

А если бы брали по рублю? Или: если бы священник не спросил про око? Все равно возненавидел бы? Сама эта зависимость от обиды выдает изначальную обделенность. Ненависть к России и к «русскому» — словно бы упрек судьбе за отсутствие. За то, что России — нет. Раннее воспоминание: «Снижаются горы к северу. На севере разрыв. Мечталось — это Россия. Тянуло туда невероятнейше».

Тянет — а нету. Мечтается — а не возьмешь. На месте России — разрыв, зияние, пустота. За отсутствие и мстит ей. Самой жизни мстит — за невменяемость. За отсутствие смысла, средоточия, центра.

С отрочества помнит: объяснять, откуда хаос, и утверждать, что такое центр, лучше всех умеют социалисты. Поэтому Поэзия (поиск Смысла) изначальное сливается с Революцией. «Принимать или не принимать? Такого вопроса не было. Моя революция. Пошел в Смольный. Работал. Все, что приходилось».

Что же приходилось?

«Начали заседать...»

Далеко ли до «Прозаседавшихся»?

Так где Смысл, а где — Революция? А это одно и то же, как бы в разных жанрах. Есть будни, проза, текучка, граничащая с хаосом. Партия метет все это железной метлой. И есть Поэзия, делающая то же самое. В Поэзию Маяковский вступает как в партию. В Поэзии можно «смазать карту будня». В ней можно проклинать хаос, упиваясь ненавистью к нему.

Начало Маяковского — проклятья тому миру, в котором он появился на свет среди враждующих грузин и казаков, вдали от России, от Смысла, от Бога.

Запальчивое его богоборчество — никакая не борьба с Вседержителем, а скорее примеривание к Его месту — перебор фальшивых претендентов, прикрытый панибратством. Похлопывать «бога» по плечу: «Послушайте, господин бог! Как вам не скушно?...», пугать его, делая вид, что достаешь из-за голенища сапожный ножик, —

это не богоборчество. Это нервная игра не находящей себе места души. Это лихое кружение около священного места, пустого и страшного.

И плакатное водружение самого себя на небесный престол — все не самовозвеличивание. Это шутовская самореклама, выворачивающая в абсурд любые претензии и тем самым подтверждающая неприкосновенность Места. Поэтому с вознесшимся в «бездну» Маяковским ангелы беседуют в таком стиле: «Ну, как вам, Владимир Владимирович, нравится бездна?..» — «Прелестная бездна. Бездна — восторг!» (При социализме «бездна», не ломая ритма, перестроится в «ванну»). Вышеописанный «Владимир Владимирович» — столько же новый Христос, «нюхающий незабудки», сколько и новый Нерон, «пьяным глазом обволакивающий цирк». И на цепочке у него — Наполеон вместо мопса. Игра в маски! И только «случайно» (неслучайно!) из-под блюда мнимого богохульства вдруг вырывается задавленная вера, и стих, бешеный от неприкаянной энергии, поднимается до высот экстатической молитвы:

В ковчеге ночи  
 новый Ной,  
 я жду —  
 в разливе риз  
 сейчас придут,  
 придут за мной  
 и узел рассекут земной  
 секирами зари.

Не приходят. И гениальное молитвословие вновь ныряет под маску. Под маску праотца Ноя, под маску «поэта Маяковского», под маску какого-нибудь «аптекаря»...

Перед нами потрясающе переданное отсутствие Бога в мире, который создан Богом и без Бога гибнет. Земной шар, заливаемый кровью армий и народов, — ТАКАЯ картина мировой войны увидена явно из-под купола мироздания. Или — картина всемирного примирения, когда народы сносят в воображаемый Центр земли, к отсутствующему небесному престолу все то, что имеет смысл только в соотношении с Абсолютом. Германия — «мысль принесла». Франция — «алость губ». Россия — «сердце свое раскрыла в пламенном

гимне...» Можно спорить о составе даров, но процедура неоспорима: если несут, — значит, есть КУДА нести, КОМУ нести, РАДИ ЧЕГО нести.

«Что-то есть» превыше народов и стран, наций и царств: «над русскими, над болгарами, над немцами, над евреями, над всеми под тверди небес, от зарев алой, ряд к ряду, семь тысяч цветов засияло из тысячи разных радуг...» — это из поэмы «Война и мир». Лев Толстой как предшественник, укравший заголовок (и сказавший, между прочим: бога нет, но что-то есть), выволочен «за ногу худую! по камням бородой!» Земной же шар — сохранен и утверждён как святое место, которое да не будет пусто: земной шар «полюсы стиснул и в ожидании замер».

Он замер в ожидании, а в его норах и щелях, дырах и недрах, порах и складках кипит слепая жизнь — хаос невообразимый, невысказанный, нестерпимый! Ключья, лохмотья, обрубки, окурки, осколки, плевки, рвань. Дыры: дыры могил, дыры вытекших глаз, дыры вопящих ртов. Пятна и кляксы — там, где должны быть линии и тона. Линии сбиты, тона доведены до взрывной густоты. Цвета орут.

Упор на словесную живопись (что понятно, если учесть, что автор учится на живописца). Упор на жрание, питье и рыгание (что понятно, если учесть, что автор наголодался, когда после смерти отца переехал с мамой из Грузии в Россию). Упор на плоть, вернее, на «мясо»: вывернутое, наваленное кучей, окровавленное, лишённое покровов (с началом империалистической войны мотив становится почти навязчивым, и это тоже можно понять).

В такой свальности нет места не только для соразмерных «объёмов», но и для общих понятий. Все горит, ползет и дымится; страны «сведены на нет»: «Италия, Германия, Австрия» — этикетки на гудах кровавого мусора. И Россия — тоже:

Мокрая, будто ее облизали,  
толпа.  
Прокисший воздух плесенью веет.  
Эй!  
Россия,  
нельзя ли  
чего поновее?



Нельзя? Тогда так:

Я не твой, снеговая уродина...

(отметая попутно блоковские «дымки севера»)...

В это же самое время этот же самый человек в газетной статье «Россия, искусство и мы» пишет: «Россия — Война, это лучшее из того, что мыслится, а наряднейшую одежду этой мысли дали мы. Да!.. Пора знать, что для нас «быть Европой» — это не рабское подражание Западу, не хождение на помочах, перекинутых сюда через Вержболово, а напряжение СОБСТВЕННЫХ сил в той же мере, в какой это делается ТАМ».

Рассуждение, достойное нормального гражданина и даже, не побоюсь сказать, патриотическое.

Почему же в газетной статье гражданин России рассуждает нормально, а в стихах поэт орет России «Эй!», потому что это не страна, а куча хлама?

Потому что в стихах действует не нормальный человек, а «лирический герой». Герой этот — порождение того хаоса, который его мучает и который доведен в стихах до предела, до абсурда. Герой — «гунн», «фат», «мот», издевающийся насильник. Его отношения с миром — блуд, глум, драка и вызов. Другого подхода мир не понимает.

Какое горькое, вывернутое наизнанку сиротство. Какое невыносимое чувство «ненужности». Какая сжигающая жажда — чтобы все «это» стало наконец хоть «кому-нибудь нужно».

Любой ценой — собрать этот рассыпанный мир воедино.

Октябрьский переворот — сигнал. Это перехват: было — ничье, стало — НАШЕ.

Наша земля.

Воздух — наш.

Наши звезд алмазные копи.

И мы никогда,

никогда!

никому,

никому не позволим!

землю нашу ядрами рвать,

воздух наш раздирать остриями отточенных копий.

Перевооруживание символической картинки: главное — уничтожить «черного орла», РАЗОРВАТЬ его.

Почти детское оборачивание приема: вы — рвали, мы — не дадим рвать.

Граждане!  
 Сегодня рушится тысячелетнее «Прежде».  
 Сегодня пересматривается миров основа.  
 Сегодня  
 до последней пуговицы в одежде  
 жизнь переделаем снова.

Два слова поражают в этом призыве. «Сегодня» (то есть: мгновенно, с пересечением линии, с произнесением слова!). И — «пуговица». Жажда Смысла замыкается на материальной закорючке. Еще отольется слезами и кровью главному советскому поэту произвольный размен духа на материю. Но пока — праздник. Мир — НАШ.

С момента пересечения магической черты начинается перемаркировка вселенной. Выбивается моль. Отмываются города. Составляются описи, реестры, перечни. Предлагаются списки на расстрел: Рафаэль, Корнель, Расин, Пушкин... Не следует понимать это слишком уж буквально; тут важнее звукопись: «расстрел... Расстрелли». Просто язык пуль — как бы общепонятный код времени. Поэтому: «Ноги знают, чьими трупами им идти». Опять-таки: никакой особой личной кровожадности тут нет; рядом с казненными стариками-адмиралами и мысленно взорванным Кремлем — спасенный крейсер, на котором мяукал забытый котенок. Котенок взят в будущее. Новый Ной собирает чистых. На всякую ненависть тотчас находится любовь. Смысл — в перечислении ненавидимых и любимых. Происходит инвентаризация мира: издаются поэтические «декреты», «директивы», «приказы». Жанровая модель: то-то и то-то считать тем-то и тем-то. Осваиваются новые названия. Порядок освоения: Революция, Коммунизм, Интернационал, Советы... Названия вводятся торжественно и деловито: ни мучительной взвешенности Ходасевича, ни ядовитой вежливости Мандельштама, ни деланного равнодушия Цветаевой — для Маяковского «РСФСР» — действи-

тельно поэтический символ, как и «Совнарком», «Наркомпрод», «Моссельпром»... МУР... ЦКК... ГПУ...

«Россия» сгоряча сбрасывается с корабля современности. «Труп». Потом отмытый труп оживает, но уже в новой принадлежности: «Эй, рабочий, Русь твоя!» Что такое «Русь», выясняется из диалога в «Потрясающих фактах» (факты — вроде того, что «вчера... Смольный ринулся к рабочим в Берлине»); по этому поводу Россия вводится в мировой контекст заново:

И если  
скулит  
обывательская моль нам:  
— не увлекайтесь Россией, восторженные дети, —  
я  
указываю  
на эти истории со Смольным.  
А этому  
я,  
Маяковский,  
свидетель.

Тут не совсем понятно, почему от России пытается отвадить поэта «обывательская моль», — по пропагандистской схеме обижается за Россию и оплакивает ее как раз обыватель... но схема — не догма, а суть в том, ради чего Россия берется поэтом на вооружение, в каком качестве восстанавливается.

Она нужна, чтобы хлынуть: «к рабочим в Берлине», «по полям Бельгии», в «подвалы Лондона», «встать над Парижем», поджечь Америку...

На другом конце уравнения: «Россия вся единый Иван, и рука у него — Нева, а пятки — каспийские степи...»

При всем контрасте между растворением России в мировом человечьем общежитии и ее концентрацией в своих пределах (и даже в образе «одного» человека: Ивана) — тут единое мироощущение. Ощущение количественного перетекания «одного» в «другое». Ощущение кругового тождества, когда все как бы равно всему. Ощущение обрушившегося склада, когда все, разбросанное, лежит

недвижно, и надо растаскивать, расталкивать, растрясать, распределять, раскручивать.

Бешеная энергия Маяковского, заземленная на застывший инвентарь, ищет выхода; она изливается на названия, этикетки, вывески. Реальность, корчившаяся без языка, получает корчащийся язык. «Дней бык пег». «Ткацкой идеей нить». «Стальной изливаются леевой». В этом есть своя магия: мускульный восторг губ. Мандельштам сказал бы: восторг Адама, дающего имена вещам.

У этого тяжело крутящегося мира нет «просвета в бездну». Но наконец-то есть центр. Центр тяжести, центр притяжения.

В этот центр фатально становится образ «вождя». Притом — ничего сверхъестественного: просто «Владимир Ильич». Концентрация разлитой в воздухе энергии. Поразительно: открывая ленинскую тему (в апреле 1920 года, к пятидесятилетию юбиляра), Маяковский ее не углубляет и по существу не обосновывает. То, что «мы» теперь знаем, «кого крыть» и «по чьим трупам идти», — это не аргумент, это «мы» и так знали (наши «ноги знали»). Единственное рассуждение — почти извиняющееся: дело, конечно, не в героях, это все интеллигентская чушь, но в данном случае разве ж можно удержаться и не воспеть? То есть происходит что-то как бы по-этически противозаконное...

А впрочем, как сказать. Продолжается то, что происходило и до магической «черты»: примеривание кандидатов на пустующий престол в центре вселенной. Тогда это делалось под гомерический хохот, теперь — всерьез. Свято место...

Только место уже не свято. Это просто узел энергии, через который раскручивается она ввысь и вширь, захватывая то, что по традиции числилось за «богом»: всю мыслимую Вселенную.

Россия при таком глобальном разбеге — мелочь. «Россия дура». Впрочем, Латвия тоже дура: там красноротые нэпманы разгуливают по бульварам, а народ попрятался. «Мораль в общем: зря, ребята, на Россию ропщем». То есть она, конечно, дура, но такая же, как все, не хуже.

Интонация шутивого глума в этих выкладках снимает с Маяковского всякое подозрение в неуважении к Латвии. Или в «русофобии». Это именно глум, игра. Но спрятано тут нечто серьезное: ве-

ра в общее тождество мира, где все равны и все равно. «Мир обнимите, Советы!» Если на пути Советов Европа — залить ее красной лавой! Если Россия — перемолоть Россию: пусть станет Америкой! А упрется Америка — перемолоть и ее. Что же будет? Все! Все станет всем! «Скорее! Скорее!.. Раскидываю тучи... Глаза укрепил над самой землей. Вчера еще закандаленная границами лежала здесь Россия одиноким красным оазисом. Пол-Европы горит сегодня. Прорывает огонь границы географии России. А с запада на приветствия огненных рук огнеплещет германский пожар. От красного тела России, от красного тела Германии огненными руками отделились колонны пролетариата...»

Это пишется в подбор: интермедия, ремарка.

А вот — чистая поэзия:

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!  
Эй!

Универсальный оклик. «Чтоб вся на первый крик: — Товарищ! — оборачивалась земля». «Вся земная масса сплошь поднята на красноезвездные острия». Былинный Святогор и Эйфелева башня идут в общий котел. Туда же валятся «Латвии, Литвы и т. п. политические опилки». Опять-таки: тут никакого специального пренебрежения к прибалтам («распиливание» Европы даже переадресовано проклинаемому Вудро Вильсону), но какой глобальный экстаз! И какая влюбленность в логику географической карты!

Мандельштам, наткнувшись первым на эту метафору, впал в трепет: карта Европы поползла в перекрой. Ахматова и Цветаева отдернули от «карты» руки, как при смертельном электроразряде. Маяковский с упоением входит в глобальную картографию. В мыслях он, наконец, вырастает до Саваофа: двигает миры и окликает столетия. Экстаз энергии, разлетающейся в беспредел. Счастье всеосуществления! Кто был «ничем», стал «всем».

Но тогда откуда — параллельно очередным пронумерованным «Интернационалам» — сдавленный хрип поэмы «Про это»? Вопль к «тихому химику будущего»: воскреси! Забери в будущее — из этой самой победоносной красноезвездной реальности...

Боль, загнанная в подпол, задавленная, задушенная, прорывает-

ся не столько смыслом крика, сколько тембром. Как это и бывает у великих поэтов: не словами — горлом:

— Сердце мое вложи!  
 Кровищу —  
                                 до последних жил.  
 В череп мысль вдолби!  
 Я свое, земное не дожил,  
                                 на земле  
                                 свое не долбил.

Как? А всемирное братание? А красная лава, залившая мир счастьем? А электрические солнца, разогнавшие вековую тьму? А душа, ставшая равной мирозданию?

Душа, распяленная на глобальных тождествах, обрушивается в невидимую трагедию. Одержимый манией распределения и стратификации, поэт отделяет боли кусочек территории, ограждает опасный участок красными сигналами, вешает знак: я не про то, я — про это.

«Любовная лодка» отваливает от «парохода современности» и, нагруженная его трагизмом, уходит в искупительное плавание — как «миноноска», прикрывающая линейный корабль от неизбежной торпеды.

Финал предсказан: «Он здесь застрелился у двери любимой».

Сбудется с точностью. Трагедия безлюбного мироздания разрешится через неудачную любовь.

Но это потом. Пока мироздание, раскручиваемое поэтом, наращивает мощность. Шкивы, валы, приводные ремни, пропеллеры. «Дело земли — вертеться. Литься — дело вод». Верченье земли и литье стиха — это как работа завода: берется сырье — отгружается продукция; остальное — технология. Однако от Вселенной, осваиваемой умственно-энергетически, до конкретной реальности, где если что и есть, так «гвоздь в сапоге», «у подметок дырки», — гигантское расстояние. Это неосвоенное пространство заполняется реестрами, перечнями, азбуками, и еще — галереями вражеских портретов — мишенями. Пока с волны Переворота виден «будущего приоткрытый глаз», стих держится на этом небесном нерве. Но едва сползает воодушевление с волны, сползает и стих — в старую отроческую обиду на жирных. Только теперь из старорежимной

России коллекция желудков передислоцируется в Европу. В Америку. Чувства детонируют от чего угодно: от ноты Керзона, от фотографии Пуанкаре, от фильма Чаплина. Европа — жрет. Америка — жрет. Желе-подбородки трясутся игриво. Не люди — липкий студень. Жирноживотые. Лобоузкие. От них ничего не остается, только чаплинские усики.

Путь исправления: «Европа — оплюйся, сядь, уймись».

Или Америке: «Русским известно другое средство, как влезть рабочим во все этажи».

Голодный подросток, сжимающий кулаки в пустых карманах, проступает в красном горлане-главаре, который вроде бы уже напился чаю с солнцем. «Молчи, Европа, дура сквозная! Мусьи, заткните ваши орло!..»

В Соединенных Штатах: «Бродвей сдурел. Бегня и гулево».

В Америке Южной: «Сидят и бормочут дуры господни... Визги, пенье... страсти! А на что мне это все? Как собаке — здрасьте».

Хорошо рассчитанный перебор глума. Вызывающей грубостью прикрыта робость. Гиперкомпенсация застенчивости, — диагностировал один медицински подкованный маяковед. Все ждут, что при встрече с барышней хулиган начнет хамить, а он — неожиданно — нежно — берет под ручку: «Сударыня...» Поэтический эффект безусловен: под глумливой мистификацией скрыта действительная душевность, которая боится себя обнаружить.

В лучших стихах, посверкивающих среди фанфарно-духовых и деревянно-бензинных лозунгов (эти лозунги составляют — количественно — чуть ли не большую часть продукции «завода, вырабатывающего счастье»), среди этого лязга и грохота гениально пережиты именно те мгновенья, когда оглушенная и ослепленная душа тайно прислушивается, оглядывается...

...Тайно — чтобы никто не обнаружил...

...подходит ночью к бронзовому Пушкину:

Может  
я  
один  
единственный жалею,  
что сегодня нету вас в живых...

Между прочим, это тот самый Пушкин, которого приказом номер один приговорили к расстрелу и сбросили (надо думать, мертвого) с парохода современности...

Ну, давайте  
подсажу  
на пьедестал...

Панибратством прикрыто смущение.

Оно и есть суть этого пронзительного стихотворения. Безотчетная ночная тревога, странная после привычного солнечного ослепления. Знак драмы, павшей на великого поэта.

Два грандиозных сомнения, не вписываясь в громадьё наших планов, тайно язвят его душу: любовь и поэзия. Вроде бы в «коммунистическом далеке» запрет на эти вещи не предусмотрен, но Маяковский ведет себя так, словно им грозит неизбежное искоренение. С Пушкиным, помимо проблем стихосложения (что понятно), обсуждается вопрос о том, может ли быть влюблен член ВЦИКа (Пушкин и в этом эксперт?). В Париже, меж «Верленом и Сезаном», — все о том же: что стихи-де в Коммуне не запретны и что любовь там не исчезнет.

Мучительна тайная тревога.

Мучительно смущение от того, что парижане, отнюдь не отвергающие ни любви, ни стихов, горлану-главарю нравятся. Втайне нравится и Америка. Прикрывая слабость, он на них на всех и орет. Свысока поплевывает. Бросает штатишкам вызов. Презирует Европу. Не понимают ни черта! (Тут встает в стих фраза, брошенная на поэтическом вечере в парижском рабочем клубе: «Цветаева! Переводить — будете? А то не поймут ни черта!»).

Они в нас — ни черта, мы в них — ни черта. «Мы — азиатщина, мы — восток. На глотке Европы лапа». И это тоже маскарад, дуплетом от Блока. На самом-то деле мы — «трудящийся Восток». Но ведь самое-то дело в том и состоит, что мы — не просто Восток, мы — Восток, прикованный к Западу сжигающим чувством ревности. И Востоком мы себя ощущаем как раз тогда, когда сводим счета с Западом.

Вот потрясающая развертка этих чувств: едва тронувшись в поездку («Билет — щелк. Щека — чмок»), еще не завидя ни Эйфеле-



вой башни, ни площади Этуаль, — уже ошетилен иголками: это все не для нас! Мы люди русские (он говорит: «обрусели», — вспоминая, наверное, о своих украинно-грузинских корнях). И обрусение иллюстрируется... цыганской пляской: «Эх, раз, еще раз...»

Прежде чем вы успеете оторопеть, номер продается: это, мол, я в лихорадке. Еще бы: Маяковский и цыганщина — более чем нонсенс: провокация. Ведь он, Сельвинского подкалывая, именно в цыганщине того «подозревает»; он, Цветаеву обижая, именно этим клеймом ее стихи метит. Тут, конечно, очередная мистификация. Но любопытен набор масок. Русской маски в реквизите нет. Есть — цыганская. В преддверии тотальной отмены национальностей при коммунизме — ничего особенного. И все-таки...

И все-таки: «только нога вступила в Кавказ, я вспомнил, что я — грузин». Немедленное оправдание: но я — не такой грузин, как при «старенькой нации», я — такой, что ради грядущего мира Советов Казбек готов срыть... Это можно: и грузином быть, и Казбек срыть. «Все равно не видать в тумане».

Киев. Владимирский спуск. Откликаются в крови гены украинской бабки. Немедленное оправдание: «чуть зарусофильствовал от этой шири». Потрясающе: за киевскую ностальгию извиняется не как за украинофильство, а как за русофильство! Украинцы, особенно при нынешнем перечитывании, могут и оскорбиться. Но не стоит: во-первых, три года спустя очередным поэтическим приказом Маяковский вернет все-таки Украине «долг» (не вникая, впрочем, в украинские дела и эмоции); и, во-вторых, если украинцев в понимании Маяковского не существует, так ведь не существует и русских: в роли «русскости» у него и цыганщина, и азиатчина, и что угодно. Это просто арсенал для боя.

Россия — театр военных действий. Место, где человечество перековывается из бывшего в будущее. Была Россия, изрезанная речками, словно иссеченная розгами. Будет Россия, рогатая заводскими трубами, в бородах дымов. И это все о ней. Просто, как мычание.

Враг говорит: «у вас и имя «РОССИЯ» утеряно», — Маяковский не отвечает, переводит на другое: «Слушайте, национальный трутень, — день наш тем и хорош, что труден». Не удостаивает отве-

том. Быть русским — такой же нонсенс, как быть украинцем или грузином. «Русскими» становятся белогвардейцы, когда их вышибают «к туркам в дыру». Наш мир — «без России, без Латвий». «Славяне»? К ним рифма: «ухо вянет». Кто там втемяшивает: «Не лепо ли бяше, братие»? Это не пригодится. Пригодится — Баку. Крым — наш. Судьба «Киевов и Тифлисов» — наше. Счастливые «племена» по краям Красной Державы — наши. Узор «языка и одежды». «Сжимая кинжалы, стоят ингуши, следят из седла осетины». В качестве прореканого братства народов, конечно, замечательное попадание. Но в 1927 году существенно другое:

Москва  
                     для нас  
                                     не державный аркан,  
 ведущий земли за нами,  
 Москва  
                     не как русскому мне дорога,  
 а как огневое знамя.

Между великодержавным арканом и пролетарским знаменем простирается все та же конкретная жизнь, которой нужно управлять; управляет ею — милицейский жезл. «Жезлом правит, чтоб вправо шел. Пойду направо. Очень хорошо».

Поворачивая «направо», создатель «Левого марша» увязает в том жизненном хламе, который неустанно перерабатывает в стихи. Три магических пункта: хулиганы, бумага и «Москвошвей».

О хулиганах — безостановочно: уговаривает опомниться и взяться за ум. Чувствуется какая-то внутренняя замороженность: «хулиган» — первоначальная маска самого Маяковского. Кажется, что он пытается освободиться от самого себя.

Бумага. У бюрократов ее надо отнять безоговорочно. Но дележ бумаги (и славы) между писателями — тема щекотливая: требуя ресурсов для себя, Маяковский рискует оказаться в позе непризнанного гения; он то и дело выпускает вперед Асеева, как бы привязывая себя к литературному «ряду». Но одиночество просвечивает сквозь этот литмарш.

И, наконец, «манатки». «Фраки» и «фижмы», сменившие в каче-

стве объекта ненависти «пуза» и «брыдла». «Москвошвей» — осовая тема. Ни пройти сквозь фасон эпохи отрешенно, как Пастернак, ни натянуть пиджак с надрывом, как Мандельштам, Маяковский не может, — он наводит и в этом деле порядок, обсуждая с товарищем Гольцманом, где «Москвошвей» хорош, потому что шьет из ситчика платья «моим комсомолкам», а где плох, потому что подсовывает им мадамы манто и польские жакетки.

Мучительно под сводами таких богаделен. В ушах — грохот битв. Октябрьские залпы десятилетней давности глушат в сознании невменяемую реальность:

Жир  
ежь  
страх  
плах!  
Трах!  
Тах!  
Тах!  
Тах!

«Вчерашний гул» спасает от современности, которая никак не вписывается в поэтическую вселенную. Маяковский, вооруженный десятками корреспондентских удостоверений, продолжает вгонять ее в коммунистический идеал с отчаянием и методичностью фанатика. Он переходит с уровня на уровень. С небес бросается в заплыванный быт. Он перелагает в стихи все: от ленинской строки до заметки в «стенгазе» и от Постановления ЦИКа до милицейского протокола. Тут кухарки, управляющие государством (они же «делегатки»), тут домохозяйки, не умеющие вычистить примус, тут вредители, предатели, миллиардисты, матерщинники, алиментщики. Снос Страстного монастыря, мешающего Пушкину печататься в «Известиях». Контрольные цифры пятилетки, велосипеды в рассрочку, отсутствие носков в магазинах, вред курения, польза культуры и отдыха...

Классовый враг, ранее четко маркированный моноклем и пузом, теперь расплывается в нечто неохватное и неухватываемое. «Человечья страсть» — вот в последней редакции враг социализма. Мы-

тье в ванной — венец социализма. В бешеном перемалывании материала чувствуется растерянность. Человек явно не влезает в систему. Не просто «враг» — человек вообще. Как справиться с таким неопределенно всеобщим противником?

В отчаянии — к Ильичу:

Товарищ Ленин,  
я вам докладываю  
не по службе,  
а по душе.  
Товарищ Ленин,  
работа адская  
будет  
сделана  
и делается уже.

Адская работа — построить рай. Ради спасения жизни — выкорчевать жизнь. Утрата равна приобретению. Чтобы всех сделать счастливыми, надо всех скрутить.

«Но всех скрутить ужасно трудно».

Еще бы не трудно. Пламенная атака на человека вязнет в человеческом материале. Эксперимент приближается к абсурду. Поэзия, братавшаяся с солнцем, срывается в лихорадочный штопор.

А ведь было, было леденящее предчувствие, ворочалось глубоко «в тине сердца». Сверху все пламенело, горело, искрило. Внутри — зябло. К ребру примерзала душа. Обернешься на те раскаленные годы — теперь и там снег.

Снег заносит  
косые кровельки,  
серебрит  
телеграфную сеть,  
он схватился  
за холод проволоки  
и остался  
на ней  
висеть.

Вселенную, переплавленную в огне, замечает снегом. Ни зги не видеть. Зовет любимую. Та не идет. «Иди сюда, иди на перекресток моих больших и неуклюжих рук». Не хочет. «Не хочешь? Оставайся и зимой...»

Что Маяковскому (реальному) не везло в любви, — миф. Он не только в Париже оставил зимовать любимую, он и в Америке успел произвести и оставить дочку (дочка выросла и посетила Москву; журналисты с восторгом обнаружили у нее «левые убеждения». Гены!).

А там, в комнате-лодочке на Лубянке, вовсе уже не о левых или правых убеждениях мысль. И не о «любовой лодке», которая «разбилась о быт». Там подводят итог.

Пол-Отечества снесли, другую половину не могут отмыть; по логике вещей надо снести и ее.

Любит? не любит? Я руки ломаю  
и пальцы  
разбрасываю, разломавши.  
Так рвут, загадав, и пускают  
по маю  
венчики встречных ромашек...

Не надо быть ни высокоумным филологом, ни пламенным сторонником Маяковского, чтобы признать в этом прощальном четверостишии руку гениального поэта.

Как в фокусе — всё. Венчики, сорванные со всего святого. И майские потоки-колонны, уходящие в небытие. И любовь, подводящая к последней черте того, кто не может жить.

Движение поэтической интонации: от вызывающе простодушно-го «любит — не любит» к вызывающе-манерному «руки ломаю»... Надсоновское? Песенно-есененное? Невозможное у Маяковского! А ведь так и залажено, чтобы повернуть стих к катастрофе — с этой точки. Слово, на котором сламывается мелодия — гармония — жизнь: «разбрасываю».

Отсюда — под откос. Все, что было собрано, сложено, выстроено. Написав такое, можно умирать.



Я ЗНАЮ,  
ТЫ УМЕРЕТЬ  
ГОТОВА,  
НО СМЕРТЬ ТВОЯ  
БУДЕТ  
ЖИВА

## СЕРГЕЙ ЕСЕНИН

С итцевым праведником входит в национальный синодик. Ни хулиганству, ни дебошам не поверили. Поверили — голубым глазам, льняным кудрям, нежной заветренности голоса. «Последний поэт деревни». Всегда среди берез. Свойский, мужицкий. Под иконами умереть хотел, в русской рубашке. Под лампадами. «Русь» — в каждом стихе. «Я люблю тебя, родина кроткая, а за что — разгадать не могу». «Грустная песня, ты — русская боль». «Русь моя, деревянная Русь, я один твой певец и глашатай».

В реальности все не так гладко.

Происхождение действительно крестьянское. Там неважно, из бедных ли, из богатых (родился среди бедных, рос среди богатых, но все родственники) — важно то, как сам о себе думает. А думает о себе так: «не из рядового крестьянства, а из верхнего, умудренного книжного слоя». Еще любопытное признание: «Дед вовсе был не крестьянин... у него, деда, «два парохода по Волге ходили» (прежде Есенин о двух дедовских баржах, в самом деле ходивших у Титова в Питер по Неве, осмотрительно помалкивал) — свидетельство Надежды Вольпин в повести «Свидание с другом». Тут опять-таки интересно не то, кем был дед, а то, что внук помалкивает, а потом не выдерживает и хвастается. А может, и выдумывает. Важно опять-таки: ЧТО выдумывает.

Смолоду из деревни рвется. В этом смысле мечты его родителей совпадают с его мечтами, родители хотят вытолкнуть сына в культуру через единственную из села Константиново отдушину: церковно-учительскую школу и — потом — Московский учительский институт, а сам он, с детства околдованный песнями и частушками, грезит о карьере поэта и, попав в Москву, пристраивается к книгам: подчитчиком у корректора в Сытинскую типографию.

Москва поэта не замечает. Он трогается в Питер. Пересилив страх, предстает перед Блоком. Блок его выслушивает, дает пару советов и рекомендательных писем в литературные круги. Есенин рекомендации использует. Он не простит Блоку того холодного пота, которым облился 9 марта 1915 года на пороге его квартиры: в свой час он обзовет Блока «голландцем», «бесформенным», «по недоразумению русским», «на три четверти немцем». Блок об этих аттестациях не узнает — его отношение к юному дебютанту с Рязанщины увековечится в единственном письме 1915 года, где он, вежливо уклоняясь от дальнейших встреч («ничего существенно нового друг другу не скажем») и не загадывая вперед («мне даже думать о Вашем трудно, такие мы с Вами разные»), тем не менее предрекает Есенину некороткий путь в поэзии. Но предостерегает от нервной торопливости.

Между тем двадцатилетний крестник его, кажется, и торопится, и нервничает. Ловит свой шанс. С легкой руки Зинаиды Гиппиус, напутствовавшей его при первых питерских публикациях, он стремительно входит в моду. Головокружительное восхождение увенчивается чтением стихов у самой императрицы, однако это достижение два года спустя перечеркнуто революцией. И слава богу, потому что за верноподданнический визит ожидала Есенина свирепая и бесповоротная интеллигентская анафема.

В феврале 1917 года потеряли смысл и старые связи, и старые проклятья.

По существу-то Есенину совершенно безразлично, кому читать стихи: русской царице, стриженной курсистке или подзаборной девке; читает он и на рабочих митингах, и в теософских салонах, не чувствуя себя своим ни там, ни тут. Однако высокоумные петер-

бургские литераторы дают ему нечто важное: первый «социальный заказ», то есть первое лирическое амплуа.

Как и Блоку, он не простит Зинаиде Гиппиус и ее кругу той снисходительной поощрительности, которую чувствует кожей; он отплатит им всем ненавистью; но роль, ими ему предложенную, поначалу отыграет честно: роль «херувима», «пастушка», «Леля», природного дитя, взысканного мистической «почвенной» праведностью.

Горький, наблюдая все это со стороны, комментирует: его сожрали со вкусом, как землянику в январе.

Отчасти Есенин верит в эту свою херувимскую роль, что подтверждается тем, как неистово он впоследствии от нее отбивается и отрещивается.

Вообще это странная и уникальная черта Есенина: легко входить в роль, подставленную литературой, и тяжело расплачиваться за нее в жизни.

Мариенгоф, догадываясь, что с помощью имажинизма Есенин вытравляет из себя «пастушка», замечает: «Я не знаю, что чаще Есенин претворяет: жизнь в стихи или стихи в жизнь».

Сельский ангелочек — это только начало; пять лет спустя — «хулиган». Окрестившись «хулиганом», приходится хулиганить в реальности. Маяковский, конкурент по литературному хулиганству, пускает в оборот формулу: «шумит, как Есенин в участке».

К середине 20-х годов в есенинских текстах все тяжелее бьется навязчивая мысль о близком конце. В стихах это «парафразис», лирический аспект распада старого мира и разлада с новым. В реальности — гибель: он нервничает, торопится и — кончает жизнь в петле.

Ни икон, ни лампад близко нет.

Конечно, в семье деда читали Библию, и слепцы-богомольцы, останавливавшиеся в доме, пели Лазаря, и бабка таскала внука по монастырям. Но внук «в бога верил мало», «в церковь ходить не любил». И не полюбил никогда. С Клюевым, верным соратником, разошелся именно потому, что тот всерьез верил. «И Клюев, ладожский дьячок, его стихи как телогрейка, но я их вслух вчера прочел — и в клетке сдохла канарейка». Великие поэты не ошибаются в обертонах: Клюев — это действительно теснота, согревающая и вяжу-



щая душу, Есенин — это воля, просвистывающая душу насквозь; там — клетка, а тут — птица; там — вера, а тут — «что-то», что шире и проще веры.

В исходе тут — чувство одухотворенной связи всего, что есть за околицей, в мироздании и вообще в природе. Нащупано — в первом же стихотворении, до нас дошедшем. В разговоре с молодой поклонницей Есенин говорил, что написал его восьми лет от роду, однако для собрания сочинений датировал 1910 годом, то есть отнес к пятнадцати; в любом случае это — начало, и оно отмечено косноязычием гения:

Там, где капустные грядки  
Красной водой поливает восход,  
Клененочек маленький матке  
Зеленое вымя сосет.

Всеобщее родство, кровное взаимоперетекание «всего и вся» — это и есть уникальное мироощущение Есенина, его мета. Человек вплетен в природу, возвышен до нее и одновременно опущен до нее. Тут коренится и самый пронзительный частный мотив Есенина: связь с «братьями нашими меньшими» — стихи о лошадях, коровах, собаках, почти сплошь вошедшие в хрестоматию.

Но отсюда же — и снижение Абсолюта до уровня животной неизреченности: и «господи, отелись», и «божье имя», пухнущее «в животе овцы». Пока эта литургия служитя среди стад, она всего лишь естественна. Но когда она задевает церковные стены, начинается невинное кощунство.

Может быть, оно не так невинно. Но все-таки оно естественно. Библейский образный круг не является для Есенина чем-то канонически программным, просто библейское застряло в памяти от дедовых рассказов. А теперь соответствует «мистическим» ожиданиям петербургских салонов. И еще — вкусам эпохи, когда в 1918-1919 годах литература начинает бредить на языке Апокалипсиса. Есенин в «Инонии» просто принимает общие правила игры.

А вот нарушает он правила — по-есенински.

Его богохульство носит оттенок навязчивости и декоративности

разом. Он «выплевывает Христово тело изо рта». Он «выщипывает богу бороду оскалом своих зубов». Он делает примерно то же самое, что и Маяковский, но, в отличие от Маяковского, все-таки нервничает и торопится. Он выкрикивает свои богохульства на улице случайным зевакам и ждет, что его будут бить. (Знаменательно, что подоспевшие революционные матросы, послушав, берут его в защитное кольцо: «Читай, товарищ, читай!»)

Такой душе революция — что вывернутая обедня. Мужик, естественно, «глядит на Маркса, как на Саваофа, пуская Ленину в глаза табачный дым». Что кадило, что курево. Что божье имя, что отел небба. Всеобщее духовное совокупление. «Сердце — свечка за обедней пасхе массы и коммун».

Знаменитые строки о России — библейская точка опоры с последующим переворотом смысла:

Если крикнет рать святая:  
«Кинь ты Русь, живи в раю!»  
Я скажу: «Не надо рая,  
Дайте родину мою»

Опять-таки: еще сто раз будет сказано «наоборот». Например, так:

Господи, я верую!..  
Но введи в свой рай  
Дождевыми стрелами  
Мой пронзенный край.

То есть «рай», как и «бог»... все одно, что «коммуна», «Советы», «большевики», «империя», «держава», «власть». Зло и точно сказал Ходасевич: «пастушку» безразлично, сверху или снизу подожгут Россию; и христианство есенинское — не содержание, а только форма. Что же им вложено в эту форму? Поначалу казалось, там всего лишь «городецко-клюевский style russe: не то православие, не то хлыстовство, не то революция, не то черносотенство». Так Ходасевич думал о Есенине. Потом понял: ни то, ни другое, ни третье, ни четвертое... Вообще — ничего такого. Все это только сменная

экспозиция. И посреди этих декоративных смен — «что-то», магически остающееся в центре мироздания, неизменное и загадочное. С названьем кратким «Русь».

Характерно, что эпитет «русский» — редок. Возможно, в силу органичной интернациональности Есенина. «Русь» — это не «русские», вернее, не только русские. Это «кто-то» или «что-то», от чего невозможно оторваться душой. Но и невозможно разгадать.

«Кто это? Русь моя, кто ты? Кто?»

Станный вопрос, если учесть, что, кроме «Руси», нет ничего стоящего в его мире. Но не такой уж странный, если понять духовную ситуацию.

Однажды Надежда Вольпин сказала Мариенгофу в присутствии Есенина:

— Он старше нас с вами на много веков... Нашей с вами культурной почве — от силы полтора столетия лет, наши корни — в девятнадцатом веке. А его вскормила Русь... Мы с вами россияне, а он — русский.

Есенин тогда промолчал. Мариенгоф обиделся. Вольпин подумала, что она слухавила: «забыла» о своих иудейских ветхозаветных корнях. Но о Есенине она почуяла правду. Можно сказать, что Блок, Гумилев, Ахматова разрабатывали свою культурную память на «пушкинскую глубину», Ходасевич — на «державинскую», Мандельштам — на «дантовскую». Эти века можно «счесть». В Есенине культурная память отсчитывает себя от немереной русской старины, которая вообще не знает точного счета. С одной стороны, она опиралась, как у Клюева, на православный тысячелетний канон, но с другой стороны, уходит в какие-то дохристианские неуследимые глубины, сохраненные народной песней и не опирающиеся ни на что, кроме чистой «природы». Цветаева, такую ж бездну чуя, все пыталась «опереться» и «срывалась». Оттого и неистовствовала. Есенин упоенно скользит в бездну.

Есенинская «Русь» шире любой «истории». Но она и размыта.

Отсюда странное сочетание конкретности зрения и «беспредметности» памяти в есенинской лирике. Есть непреложное духовное пространство, которое нечем заполнить, кроме как березами и коро-

вами. Вообще чем угодно заполнить. Любой ржавый желоб годится для чистой «кастальской» воды. Ощущение незаполненности все равно остается. То самое, что Константин Леонтьев называл применительно к Руси: «развоплощенность». Леонтьева нет в есенинских синодиках. Но ощущение то же: все воплощения Руси — обманны. В том числе и «крестьянское».

«Я — последний поэт деревни».

Однако «крестьянина»-то в его поэтической деревне и нет. Он, крестьянин, появляется, когда герой, проехавшийся по Европе и Америке, возвращается в родное Константиново в цилиндре и в «гтрах», и мужики его НЕ УЗНАЮТ.

Изначально в стихах нет мужика — того, который пашет и сеет, кует и клепает. Есенин его, пашущего-сеющего, вспоминает уже «обернувшись», перед самым концом, в поэме «Мой путь», и вспоминает именно с тем ощущением, что — не разглядел. «Тогда не знал я черных дел России. Не знал зачем и почему война. Рязанские поля, где мужики косили, где сеяли свой хлеб, была моя страна». Единственный деревенский работник, попавший в раннюю лирику Есенина, «Кузнец», — фигура дутая и елочная («взор отважный и суровый», «мечты игривые» и т. д.); закрадывается подозрение, что тут едва ли не ирония автора, но скорее это все-таки отписка.

Настоящий изначальный герой Есенина — не работник, а странник. Тянутся через его стихи нищие-милостники, захожие богомольцы, бесконечно бредущие иноки, калики, подзаборные бродяги, искатели счастья, гости, босяки, отщепенцы... Из деревни их дорога вьется в город, но и в городе им нет пристанища, они живут где попало и умирают «на московских изогнутых улицах». Фигура скандалиста и хулигана, увенчавшая лирику Есенина в пору ее расцвета, — продолжение этой неприкаянности. Русь у Есенина не работает. Она гуляет и горюет. Тут — предвечная мелодия и предсказанный финал.

Мало некрасовского в этой мелодии, много кольцовского; ни намек на заунывный тягловый стон, зато бездна простора. Главное желание — все бросить; главное чувство — плач по брошен-

ному. В кольцовой кудрявой удали прорезается чисто есенинское отчаяние.

А месяц будет плыть и плыть,  
Роня весла по озерам,  
И Русь все так же будет жить,  
Плясать и плакать под забором.

Русь — грустная песня. Русь — черная монашка. Русь — горькая загадка. Вот-вот умрет, хочет умереть, готовится умереть. Обаяние и тайна есенинской «Руси» — в тихо лучащемся «отсутствии». Исчезновение неизбежно, но «что-то» остается. «Что» — непонятно. «Гибни, край мой, гибни, Русь моя». Гибель непонятным образом свидетельствует о жизни и странным образом ее обуславливает. Чисто есенинское, немислимое ни у кого живое умирание:

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

Нет внутренне ясной идеи у этого бытия, серебрящегося на грани черноты.

Начисто отсутствует, например, осознание «славянства». Один раз помянуто — в речи Пугачева, вскользь: скорее речевая краска, чем мысль. Не только Некрасов, но и Тютчев отсутствует в генной памяти. Русь не имеет внутри себя центра; скорее это свято место, которое пустеет и восполняется. Из России бегут. Калмыки бегут к монголам и китайцам, а казаки, вместо того чтобы удерживать, — завидуют бегущим: сами бы с радостью ударились в кочевье. Для нынешних читателей строки о распаде России, из которой рвутся прочь попавшие в ее объятья народы, — почти газетная злободневность, но для Есенина, невзначай воспроизведшего подобный спор в «Пугачеве», он не имеет глубинного смысла. Державы ему не жаль, держава — белая, господская, дворянская. Пугачева — жаль, но ему помочь невозможно, потому что в его вольнице — тоже гибель. Возникает своеобразный баланс тупиков: прокляты те и эти; а если кто-то в драке прав, то он звереет так же, как неправый. Впрочем, неправый при этом внутренне свят так же, как и правый.

Интересно, что образ «черни» — отсутствует. Именно ОБРАЗ, потому что «чернь» как ПОНЯТИЕ, имеющее узкий сословный смысл, в «Пугачеве» проскальзывает. Но никогда Есенин не называет этим словом тех убийц и воров, бродяг и странников, скитальцев и хулиганов, которые живут в сокровенном мире его лирики. «С большой эпической темой» чернь, взятую напрокат из «исторических трудов», еще можно примирить.

В лирику «чернь» не вписывается.

Дело в том, что если в поэмах этот хаос производит впечатление непроясненности и даже недодуманности, то в лирике он помогает создать ауру смерти-жизни, настолько притягательную, что Есенин отказывается искать из этого состояния выход. Как «эпик», он штудирует книги, старается быть на уровне; он и «Капитал» принимает по странице в день (и жалуется в стихах на несъедобность); он и в «текущую политику» вникает, то есть в «вопросы». Это «вопросы о Советской власти, о революции», — вспоминает Владимир Кириллов, но отмечает у Есенина поразительный сдвиг: «Хочет высказаться точно и определенно, но выходит у него туманно и неясно».

В деловых бумагах Есенина (в анкетах и автобиографиях, да и в статьях, написанных для «публичности») можно найти все злободневно необходимое: и Советскую власть, и Коммунистическую партию, и Ленина, и чуть ли не социалистический реализм в проекции. Но любой шаг в поэзию означает — «туманность и неясность». ПОЭТ Есенин живет в другом измерении.

Ни мировой войны, ни революции — не заметил. Лихое шапкозакидательство в единственном «патриотическом» стихотворении 1914 года («побросали немцы шапки медные, испугались посвисту богатырского») звучит почти пародийно. Скользящие упоминания «советского» производят впечатление сомнамбулического прохода «мимо и сквозь». Партию отводит от себя одной фразой: «Чувствую себя гораздо левее». Если учесть неоднократные анархистские заявления и «исповеди хулигана», то в это можно поверить. Но верить не нужно, потому что во фразе: «Коммунисты нас не любят по недоразумению» — за младенческой наивностью угадывается змеино-мудрое ускользание.

Только от гражданской войны Есенин ускользнуть не может. Потому что эта война разбивает то единственное, что у него есть: «Русь». И прокляты в этой войне опять-таки и те, и эти. Под каким флагом осуществится победа тех или этих, неважно: победа все равно будет означать гибель. А гибель — новую жизнь. Под неведомыми именами. В том числе и самыми неожиданными.

Небо — как колокол,  
 Месяц — язык,  
 Мать моя — родина,  
 Я — большевик.

В этой же интонации могло бы прозвучать и другое. Например: я — анархист. «Мать моя — родина» звучит как: мать честная! Во, где мы оказались. Поэзия легко врёт в «словах», но не врёт в интонации. Большевизм — очередной «морок», вернее, очередное имя того неназываемого, что означается единственным словом «Русь». Если она падает, то это уже как бы не она. Если взлетает — тоже не она. В знаменитом стихотворении «О Русь, взмахни крылами» есть строки, прямо смыкающиеся с большевистской программой (мыть, чистить, трепать и драть!), что по-есенински звучит так: «Довольно гнить и ноять, и славить взлетом гнусь — уж смыла, стерла деготь воспрянувшая Русь». Но рядом — в финале, повторяющем зачин, — страшные строки о смене имен, то есть почти о подмене:

С иными именами  
 Встает иная степь.

Эта скользнувшая в стихе «степь» заставляет вдуматься в систему «земшарных» (сейчас сказали бы «геополитических») координат, в которых у Есенина гуляет Русь — обреченная и неуловимая.

Ее неуловимо тянет к Востоку. Не «глобально», а эмпирически и даже этнически. «Затерялась Русь в Мордве и Чуди». «Калмык и татарин» первыми откликаются на «зов матери-земли». «Азия, Азия, голубая страна» манит русских скитальцев. «Золотая Азия» дремлет на московских куполах. «Золотые пески Афганистана и стеклян-

ная хмарь Бухары» реют в стихе. И не поймешь, что сулит Восток: то ли нирвану и негу, то ли гибель и рассеяние: «Рас...сея»...

Запад? Отсутствует. «Бельгия», разбитая сатанинскими мечами немцев, — эфемерность, летом 1914 года наскоро заскочившая в стих из газет. «Зато душа чиста, как снег» — единственное утешение, найденное русским поэтом для «Бельгии». «Английское юдо», явившееся в стихи весной 1917 года, — того же происхождения; «юду» сказано: «Сгинь!» Год спустя сказано еще одному «юду»: «Страшись, Америка!» Сказано: «Американцы — неуничтожимая моль». «Страна негодяев». «Железный Миргород».

Впрочем, когда Айседора Дункан забирает своего избранника в Новый Свет и он поднимается на борт парохода «Париж» (который превосходит слона в 10 тысяч раз) и проходит через «корабельный ресторан» (который площадью побольше нашего Большого театра), а потом через «огромнейший коридор» (в котором разложили «наш багаж приблизительно в 20 чемоданов»), а потом еще и через две ваннные комнаты, — наш странник садится в своей каюте на «софу» и начинает хохотать.

«С этого момента я разлюбил нищую Россию».

Он даже большевиком настоящим себя на мгновенье чувствует: вздернуть бы эту вшивую Русь железной уздой, поставить бы ей стальную клизму — пусть догоняет Запад.

Кончается дело тем, что «хулиган» проклинает и Америку, и Европу (а также гниющую там эмиграцию) и возвращается на Русь.

И тут он очередной раз обнаруживает, что той Руси, именем которой он клялся, нет. Но и новой нет. Вернее, ДЛЯ НЕГО в ней места нет. Не только потому, что путь личности, осознанный с такой смертельной неподдельностью, ведет неотвратимо к трагической развязке. А еще потому, что этот путь пролегает в изначально расплывающейся реальности.

Мировые координаты отсутствуют. Планетарный экстаз, ненадолго охвативший Есенина в 1918 году («До Египта раскорячу ноги... Коленом придавлю экватор... Пятками с облаков свесюсь»), — не более чем элементарность поэтической моды послереволюционного момента; у Есенина этот язык отдает натужностью и искусственно-



стью; Маяковский осваивает «земшарность» куда более серьезно.

Впрочем, Есенин берет реванш, когда в ту же пору открывается возможность свести поэтические счета с «толстыми» и «жирными», он разворачивает свою кобылу к ним задом и поливает чистоплюев такой струей, что Маяковский с его чешущимися «кулаками» бесповоротно проигрывает.

С «планетой» иначе. Есенину на вселенную «плевать». По планете — «пальнуть». Ничего этого в сущности нет, только — Русь.

Вот ее и делят. Николай Полетаев запомнил сцену: в Доме Печати на каком-то банкете выпивший Есенин пристает к Маяковскому: «Россия — моя! Ты понимаешь — моя! А ты... ты американец!» Тот отвечает насмешливо: «Ну и бери ее. Ешь с хлебом». А этот чуть не плачет: «Моя Россия!»

Россия — и ничего больше. Россия — и над нею Бог. Или сатана. Или еще «что-то» в пустоте неба. «Алый мрак в небесной черни».

Притихший «хулиган» надевает цилиндр и плачет о родине. «Планета» несется дальше, решая свои «вопросы»: умиротворяя враждующие племена, изгоняя из их жизни ложь и грусть.

Что остается?

«Шестая часть земли...»

«Планетарное» мышление, пропущенное через единственную живую точку на этой земле, испепеляет ее. На пепле всходит поэзия.

Болевой центр ее — смертная зависимость между ситуацией, в которую родина ПОПАДАЕТ («роком событий»), и твоею вольной волей (тем, что ты ИЗБИРАЕШЬ и ДЕЛАЕШЬ). Это нерушимый узел, и это сюжет, с которым Есенин входит в мировую лирику. Как все гениальное, в логику это не укладывается.

И всю тебя, как знаю,  
Хочу измять и взять,  
И горько проклиная  
За то, что ты мне мать.

При переводе на язык логики это обращение к родине может по-

казаться нравственной абракадаброй или даже умелым абсурдистским фокусом в духе любого из направлений авангарда (ни к одному из которых Есенин никогда всерьез не принадлежал, хотя всем интересовался, а имажинистами одно время был даже взят в штат). Проклинать родину и одновременно продолжать быть ей верным сыном — это чисто русское состояние, но здесь оно подкреплено не обычной ссылкой на абсурдность мироздания, в котором ты «не виноват», а мучительным осознанием того, что этот абсурд создан твоей свободной волей. Тут не «вина» в старом, дворянском или, поновее, интеллигентском смысле, тут — переживание фатальной греховности, корящейся в глубине непредсказуемого народного, вернее, природного бытия, с трудом и болью выходящего к осознанию личной ответственности, то есть, в народном же понимании — готовящегося к неотвратимой каре.

Скомороший смех помогает выдержать эту ношу. Сначала так: «Люблю твои пороки, и пьянство, и разбой». Потом так: «Годы молодые с забубенной славой, отравил я сам вас горькою отравой». Потом так: «И первого меня повесить нужно, скрестив мне руки за спиной: за то, что песней хриплой и недужной мешал я спать стране родной». И наконец: «Я один... И разбитое зеркало»...

Между деланным «пастушком» и деланным «хулиганом» возникает вольтова дуга поэзии. Величие выплавляется в том же огне, в котором сгорает личность.

Можно сказать: не было ему счастья, потому что не было счастья его родине.

Надежда Вольпин почувствовала глубже, и точнее, и страшней: «Вот счастья-то он и боялся!»

На фоне столкновения Руси деревянной и Руси железной его личная драма воспринимается не как разрешение загадки, но скорее как ее принципиальная неразрешимость. На Русь Советскую брошен странный слепящий свет, отдающий чернотой. Или так: брошена тень, сквозь которую продолжает бить свет, странно-притягательный.

Вглядываясь в вождя, символизирующего этот апокалипсис,

Есенин становится в тупик. Еще до стихов о нем сказано весной 1920 года:

«Ленина нет. Он распластал себя в революции. Другое дело Троцкий. Троцкий пронесит себя сквозь историю как личность! А Ленина самого как бы и нет!»

Куда легче эту проблему решает Маяковский, одержимый идеей упорядочения Вселенной: Ленин входит в его мир, как мотор в систему приводных ремней. В ржаной мир Есенина Ленин не может вращаться ни с какого боку. Председатель СНК не похож ни на романтического мятежника, ни на народного мстителя; в нем нет ни разинского разгула, ни пугачевской бунташности. Пытаясь объяснить, как это «скромный мальчик из Симбирска стал рулевым своей страны», Есенин в порыве влюбленности награждает Ленина глубиной кротостью; увидеть, что Ленин «никого не ставил к стенке», можно, конечно, только из батумского рая. Но интересно, что, не влезая в мир Есенина ни одной конкретной чертой, Ленин остается для него магически завлекательной фигурой. Ребус, сфинкс, загадка.

Загадку эту помогает разгадать Прон Оглоблин, криушинский мужик, прицелившийся пограбить барское имение. Прихватив на крыльце гостящего в деревне поэта, криушинские пытаются его на предмет столичных новостей, то есть: каковы будут цены на рожь и не дадут ли господскую землю без выкупа? Поэт, «отягченный душой», долго не может ничего сказать, а потом выдыхает четверостишие, которое по точности и глубине способно, наверное, уравновесить добрую половину маяковских маршей:

Дрожали, качались ступени,  
 Но помню  
 Под звон головы:  
 «Скажи,  
 Кто такое Ленин?»  
 Я тихо ответил:  
 «Он — вы».

Самое потрясающее и самое коварное тут — «тихо». Тихое вкрадывание в истину, которая вот-вот взорвется.

Да кто ж он такой — Прон Оглоблин, воплотившийся в Ленине, вызвавший его к жизни и «тихо» с ним отождествившийся?

«Булдыжник, драчун, грубиян». Добился-таки своего: на господском рояле, выброшенном в снег, сыграл тамбовский фокстрот ковром, за что и был поставлен к стенке.

Между прочим, когда в реальности решалась судьба имени «Анны Снегиной», Есенин мужиков удерживал. Он говорил: уничтожать все это глупо, а лучше забрать и устроить читальню или амбулаторию для села. «Оглоблин», натурально, рвался все раздолбать и пожечь. Самое интересное, кто оказался на его стороне! «Моя терпеливая мать»:

— Чужого не жалко! У нас же и награблено!

Поневоле вспомнишь о родине сказанное: «Проклинаю за то, что ты мне мать».

Так в чем разгадка российского сфинкса?

Не в фигуре вождя, будь то Разин, Пугачев, Ленин или любой коновод смуты, — а в той смуте, которая таится в душах голубоглазых «пастушков», мечтающих стать «хулиганами»:

Потому им и любы бандиты,  
Что всосали в себя их гнев.

Их гнев, их отчаяние, их веселие. Их ум, что укреплен в разгуле, их любовь, что утолена в разбое. Это же нужно в СЕБЕ ощутить и признать — и не покаяться при этом! Вариант, психологически почти невыносимый, и только поэтически давший гению.

Великие поэты Серебряного века знают два ответа на вопрос о личности, столкнувшейся с роком истории.

Одни чувствуют себя наперсниками рока (хотя слова могут быть другими, например, «мать-История»). Тут правофланговым шагает Маяковский. За ним — с робкой хасидской улыбкой — Пастернак. И еще, пожалуй, Цветаева, яростная оттого, что рок не поддается ее воле.

Другие чувствуют себя жертвами. Мандельштам, Ахматова. И, пожалуй, та же Цветаева, яростная оттого, что эта роль не по ней.

Но так «тихо», так певуче, так «кратко» совмещает в себе то и

другое — только Есенин. Это уникальное выражение эпохи, в которой ослепительно соединяются обе бездны: верхняя, «небесная», и нижняя, «преисподняя». Лирический герой проходит меж ними с наивностью младенца, «не понимающего», что делается вокруг, «впервые видящего» вещи и кущи, формы и цвета.

Цвета в его лирике — чистые и ясные: красный, голубой, зеленый. Никакой изначальной мглы, фиолетовой густоты, блоковской сажи: палитра свеженаписанного лубка, народной иконки.

По этим краскам — серебро. Оно не краска, оно отблеск. Серебристое всегда в паре с золотистым, оно слепит, веселит, завораживает, оно — как ассистка на образе, как праздничный оклад, как риза.

Серебрится река.  
Серебрится ручей.  
Серебрится трава  
Орошенных степей.

Складень!

Однако чернота ночи чувствуется в этих беглых, «лунных» пейзажах. Иногда она короткими штрихами прочерчивает цветение красок: то черная птица пролетит, то черная туча прольется, то из черной проруби русалка глянет. «Что-то» все время копится в этом пестрении штрихов, оттеняющих голубизну и зелень, хотя проходит как бы «мимо» сознания. И вдруг обрушивается страшным видением ЧЕРНОГО ЧЕЛОВЕКА, который, выйдя «из зеркала», садится на кровать и читает отходную поэту, прожившему жизнь «в стране громил и шарлатанов».

Догадка: «Он — вы» преобразается в догадку: «он — я».

Это финал драмы. Страна живет дальше, меняя имена, цвета, наряды. Желтоволосый мальчик с голубыми глазами готовится отойти в черноту.

Последний взгляд он бросает на Русь из благословенных теплых краев. Оттуда, из Баку и Батума, родина видна, как в персидском райском сне; мысль о конце присутствует в этом сне без ужаса, как что-то привычное.

Однако из сна надо возвращаться. В реальность, в Россию, в холод.

Он возвращается и пишет кровью стихотворение, в котором жизнь, равная небытию, и смерть, равная возрождению, в последний раз глядятся друг в друга.

До свиданья, друг мой, до свиданья.  
Милый мой, ты у меня в груди.  
Предназначенное расставанье  
Обещает встречу впереди.

До свиданья, друг мой, без руки, без слова,  
Не грусти и не печаль бровей, —  
В этой жизни умирать не ново,  
Но и жить, конечно, не новей.

Его находят в петле, в номере гостиницы с нерусским названием, в городе, который только что примерил третье имя, и это имя тоже сменит впоследствии.

Русь Советская откликается на смерть поэта шквалом молодежных самоубийств. Нежная беззащитность народа предательски проступает из-под железной маски. Главный имажинист Мариенгоф отмечает с ревностью: на другой день после смерти — догнал славу!


Действие двух предсмертных есенинских четверостиший Маяковский пытается нейтрализовать с помощью двух сотен строк.

Маяковскому остается до самоубийства пять лет, в течение которых он окончательно утверждает себя как лучший и талантливейший поэт советской эпохи.

Есенин же медленно восстает из полузапрета, чтобы постепенно сделаться символом той вечно недостижимой, непостижимой и невоплотимой Руси, которая, замирая в святости и мечась в греховности, серебряным видением проходит сквозь тысячелетнюю чернь эпох.

\* \* \*

И сейчас мы ее пытаемся разглядеть.



**ЭДУАРД БАГРИЦКИЙ  
НИКОЛАЙ ТИХОНОВ  
ПАВЕЛ АНТОКОЛЬСКИЙ  
ИЛЬЯ СЕЛЬВИНСКИЙ  
АЛЕКСАНДР ПРОКОФЬЕВ  
МИХАИЛ ИСАКОВСКИЙ  
АННА БАРКОВА  
НИКОЛАЙ ЗАБОЛОЦКИЙ  
ВЛАДИМИР ЛУГОВСКОЙ  
ЛЕОНИД МАРТЫНОВ  
АЛЕКСЕЙ СУРКОВ  
МИХАИЛ СВЕТЛОВ**

# **МЕДНЫЕ ТРУБЫ**







## **ЭДУАРД БАГРИЦКИЙ**

**Т**рубный глас не сразу долетел до места действия. Всемирно-исторический поворот, провозглашенный в столицах России осенью 1917-го, лишь три года спустя осознался в теплом одесском краю. Три года «русский Марсель» переходил из рук в руки... он был, впрочем, столько же русский, сколько еврейский, украинский, греческий и т. д., что, конечно, сказалось впоследствии на стихах одаренного отпрыска с Бугаевки, появившегося на свет в приличном еврейском семействе. Но прежде чем в 1920 году он выбрал, как впоследствии сформулировали историки советской литературы, «тот путь, которым шли талантливейшие поэты России» (слово «талантливейшие» сразу дает точку отсчета: Маяковский), — то есть прежде чем сын Годеля Дзюбина и Иды Шапиро отринул отчее имя и взял себе горячий революционный псевдоним «Багрицкий», — он три года наблюдал, как его город идет, что называется, по рукам.

В январе 1918-го власть берут рабочие, восставшие под знаменем Октября. Через месяц украинская Рада перехватывает город с кончиков австрийских штыков. Революция в Германии меняет штыки: немцы уходят — приходят французы. Этих напропалую разлагают большевистские агитаторы. Разворачивается бойкая подпольная торговля, в ходе которой оружие плывет именно в руки подпольщи-

ков, так что когда очередной явившийся сюда атаман перекидывается на сторону красных, он легко отбивает город у оккупантов. Через месяц атаман переметывается от красных к белым (что его не спасает от махновской пули), и в город вкатываются деникинцы. На полгода воцаряется (цитирую красного историка) «разгул спекуляции и пьяных подвигов монархической военщины», после чего в третий раз, и уже окончательно, Одесса становится советской.

Багрицкому в этот момент — двадцать пять. И он уже довольно известный автор, опубликовавший изрядное количество строк в местных альманахах («Серебряные трубы», «Смутная алчба», «Чудо в пустыне», «Авто в облаках»). Привожу названия сборников не только с тем, чтобы прояснить уровень вкуса, но чтобы стал ясен контекст, в который стремятся вписать себя юные одесситы: контекст явно «серебряный»: символистский, акмеистский, более же всего — футуристский.

Вписаться в это модное марево им не удастся. Опоздали. Поколение не то.

Багрицкий моложе Маяковского на какие-нибудь два года. Но уже пролегает невидимая грань между теми, кто на руинах погибающей державы сделал тяжелый выбор, — и теми, для кого эти руины оказались точкой отсчета, и они приняли как данность то, что вакуум, разверзшийся в ходе революции и гражданской войны, должен быть естественно заполнен.

Поэтому Багрицкий Маяковскому *отвечает* — как отвечают на вызов. Этот относящийся к 1915 году эпизод уже стал в советской критике объектом пронизательного анализа<sup>1</sup>. Критиков не обманула та демонстративная почтительность, с которой Багрицкий, «сторонясь», пропускает вперед «озверевшего зубра в блестящем цилиндре», перед «остекленевшими глазами» которого выстраиваются «трубы» и «дома вытягиваются во фронт», а народы «вздуваются и лопаются». Тут явная несовместимость опыта: для Маяковского, потрясенного мировой войной, народы — действительно страдальцы, гибнущие в апокалиптических мучениях; для Багрицкого

---

<sup>1</sup> Например, в книге Ирины Рождественской «Поэзия Эдуарда Багрицкого». Л., 1967.

же это повод для иронического маскарада, в ходе которого он сам себя рекомендует следующим образом:

Я, изнеженный на пуховиках столетий,  
Протягиваю тебе свою выхолонную руку,  
И ты пожимаешь ее уверенной ладонью,  
Так что на белой коже остаются синие следы.  
Я, ненавидящий Современность,  
Ищущий забвения в математике и истории,  
Ясно вижу своими всё же вдохновенными глазами,  
Что скоро, скоро мы сгинем, как дымы...

Крутая талантливость, дымящаяся в этих строках, не мешает нам разглядеть несомненную выдуманность фигуры патриция, у которого «математика и история» на самом-то деле укладываются в курс реального училища, дополненного училищем землемерным, а изнеженность — плод упоенного чтения мировой мифологии и декадентской поэзии, помогающих вытеснить из сознания действительно ненавидимую Современность.

В противовес этой ненавидимой Современности (а если точнее, то — презираемой, незамечаемой, «мещанской», «обывательской», «пошлой») возникает в воображении Багрицкого мир, извлекаемый из «учебников и книжек».

На другом конце России, у другого будущего классика советской поэзии, Николая Тихонова, вызревает другое слово: «сказанье», но там, на Севере, до этого еще далековато. Здесь, на Юго-Западе, мир легенд так близок, как набегающие из-за горизонта волны Черного моря.

Каравеллы плывут из смутных стран на зыбких парусах. У сонного фонтана ждет пленительную креолку смеющийся мулат с виолой под плащом. Турецкий барабан вторит топоту нубийских кобылиц, комнатная японская собачка поет в унисон с одесской кошкой, гуляющей по крышам под Луной. Интернационал! Смешение народов, эпох, социальных слоев, животных семейств! «Крепче Майн-Рида любил я Брэма!» — вспомнит Багрицкий пятнадцать лет спустя. «Руки мои дрожали от страсти, когда наугад раскрывал я кни-

гу... И на меня со страниц летели птицы, подобные странным буквам, саблям и трубам...» — так он вспомнит. «Все, о чем я читал ночами, больной, голодный, полуодетый...» — все перечислит: «О птицах с нерусскими именами, о людях неизвестной планеты, о мире, в котором играют в теннис, пьют оранжад и целуют женщин...»

В фантазии семнадцатилетнего приказчика сына оранжад наливается спиритуальной крепостью и люди неизвестных планет оживают среди всамделишных героев Брэма.

Можно сказать, что поэзия Багрицкого всемирна по замыслу и по замыслу же книжна. Поэтому неостановима в своей всеохватной и всеуравнивающей энергетике. Славяне, одетые в косматые шкуры, соседствуют с тевтонами, сверкающими медными касками (а ведь идет война... стихотворение о тевтонах называется «Враг»), что не мешает тем и другим выстраиваться в равнодстойные колонны. Аляска и Клязьма сливаются в «пиратском сердце» (Клязьма так же далека от Одессы, как Аляска, и так же близка сердцу).

Можно уловить в глубине этого сердца — биение гармонии, пытающейся справиться с хаосом. Гармония предстает в обличье геометрическом, а точнее, геодезическом (не будем забывать, что поэт учится на землемера). Покатая земля убегает из-под медного отвеса и мерной трубы. Памятники, застывшие в хрестоматиях, трескаются от купороса, впившегося в извилины меди. Воображаемая история сотрясается в ожидании воображаемой бойни, это ожидание — потаенный нерв этого патрициански полнокровного мира.

Лейтмотив, пронизывающий стихи, — дребезжание. Скрип, шипение, трепет. «Дрожащий лай нашедших зверя свор». Зверская схватка вот-вот разразится, и именно в ее преддверии дрожит и трепещет мир. В конце концов «свирепые воины» сойдутся в кровавой драке, и раскаленная медь изольется на бронзовые лбы и спины под хрип боевой трубы, но что-то удерживает готовую сорваться лавину, она словно бы ждет знака.

Ждет знака великий полководец, а пока он на покое. «В сморщенных ушах желтеют грязные ватки». За этот старческий силуэт досталось Багрицкому от критиков, и по-своему они правы: реальный Суворов, прошедший огни и воды, солдатски быстрый, зака-

ленный, прицельно точный в глазомере, мало похож на старика, хватающегося за перила в стихе Багрицкого, но энергия стиха таится именно в обороте реальности и выдуманности: ход оборотня как раз и делает «Суворова» шедевром раннего Багрицкого (в моих глазах, понятно): чем больше осязаемо правдоподобных черточек нанизано в облике «некнижного» полководца, тем сильнее ощущение, что правдоподобие обманно, и тем эффектнее финальный аккорд:

Затем подходит к шкафу, вынимает ордена и шпагу  
И становится Суворовым учебников и книжек.

Реальность — в воображении, в книге. Мир, отделенный от книги, зияет вакуумом. Его потенциал огромен, энергия вот-вот взорвет его изнутри... или удар молнии освободит его извне... Багрицкий, собственно, и живописует это ожидание. Фламандская сочность красок, распирающая его полотна прямо-таки рубенсовской мощью (знатоки, впрочем, уточняют, что там больше от Иорданса), кажется вызывающей. Трактирные «попойки и дуэли», которые дымятся в стихах, написанных в самые страшные, чресполосные годы гражданской войны, «сытое и сладкое безделье», декларируемое на пятом году мировой бойни, — что это?

Это — залятье того пустого, голодного мира, который сторожит поэзию за пределами книжных обложек.

А Певец рвется — туда! Туда, где «голод и убийства»!

И, наконец, он, как Жанна д'Арк, слышит Голос, отпускающий его «туда». Трижды переживает Багрицкий это судьбоносное мгновение. В 1919 году он увенчивает им поэму «Трактир», в 1926 году заново переписывает этот сюжет, в 1933-м, незадолго до смерти, еще раз начинает переписывать, но «не успевает». Но это потом, когда внутренняя драма уже обозначится. Пока же он слышит только призывный звук трубы, или, как сказано в финале поэмы 1919 года, законченной в 1920-м:

— Черт с тобой! Катись на землю!

Он катится.

Первым делом он ревизует происхождение — «еврейское неверие мое»:

Любовь?  
Но съеденные вшами косы;  
Ключица, выпирающая косо;  
Прыщи; обмазанный селедкой рот  
Да шеи лошадиный поворот...

Маленькое личное отступление. На взлете 80-х годов Татьяна Глушкова, воевавшая тогда с Давидом Самойловым, говорила мне, что ни один русский поэт не позволит себе описания медицински-неприятной ситуации, как ни один русский поэт не увидит Город так, как увидел его Мандельштам: через «рыбий жир». Могу представить себе, что испытывала Глушкова, читая у Багрицкого:

Еврейские павлины на обивке,  
Еврейские скисающие сливки,  
Костыль отца и матери чепец —  
Всё бормотало мне:  
«Подлец! Подлец!»

Умнее всех отреагировала на это мама поэта Ида Абрамовна:  
— Когда это он видел у нас скисшие сливки?! Наши сливки всегда были самые свежие.

Но у сына своя дорога:

Все это встало поперек дороги,  
Больными бронхами свистя в груди:  
Отверженный! Возьми свой скарб убогий,  
Проклятье и презренье!  
Уходи!

Новому человеку на старое — «наплевать!» Его родина — весь мир. «И над ним, зеленый снизу, голубой и синий сверху, мир встает огромной птицей, свищет, щелкает, звенит». Кажется, именно «Птицелов» — первая песня Багрицкого, подхваченная читающим миром. «Как я, рожденный от иудея, обрезанный на седьмые сутки, стал птицеловом, — я сам не знаю», — скажет он полтора десятилетия спустя. А пока — идет и свищет «с палкой, птицей и котомкой через Гарц, поросший лесом, вдоль по рейнским берегам». Ста-

ло быть, действие происходит в Германии, причем добисмарковской: в Тюрингии дубовой, в Саксонии сосновой, в Вестфалии бузиновой, в Баварии хмельной. А может, и в Голландии, где гуляет Тиль. А может, в Англии, по которой гуляют Джон и Эдвин. В Греции, откуда плывут Янаки, Ставраки и папа Сатырос. А еще: «суданский негр, ирландский рудокоп, фламандский ткач, носильщик из Шанхая». А еще: «румяные эстонцы, привыкшие к полету лыж и снегу, и туляки, чьи бороды примерзли к дубовым кожухам, и украинцы кудлатые и смуглые, и финны с глазами скользкими, как чешуя».

Положим, «мулы в мыле», увиденные «на желтых энзелийских берегах», возникают из реальных впечатлений: зиму 1917—1918 годов Багрицкий в роли делопроизводителя 25-го «врачебно-питательного отряда Всероссийского Земского Союза помощи больным и раненым» проводит в Персии. Следующую зиму пишет листовки и воззвания в роли инструктора политотдела отряда имени ВЦИКа, входящего в Красную Армию.

Но все прочие театры действий — плод чистого воображения.

Естественный вопрос: где Россия? Не туляки с примерзшими бородами, и не Кунцево, подмосковное местечко по Можайскому шоссе, где поселился Багрицкий после триумфального выхода в свет его первого сборника «Юго-Запад», а Россия как целое, как конкретно-историческое (и поэтическое) понятие? Нету? Ее присутствие — мимоходно-отрицательное: «нерусские сверкают алебарды, пушечный широкогорлый рев нерусским басом наполняет степи».

А русские?

Русские — пьют брагу, кричат и «безбожничают без конца и края» и пляшут так, что дрожат колокола церквей.

Эта дрожь (дрожь нетерпения в атеистическом сердце) должна, по мысли поэта, пробудить Русь — развернуть ее против князей и бояр, чтобы от тех только прах разнесся «в поучение векам».

«Поучение векам» и есть сверхзадача. Русь, извлеченная из былин и сказаний, нужна только затем, чтобы она добежала до «заповедного порога», на «мировой перекресток». То есть перестала быть Русью и влилась в мировое человечество. Для эпохи, когда Багриц-

кий сформировался как поэт, такое воззрение на мировую и национальную историю едва ли не элементарно, и если вносит поэт что-то в эту элементарность, так налет дьявольской заразительности: Москва пляшет, а другие города, «рассевшись полукругом», хлопают ей в ладоши. Разумеется, это олеография и, разумеется, осознанная, то есть шутовски осмеянная. Трагический план едва проглядывает — это мгновенный просвет в пустоту, над которой совершается пляс истории:

О, кукушка былинная! Ныне,  
Позабыв заповедную тишь,  
Над вороньей и волчьей пустыней  
Ты, как ясная лебедь, летишь...

Стихи из цикла «Россия» при жизни Багрицкого не переиздавались; они были извлечены из одесского журнала «Силуэты» 1923 года Иосифом Гринбергом и обнародованы в 1963 году как «малоизвестные» стихи классика. Видимо, в зрелые годы тема Руси классика не занимала. Разве что «издалека».

В цикле о Тунгусском метеорите, в год выхода сборника «Юго-Запад»:

Россия за лесом осталась,  
Развеваясь в ночь и умчалась,  
Как дальнего чума дымок...

...Что-то «северо-восточное», уходящее, исчезающее, «за лесом», за горизонтом, за гребнем лет.

Или откуда-то издалека нависающее, таинственное. То ли снежное, то ли огненное. То каркающее вороном над французскими орлами, то посылающее пламенных послов в злобную Европу.

Другое дело — Страна Советов:

Она в лесах, дорогах и туманах,  
В болотах, где качается заря,  
В острожной мгле и в песнях неустанных,  
В цветенье Мая, в буйстве Октября,



Средь ржавых нив, где ветер пробегает,  
 Где перегноем дышит целина,  
 Она ржаною кровью набухает,  
 Огромная и ясная страна...

СССР — образ ясный, удостоверенный кровью. Россия — образ неясный, эфемерный. При этом ничего антирусского в стихах Багрицкого нет (и вообще никакого «анти...» нет в его национальном спектре, разве что антиеврейское в «Происхождении»). Россия — в многоплеменном коловращении старой истории — эфемерида, как и любое другое национальное целое.

Все веками отвердевшее плывет и плавится в круговороте времени.

Багрицкий, замечательный знаток истории, вычеркивает из нее имена, пуская в поток фигуры, смутно узнаваемые, но напрочь вырванные из привычной системы связей. В потоке возникает то «кошачье крутоскулое лицо», то «растрепанная рыжая царевна», играющая в прятки с «певчим краснощеким», то «сизый труп», у которого с двойного подбородка сыплется на подушки пудра, то голодный артиллерист, чьи «черные космы» увенчивает тиара... Не люди, а манекены, марионетки, куклы. Такое представление — настоящий клад для комментаторов, которые объясняют читателю, где там Петр, где Елизавета с Разумовским, где Екатерина, где Бонапарт. Но смысл поэмы «Чертовы куклы» не в том, чтобы загадать ребусы, а в том, что бы передать ощущение истории как чертова шабаша, безликого самума, смерча, в котором кувыркаются руки, ноги, подбородки, короны, знамена, символы, знаки...

Исключение в череде обезличенных фигур — названный персонально Ленин<sup>1</sup> (да еще в особом случае — Дзержинский, мобилизованный, чтобы довести до парадокса нравственные максимы большевизма); но даже Ленин первоначально появляется — безымян-

<sup>1</sup> «В «Стихах о поэте и романтике» 1925 года несколько строк были посвящены бывшему вождю Красной Армии. Друзья перевезли Багрицкого в Москву и устроили ему встречу с Троцким. Тому стихи не понравились, и через четыре года, когда Троцкого уже выслали из страны, Багрицкий заменил его Лениным». (Владимир Корнилов. Покуда над стихами плачут... М., 1997, с. 304.)

ным: «зырянин лицом и с глазами фантаста», «худой и бритый» — хорошо бы не перепутать его с тем «властелином», в «лысый лоб» которого «всажена пуля»; а с тем, у которого «ежастая голова» мотается в «опереточном пылу», — и так не перепутаешь.

Комментаторы и здесь расшифруют, где Колчак, а где Керенский, но главное здесь — не виртуозность шифровки, главное — ее факт, ее необходимость. История сорвана с вековых скреп и орбит, она делается с нуля. В ней хозяйничает веселая голодная орда; ее невольница — хилая свобода, ведомая на помочах; ее маршрут обозначен как неведомый налет «случайной конницы».

«Случайной»... Заметит это слово. Оно кажется неожиданным и даже нелогичным, но именно оно соответствует той музыке, которая действует в стихе поверх логики или даже вопреки логике. Над хаотической немочью старого мира, глухого, неслышащего, невменяемого, — несется трубный глас. Это лейтмотив поэзии Багрицкого, ключевой словесный эквивалент его фантастически заразной стиховой просодии. По одним этим аккордам можно почувствовать драму, которая с ним свершается:

И вдруг я услышал протяжный звук:  
Над миром плыла труба...

.....

Грянул день — веселая труба  
Над кирпичом и медью закипела...

.....

И командиры мчатся на конях,  
И трубный возглас двигает сраженьем...

.....

Романтика! Мне ли тебя не воспеть...  
Степные походы и трубная медь...

.....

Пустынная нас окружает пора,  
Знамена в чехлах, и заржавели трубы...

.....

Медью налитый, с кривою губою,  
Он убегая, храпел трубою...

.....

Трубы. Трубы. Трубы.  
Подымают вой...

Не нужно быть изощренным филологом, чтобы уловить в обертонах этой мелодии, как первоначальное упоение осложняется смутной тревогой. И не нужно быть профессиональным режиссером, чтобы угадать, какой именно сигнал должен быть подан на театр действий, на историческую сцену, на чертовых кукол (в оперное либретто «Думы про Опанаса») в роковой момент:

...Котовский... Труба...  
 Командиры, к бою!  
 Труба... Трубы...  
 О трубе... Трубою...

По этому сигналу в разверзшемся пустом пространстве отмененной, неменяемой, параличной старой реальности (лучше сказать ирреальности) каждый раз возникает реальность новая. Гиперреальность!

Поэты ее оценили. Павел Антокольский оставил нам портрет: «Негородская мальчишеская шапка волос, упавших на лоб. Серьезное, характерно вылепленное, немного сконфуженное, но упрямое лицо... Лицо без возраста: не то молодежавый старик, не то старообразный юноша... Сутулая громоздкая фигура — и сила в ней физическая, и лень непомерная...»

Можно себе представить, чем поразили автора «Запада» стихи автора «Юго-Запада».

Первое, что бросается в глаза... нет, не в глаза — в уши, в ноздри, в желудок, во все поры существа: гигантский напор энергии. Взрывная мощь «первообразов», переполненных соками жизни, — словно в компенсацию изначальной книжной призрачности. «Во славу природы раскиданы звери, распахнуты воды». Андрей Синявский сказал об этом: чудо органической материи, созерцаемое с изумлением. Любой натюрморт — лезет за рамки. Все лезет из кожуры, из кожи, все орет о себе: «Хотится! Хотится! Хотится! Хотится!» Гиперкомпенсация изначальной задохлости — «оголтелая жратва». «И я мечусь среди животов огромных, среди грудей, округлых, как бочонки, среди зрачков, в которых отразились капуста, брюква, репа и морковь». Любимый герой — Ламме Гудзак. Впрочем, и Тиль тоже.

И даже Тиль в первую очередь. Тиль Уленшпигель, который, устав от веселой жизни, так же весело приветствует смерть. Еще и подсказывает прохожему: «Если дороги тебе природа, ветер, песни и свобода, скажи ему (то есть умершему. — Л. А.): «Спокойно спи, товарищ, довольно пел ты, выспаться пора».

Это — вторая, «зеркальная» черта задыхающегося от полнокровия нового мира: он постоянно готовится к смерти. Причем без всякого страха. Петух распекает свою песню, а завтра его зарежет повар, и это замечательно. Убит, размолот Джон Ячменное Зерно, но пиво, сваренное из него, пляшет в животах... а точнее: «кровь из его сердца живет в людских сердцах».

Гибель весело подмигивает из-за всех углов. Катятся отрубленные головы, пули диктуют азбуку, пылают города. «Прекрасны годы буйств и мятежа, сражений и восстаний вдохновенных». Полно крупных и сверхкрупных планов, но все время чувствуется общий план: «Новый мир без сожаленья над старым тяжкий меч занес».

Мотив «сожаленья», то есть жалости, побуждает меня напомнить читателям, что ключевая сцена «Думы про Опанаса», несколько заслоненная свистом пуль и сабель, трактует именно эту тему. Бандит Опанас, которому приказано пустить в расход комиссара Когана, хочет того отпустить. Потому что бандит жалостлив. Железный комиссар жалости не приемлет, бежать отказывается и выбирает смерть.

На всякий случай выставлено элементарное объяснение: бежать некуда: прямо — омут, вправо — немцы, влево — махновцы. Но у этой тактической схемы есть стратегическая перспектива, и смысл ее — безвыходность. Поэтому — только смерть! Смерть, неотличимая от жизни. Много лет спустя прохожий наткнется на белый череп «с дыркой над глазами», возьмет его на ладонь (реминисценция из «Гамлета») и подумает: «Ты глядел в глаза винтовке, ты погиб как надо!..» — «И пойдет через равнину, через омут зноя, в молодую Украину, в жито молодое». А мы вспомним то «жито», в которое перемололи Джона Ячменное Зерно, и пойдем, почему комиссар Коган погиб так весело.

Мы только не пойдем, зачем. И за что. Помните набег «случай-

ной конницы»? А дождь, идущий «наугад», можете логично объяснить?

Здесь — третья черта самораскручивающейся гиперреальности Багрицкого: она не желает знать, откуда она, и в сущности не очень хорошо знает, «куда». То есть: куда несет ее рок борьбы. И что такое «победить».

В сборнике «Победители», вышедшем в 1932 году, ключевое слово получает следующий контекст: «О, злобное петушье бытие! Я вылинял! Да здравствует победа! И лишь перо погибшее мое кружится над становищем соседа». Еще один оксюморон, столь характерный для Багрицкого. «От черного хлеба и верной жены мы бледною немочью заражены». Насчет верной жены гуляка, конечно, не врет, но откуда вечно нависающая немочь в таком боевом организме?

Вчитайтесь в самые хрестоматийные, самые чеканные, самые победоносные строки и различите тайные знаки:

Так бей же по жилам,  
Кидайся в края,  
Бездомная молодость,  
Ярость моя!..

Бездомье — это изначальная, вселенская пустота; ее и надо убить:

Чтоб звездами сыпалась  
Кровь человечья,  
Чтоб выстрелом рваться  
Вселенной навстречу...

Сейчас горло сожмет астматическое предчувствие:

И петь, задыхаясь  
На страшном просторе:  
«Ай, Черное море,  
Хорошее море!..»

Поют эту песню — «контрабандисты». Герои, довольно неожиданные для правоверного советского поэта, но в шеренге других его героев («рыбаки и птицеловы», да еще старый знакомый, землемер, ныне — гидрограф, который «прочтет стишок, оторвет листок, скинет пояс и — под кусток») — в такой компании бродяги-разбойники, пропущенные через гримасу смеха, вполне могут сгодиться для нового мира!

Смех, нервно сотрясающий стихи Багрицкого, — не сродни ли той дрожи нетерпения, тому дребезгу, тому дребезжанию стен, которое предшествует их падению, — в ранних стихах?

В зрелых — самообладание камикадзе, безжалостность Иосифа Когана, которому без разницы, прекрасна или безобразна смерть, ибо именно она — выражение последнего смысла:

Но если, строчки не дописав,  
Бессильно падет рука,  
И взгляд остановится, и губа  
Отвалится к бороде,  
И наши товарищи, поплевав  
На руки, стащат нас  
В клуб, чтобы мы прокисали там  
Средь лампочек и цветов, —  
Пусть юноша (вузовец, иль поэт,  
Иль слесарь — мне все равно)  
Придет и встанет на караул,  
Не вытирая слез.

Вузовец иль слесарь — несомненные соратники того геодезиста, который не стеснялся вырвать из книги листок для нужды, ибо нужда эта — естественна посреди раблезианского праздника, которым увенчивается драка на новый мир.

В чисто литературном отношении (а Багрицкий в кругу поэтов уже признанный мастер) это, конечно, виртуозный прием: «дребезжанье» за миг до лязга и грохота. Опрощающие обертона внутри патетической симфонии (на самом деле осложняющие!). Неожиданно разговорный, дружески-доверительный «сбой голоса» в разгар ярост-

ного монолога. Как в знаменитом «Разговоре с комсомольцем Н. Дементьевым»:

— Где нам столкнуться!  
 Вы — другой народ!..  
 Мне — в апреле двадцать,  
 Вам — тридцатый год.  
 Вы — уже не юноша,  
 Вам ли о войне...

— Коля, не волнуйтесь,  
 Дайте мне...

Этот «Коля» входит в историю советской лирики как оппонент ее лидеров с единственной важной функцией: сомневаться в великих принципах и тем провоцировать их углубление<sup>1</sup>. В данном случае «Коля» от имени молодых комсомольцев, вместо чаемого полного коммунизма обнаруживших вокруг себя вонь нэпа, — говорит о смерти романтики. Багрицкий, соответственно, о ее, романтики, бессмертии. Что, конечно, уводит разговор в не лишнюю лукавства каббалистику. Потому что «романтика» для Багрицкого — такой же бликующий символ, как любой другой, обозначающийся в «слепом» вихре событий. Багрицкий иронизирует от имени дурака-критика: «Ах, для здоровья мне необходимы романтика, слабительное, бром», — он отлично знает, что это слабительное еще и наращивает силу сомнамбулической убежденности. Оттого, что «шофер», бузующий по Можайскому шоссе, «давит молнию», эта молния не перестает прорезать «гулкие потемки». Это все та же романтика, только по-советски берущая на вооружение технику. «Входит равным радиатор в сочетание светил».

Так что романтические лавры, возложенные на голову поэта современной ему критикой и до сей поры никем не оспоренные, за-

<sup>1</sup> «После смерти Багрицкого чекисты пытались завербовать Николая Дементьева, и, чтобы не доносить на друзей, он выбросился из окна. Пастернак посвятил его гибели стихи «Безвременно умершему», 1936». (См.: Владимир Корнилов. Покуда над стихами плачут... М., 1997, с. 310.)

служены и естественны. Надо только учитывать, что стилистическая система — знак бытийной драмы, совершающейся в этой судьбе. Драма же состоит в том, что текучая, расплавленная, выжигающая на своем пути все и оставляющая за собой пустоту, «безначальная» энергия — эту пустоту интуитивно компенсирует, с предельной яростью фиксируя себя в формулах. Лава застывает медными сгустками. Летящие с уст имена сцепляются в символы веры.

В «Разговоре» с «Колей» это продемонстрировано мастерски:

А в походной сумке —  
Спички и табак.  
Тихонов,  
Сельвинский,  
Пастернак...

В 1927 году все трое — признанные лидеры советской лирики, но достаточно малосовместимые по лирическим программам. Какую же решимость надо было иметь, чтобы так сцепить имена, какую цепкость фантазии, чтобы эмблема не распалась при дальнейших светопреставлениях. Сельвинского-то бог миловал, а вот Пастернак, исключенный из советской литературы за «Доктора Живаго», весьма вызывающе смотрелся в формуле Багрицкого после 1958 года; а до того — Тихонов, после «ленинградского дела» зависший над пропастью ГУЛАГа... однако формула, врезанная Багрицким в историю советской лирики, преодолела все.

Сам он до смертельно опасных обвинений не дожил. Обошлось «биологизмом», да и то со смехом пополам. Маяковский по поводу «Контрабандистов» гремел: «И вы что же, верите ему? Думаете, что на самом деле для Багрицкого еще неясно, где и с кем ему быть? У него же друзья чекисты! Он в Юго-РОСТе работал, в агитпоезде ездил!»

В агитпоезде Багрицкий и научился (между прочим, и у Маяковского) отливать из эмоций пули. Он продемонстрировал замечательную способность улавливать в воздухе эпохи и сжимать в формулы настроения, решения и оценки, вызревавшие в интеллекту-



альных кругах. Эти его формулы входили в жизнь, делаясь частью идеологических программ. Например, о гибели Пушкина: «Наемника безжалостную руку наводит на поэта Николай». Или — еще о гибели поэта: «Депеша из Питера: страшная весть о черном предательстве Гумилева». Царь в качестве заказчика и Дантес в роли киллера застревают в памяти культуры на долгие десятилетия — во многом по милости Багрицкого. «Черное предательство» остается в его одномониках даже и в те годы, когда цензура вымарывает из печати самое имя Гумилева. Врезанные Багрицким формулы торчат в памяти поэзии даже тогда, когда время обтекает их, высвечивая с изнанки:

Но если он скажет: «Солги», — солги.

Но если он скажет: «Убей», — убей...

Тут, конечно, можно прикрыться Лениным, чья нетривиальная мысль (морально то, что выгодно нам в борьбе за победу пролетариата) несомненно лежит в основе поэтической формулы Багрицкого. Можно прикрыться Дзержинским, от имени которого («он говорит») эта формула выдвинута. Можно прикрыться, наконец, Пастернаком, переключившись с ним («не разберешь, который век») предшествует этой формуле и как бы требует ответа («век поджидает» и требует лгать и убивать).

Но в поэзии острое слова ни в каких мешках и ни под какими крышами не утаишь: поэзия все пронзает и действует напрямую — как максима, как символ, знак.

Уникальность Багрицкого — в наполнении знаков, рождающихся как бы из ничего, от нуля.

Он это понимает. Понимает и рискованность такой работы. Тяжесть своего жребия:

И каждый образ кажется проклятым,

И каждый звук топырится вперед.

И с этой бандой символов и знаков

Я, как биндюжник, выхожу на драку...

Серп и молот. «И Перекоп перешагнув кровавый, прославив мо-

лот и гремучий серп, мы грубой и торжественною славой свой пятипалый окружили герб».

Пятипалость — тоже знак. Знаменательно, что она падает (выпадает) из полной неизвестности, из тумана. «Знак особый выбирая у всех народов и времен, остановились мы, не зная, какой из них нам присужден... Мы не узнали... и над нами в туманах вспыхнула тогда, сияя красными огнями, пятиконечная звезда».

Не знали... узнали.

Самый яркий знак — знамя. «Кровавое». «Горячее, как кровь, и цвета крови». Флаг, «простой и необыкновенный». «Развернутый над зияющей бездной». «Обрызганный кровью». «Изодранный на клочья».

И, наконец, последний знак, увековеченный Багрицким: движение руки локтем вперед и вверх — салют. Потрясает эпизод, послуживший толчком к поэме. Тринадцатилетняя девочка, Валя Дыко, дочь домохозяина, у которого Багрицкий снимает «жилплощадь» в Кунцеве, умирает от скарлатины. Цитирую неправленную стенограмму беседы Багрицкого с деткорами «Пионерской правды»: «Перед смертью к ней пришла мать и принесла ей крест. И она даже перед смертью... подняла руку, отдала салют и так умерла...»

Крестик, брошенный на пол, и салют, отданный в смертный час, — два знака, замкнувшие и разверзшие опустошающуюся Вселенную, — порождают стихи, которые навечно врезаются в русскую советскую поэзию:

Нас водила молодость  
В сабельный поход,  
Нас бросала молодость  
На кронштадтский лед.

Боевые лошади  
Уносили нас,  
На широкой площади  
Убивали нас.

Но в крови горячечной  
Подымались мы,

Но глаза незрячие  
Открывали мы...

«Незрячие»! Вспоминаете «случайный» набег конницы? А дождь, идущий «наугад»?

«Смерть пионерки» задумана в 1930 году, в момент, когда умерла Валя. Написана и напечатана в 1932 («этот факт, как умерла, меня мучил два года»). Самому Багрицкому отмерено жизни — до февраля 1934.

В тучах, которые понемногу все-таки сгущаются в начале 30-х годов над его головой, последний просвет дает именно «Смерть пионерки», на которую не подымается рука даже у самых бдительных критиков.

А между тем чутье у критиков работает отлично. Они умеют вслушиваться в обертона тех песен, которые продолжает слагать к красным датам знаменитый поэт, заглянувший в «Перевал», потом к конструктивистам и наконец вступивший в РАПП.

Если бы критики видели еще и черновики...

В чистовиках — все та же победоносная атака революционной державы на бурлящее в предчувствиях человечество. Некоторые выстрелы попадают в цель так удачно, что вызывают мысли о пророчестве. «До Берлина дойти...» — прямо-таки завет бойцам 1945 года...

Эта мелодия будет подхвачена следующим поколением, «мальчиками Державы», возмечтавшими «дойти до Ганга», до Японии и Англии и выставшими своими трупами путь от Сталинграда до Берлина.

К ним обращается Багрицкий — к поколению сынов, конкретно — к своему сыну Всеволоду.

Время настанет — и мы пройдем,  
Сын мой, с тобой по дорогам света...

Сверкающий аллюр конницы сменяется тяжелым шагом пехоты; поэт, преодолевая одышку, подает юности руку:

Ты знаешь, товарищ,  
Что я не трус,  
Что я тоже солдат прямой! —  
Помоги же мне скинуть  
Привычек груз,  
Больные глаза промой!

Обертон сдвигают стих к усталости. На месте гражданина мира, воздвигшего воображаемую вселенную над провалом отмененного старья, обнаруживается нечто среднее, промежуточное, вполне реально прописанное: Человек предместья. Он списан с кунцевского железнодорожника, у которого квартировал Багрицкий (и дочь которого бросила перед смертью крестик), но поэт пропускает это промежуточное бытие через свою душу. Он видит себя там, где и вообразить не мог бы, когда летел под красным знаменем, или, как все чаще переосмыслялась эта гонка, — на трубе локомотива Истории, — теперь он оказывается на обочине:

Весь этот мир, возникший из дыма,  
В беге откинувшийся, трубя,  
Навзничь; он весь пролетает мимо,  
Мимо тебя, мимо тебя!

Он так поворачивает легендарный силуэт трубы, как и вообразить было невозможно:

Вкруг мира, поросшего нелюдимой  
Крапивой, разрозненный мчался быт.  
Славянский шкаф и труба без дыма,  
Пустая кровать и дым без трубы...

Разумеется, это не «я», это «он». Однако именно к «нему» прикована душа...

«Человек предместья» обнародован в журнале «Красная новь» в октябре 1932 года.

В феврале 1933-го в черновики ложатся строки новой поэмы; она будет названа именем этого рокового для поэта месяца, и опре-

цена так теми, кто обнаружит эту поэму в бумагах Багрицкого и опубликует ее посмертно.

В сущности, это завещание.

Первое, что поражает в нем, — вдруг проснувшаяся ностальгия по той самой одесской старорежимной жизни, которая провалилась в небытие.

Самое главное совершится  
Ровно в четыре.

Из-за киоска

Появится девушка в пелеринке, —  
Раскачивая полосатый ранец,  
Вся будто распахнутая дыханью  
Прохладного моря, лучам и птицам,  
В зеленом платье из невесомой  
Шерсти, она вливается, как в танец,  
В круженье листьев и колыханье  
Цветов и бабочек над газоном...

Ох, не похожа эта гимназисточка на ту креолку, за которой в ранних стихах слуга-индус нес серебристый шлейф.

Как не похож нынешний лирический герой на того маленького бунтаря, который демонстративно выплюнул когда-то скисшие сливки — стер с губ материнское молоко.

А теперь?

Я много дал бы, чтобы мой пращур  
В длиннополом халате и лисьей шапке,  
Из-под которой седой спиралью  
Спадают пейсы, и перхоть тучей  
Взлетает над бородой квадратной...  
Чтоб этот пращур признал потомка  
В детине, стоящем подобно башне  
Над летящими фарами и штыками  
Грузовика, потрясшего полночь...

Детина — новое сюжетное обличье того лирического героя, «иудейского мальчика», который когда-то, трепеща, шел за гимназис-

точкой, боясь приблизиться и заговорить. Биографы и мемуаристы не сохранили в жизнеописаниях Багрицкого таких эпизодов, где он, в сопровождении матросов, устраивал бы облавы на «контру», — в лучшем случае он на таких мероприятиях присутствовал. «Я тут совсем немного приврал, но это было нужно для замысла, — смеялся Багрицкий в ответ на расспросы. — Во-первых, бандитов, которых мы искали, на самом-то деле не оказалось. А во-вторых, когда я увидел эту гимназистку, в которую был влюблен и которая стала офицерской проституткой, то в поэме я выгоняю всех и лезу к ней... Это, так сказать, разрыв с прошлым, расплата с ним. А на самом-то деле я очень растерялся, сконфузился и не знал, как бы скорее уйти...»

В поэме — сюжет другой, но не менее реальный, и даже описанный с куда большей рельефностью: герой — «детина», помощник комиссара, врывается в дом, где затаившиеся заговорщики, «бандиты», делают вид, будто они мирные обыватели: пьют чай и обсуждают... стихи Гумилева.

Отдав таким образом последний поклон Синдику, стихам которого когда-то даже подражал, лирический герой принимается за дело. Он вынимает оружие. «Руки вверх! Барышни, в сторону!»

В одной из комнат — она!

Голоногая, в ночной рубашке,  
Сползшей с плеч, кусая папироску,  
Полусонная, сидела молча  
Та, которая меня томила  
Соловьиным взглядом и полетом  
Туфелек по скользкому асфальту.

Реальный герой, бывший «иудейский мальчик», как мы знаем, в смущении готов был бежать прочь. Лирический герой остается, чтобы «расплатиться с прошлым»:

Я швырнул ей деньги.  
Я ввалился,  
Не стянув сапог, не сняв кобуры,

Не расстегивая гимнастерки,  
Прямо в омут пуха, в одеяло...

Сейчас герой, насилующий мечту своей юности, объяснит, за что он с ней расплачивается.

Я беру тебя, как мшенье миру...

Следует расшифровка: мщение — за робость, застенчивость, позор предков, щебетанье случайной птицы (мог бы еще сказать: за случайной конницы набег).

Как всегда у великих поэтов, слово попадает в точку — в ту небыть, которую хочется завалить «аргументами»; это слово — «пустота»:

Принимай меня в пустые недра,  
Где трава не может завязаться, —  
Может быть, мое ночное семя  
Оплодотворит твою пустыню...

Великая попытка большевиков оплодотворить пустыню, в которую они ненароком уронили ненавистный старый мир, символически завершается.

Кажется, Багрицкий хотел продолжить поэму. Судьба не дала. Измученный астмой, он умер в феврале 1934 года, немного не дотянув до триумфального Первого съезда советских писателей и немного перетянув за черту пушкинского рокового возраста.

На кладбище, как специально отметили биографы, его проводил эскадрон красной конницы<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> См.: Елена Любарева. Эдуард Багрицкий. Жизнь и творчество. М., 1964, с. 240.



## НИКОЛАЙ ТИХОНОВ

**И** дальше: «...Меня тоже нет во мне...»

Миллионы читателей, все еще помнящие Тихонова по многотомным собраниям сочинений, по необъятным поэтическим дневникам государственного деятеля, пересекающего с веткой мира моря и горы, наконец, по хрестоматийным строчкам «Баллады о синем пакете», — вряд ли легко примут такую его самоаттестацию.

Мало кто и теперь знает эти строки: схороненные автором в глубине личного архива, или, как сам он говорил, в «могиле стола», они пролежали там несколько десятков лет. Извлеченные из схрона (из архива наследников поэта), они были подготовлены и выпущены в свет в 2002 году издательством «Новый ключ» под названием «Перекресток утопий» исчезающим тиражом в 500 экземпляров.

Стихи, прогремевшие на весь Питер за восемь десятков лет до того, оказались рядом со стихами, тогда же приговоренными автором к «могиле». Рядом: «Орда» и «Брага» в подцензурном варианте — и «остатки» той же «Орды» и той же «Браги», спрятанные от печати и чуждых глаз. Рядом: «Праздничный, веселый, бесноватый...» И: «Нет России, Европы и нет меня...»

В числе других невыносимостей эти строки спрятаны во тьме письменного стола. Кто знает о них? Узкий круг молодых, дерзких



питерских литераторов, объединившихся в начале 1921 года в группу «Серапионовы братья» и обчитывавших друг друга своими текстами? Этот круг, наверное, знает потаенного Тихонова, что, по мнению современных исследователей, и держит его там на «одном из определяющих мест».

Но и без этого широко печатавшийся, открытый всем, кристально ясный автор «Орды» и «Браги» блистает в самом первом ряду советской лирики самых первых пореволюционных лет. Строчка Багрицкого с символом веры «Тихонов, Сельвинский, Пастернак» — не преувеличение: никого не удивляет в ту пору, что созвездие открывается этим именем.

Гусар-кавалерист, прикативший с фронта в Петроград «в разбитом эшелоне, в накинутаой на плечи прожженной длиннополой шинели», с «зажатой в зубах прокуренной до донышка трубкой», обретает в литературных кругах настолько быстрый авторитет, что сама его трубка делается, как сказали бы теперь, знаковой чертой облика.

На какое-то историческое мгновение он успевает сблизиться с Гумилевым. От этого контакта остается надпись на книге: *Дорогому Николаю Семеновичу Тихонову, отличному поэту — Н. Гумилев*; эта книга с автографом ложится туда же — в «могилу стола», потому что в могилу ложится и ее автор, расстрелянный как контрреволюционер петроградскими чекистами. С глухой горечью провожает Тихонов своего учителя, своего синдика, мэтра: «А был он строен и горд, кидаясь в широкий гон, и воплем собачьих орд охотник славил его...» Одна только строка — финальная — выдает тайну посвящения: «а в Хараре живет леопард с гумилевской пулей в боку...» — но и эта одиночная пуля опасна: стихи идут в схрон.

Ничего от серебристых туманов символизма в тихоновской стиховой палитре. А от акмеистов? Рельефность штриха... но у акмеистов не было такой острой сыпучести. У Тихонова не просто «песок» не просыхает под ногами «от пены, от моря, от боя», он и «радость земную синими кусками набивает в карман». Серебро, которое акмеисты отливали слитками, у Тихонова дробится, колется кусками, идет сыпью.

Главным спарринг-партнером он избирает поэта, ушедшего и от

символистов, и от акмеистов, — Пастернака. У того — «отдельный прием», а у этого все вобрано, вогнано в динамику. У того — декоративность, а у этого — ясность. Там — роскошество непредсказуемой орнаментальности, тут — четкость, гибкость, сухая легкость...

Зной палит равнодушные крыши,  
Желтым медом стекает с них пот,  
Каракатиц чахоточных тише  
Проползает, чернея, народ.

Много черного. Черные спины. Черная зыбь ночи. Черный рис на зубах голодных. Над черными ливнями — красная пена.

Красного тоже много, но, как правило, без политического оттенка (большевикам отправлен СИНИЙ ПАКЕТ). Только в раннем, юношеском, вполне ученическом — Революция алая. Красное — это заря, это пятна по лицу. И, конечно, кровь, кровь, кровь. Царит даже не красное, а желто-красное, рыжее. Рыжая кора деревьев. Рыжие гномы. Рыжий тамариск пустыни. Сухое, горячее, обожженное, отливающее ржавью, медью. «Желтый глаз на кирпичном лице».

И — море солнца, море огня, света. Огненный дым летит, светило шевелит рогами.

Странными в этой скачке огней могут показаться разверзающиеся хляби, но бездна вод — такой же базовый элемент тихоновской поэтики, как пляска огней. Эталон ясности — «морской приказ». «Моряков я люблю за соль их небылиц, разбавленных кровью». Ставшие советским символом строки:

Гвозди б делать из этих людей:  
Крепче б не было в мире гвоздей, —

образ, спаявшийся в большевистской мифологии с самоотверженностью «винтиков», строящих ДнепрогЭС и Магнитку, — строки эти, если вчитаться, написаны Тихоновым, так сказать, по другому адресу. Команда, которая там подается: «Офицеры, вперед!» — весьма далека от крика «Товарищ!», на который должна, по Маяковскому, оборачиваться земля. Кегельбан, с которым герои Тихонова сравнивают подвиг, мало похож на булыжник, оружие пролетариа-

та. «Адмиральским ушам простукал рассвет: — Приказ исполнен. Спасенных нет». Это уж, скорее, самоощущение царских «седых адмиралов», которых (у того же Маяковского) прикладами гонят на тот свет революционные матросы.

Но у Тихонова эти социальные приметы настолько вытеснены общим опьяненным движением, что пролетарская культура спокойно берет вышеописанные гвозди и пускает в дело: в строительство нового мира.

Но — море!

Я рожден в береговой стоянке,  
Когда парус выкрасили кровью,  
Рыбу вбили в жестяные банки,  
Мертвым дали волны в изголовье.

Ледяным свинцом вод обдается кипящая лихорадка огней — выковывается металл. Алюминиевое небо над свинцовым морем. Мир качается от вина и меди, песня звенит, как медный таз, тяжелой медью колоколен раздавлен звонаря язык...

Медный век проступает из-за серебряного.

Медная мордва, медногубые кочевники, медные дни Калифа. Невтязный Восток в свете последующих путешествий Тихонова-сановника по гостеприимным республикам многонационального Советского Союза чудится предвестьем мирного широкодушия поседлого автора, который в «Стихах о новой Кахетии» с чувством законного удовлетворения «пройдет над Алазанью», меж тем как у молодого Тихонова Восток — это образ оскаленного Ислама, солидарно отвечающего воинствующему оскалу автора.

«Мы живем в преддверье Азий, обреченных навсегда». Это — ответ Тихонова блоковским «Скифам»: братанье со зверьми, атака на «пестрый зверинец» Европы, «тяжеломедный ход» новых завоевателей Вселенной:

Иль в исторической пометке  
Мы — тень Мамаевой орды,  
И чем гордились наши предки,  
Тем темным только мы горды.

«Исторические пометки» мы проследим ниже, главное же в этом скифском самораскачивании стиха — напор «разгульной орды», вольное «кочевье», «стихия разнузданной борьбы», бражный азарт одержимости. Недаром же первые сборники Тихонова назывались «Орда» и «Брага»; вышедшие один за другим в 1921 году, они навсегда встали в первый ряд советской лирики. И недаром первая же строка первого сборника — стартовая самохарактеристика поэта: «Праздничный, веселый, бесноватый» — на всю жизнь впечатала его облик в историю культуры. Здесь ни одного из трех определений не сдвинешь, в том числе и третьего, самого, может быть, точного в портрете легкого, сухого, одержимого всадника, сорвавшегося в аллюр.

Тот зверь — ты сам, душа в сугробах  
Живет и бредит без огня,  
Дома твои теснее гроба,  
И день не стоит света дня.

То ли это прорыв и путь, то ли обрыв и тупик... А неважно!  
«Мост или прорубь — не все ли равно?»

Но все-таки: откуда в этом самозабвенном звере, в этой «кровожадной рыси», в кусачем «косматом щенке», в «мамонте», одной ногой раздавливающим город, в «горильем князе», истекающем «зеленой слюной», в «черном кречете», клюющем «лунное пятно» (я перечисляю излюбленные образы автора «Орды» и «Браги»), — откуда в нем такое трезвое ощущение беспутья, бесцелья и такая трезвая горечь, какой не может быть у естественно агрессивного зверя?

Откуда неотвязный образ пустыни?

Окинем теперь этот ясный горизонт с точки зрения ценностей: традиционных, революционных, русских, советских, христианских, языческих, магометанских... Впрочем, последних мы уже коснулись: «И встал я как муж, и как воин я встал, и как брат, губами на губы и сталью на сталь отвечал...»

С ценностями, традиционными для старой России, тоже ясно: их просто нет. Аннулированы. Бесстыжие царские сатрапы напрасно посылают «эскадрон на усмиренье»: войска не станут стрелять в на-

род. «Тихая радость» по этому поводу — молчаливый и безапелляционный приговор старому строю.

Сложнее, когда из-под старого строя проглядывает нечто под названием «Русь». Что это? «Не зверь, не птица». Ералаш какой-то: кресты и гусли, колокольный или брашный рай. Насчет рая — чуть ниже, а реальнее — бой: в ушкуйницу-мать ушкуйники-дети, что-то дикое, простое, допотопное. Что-то космато-языческое. Как к этому отнестись? С одной стороны, душу охватывает безадресный восторг: «твои дороги — в небо двери. О, Русь! Томящаяся Русь... Скажи, что ты в нее не веришь. Я лишь печально усмехнусь». Но эта вера — «мимо людей», «мимо дней»; это обаяние мечты — «незримый храм». С другой стороны, когда задумываешься о людях и днях, то есть о русских людях, веками сидящих сиднями, — хочется этой раскрасавице-Руси поломать «все ребрышки», вырвать ей волосы, пустить кровь — научить ее «работушке». Работушка эта (перед которой должна будет расступиться Америка) предстает в загадочно-музыкальном варианте: «горны за трубы закидывать». Возможно, это медные трубы.

Меж патетикой лубяного миража и патетикой свинцовой реальности просверкивает веселый бесноватый стих, сопрягающий крайности в блестящей вольтижировке:

То не гром загудел далече,  
То не вихрь дубы разбил —  
То Илья, задремавший, с печи  
Лапоть липовый уронил.

Естественно, все эти мотивы ложатся в могилу стола.

Христианские реалии, в отличие от исконно-русских, напротив, щедро представлены в обнародованных книжках. Вернее, антихристианские. Попы, лукаво «узлующие» Новый Завет для простодушных «храбрых солдат». Иконы, к которым никто не прикасается. Пьяные ангелы.

С Богом отношения еще проще: «Не надо мне божественных плевков, и поучений притчами не надо». Христу сказано: «Миру гроб сколотил ты, плотник, но в него я не лягу, нет». Народу: «Не

возложил бы крест на плечи, а сам поставил новый крест!» Крест — на старой вере.

А как насчет новой веры? Насчет «кожаных курток на московских плечах колючих»? Насчет «коней Буденного, пьющих хлебово»? Насчет «Исполкомов», чье слово бежит «горлицей красным по степям»? Насчет «ключев кумача», летящих с флага?

В могилу стола уходят потрясающие по откровенности строки:

Тело бросили в долгий гон,  
Но нельзя же годами в бреду  
Вместе с кожей срезать погон  
Иль на лбу выжигать звезду...

Это вовсе не значит, что, явно присягая «звезде», Тихонов тайно сочувствует «погону» (хотя в 20-е и 30-е годы вполне могли припасть и такое). Тут никакого двоедушия, но — прямодушное отрицание и тех, и этих доктрин. Поэтому цепочка большевистских реалий нигде не окрашена в цвета торжества и победы, а везде — в цвета жертвы и безумия. Если не в цвета скоморошьей игры: «Хотели снять орла — веревок жалко. Крыла железо — пуля не берет. Виси себе, и — ходит ветер валкий, красноармейский взвод поет».

Взвод поет, двуглавый орел висит, черный человек (почерневший от перенапряжения) скачет с секретным синим пакетом в Москву, в Кремль. Кремль, распечатав «Балладу о синем пакете», определяет ее в золотой фонд революционной лирики, в один ряд с «людьми-гвоздями». Да вы вчитайтесь в финал, в этот праздник веселого абсурда! «Прочел — о френч руки обтер, скомкал и бросил за ковер: — Оно опоздало на полчаса, не нужно — я все уже знаю сам».

И ведь абсурд происходящего не только не ослабляет, но даже и усиливает горячечную решимость! Дело в том, что абсурд этот как бы изначально запрограммирован.

Конечно, «Экспресс — в будущее». «Народы, несите короны! Мы их разобьем навсегда!» «Растопчем цепи», «уничтожим стены», скуем серп ударами молота. «За горами же солнце, и отдых, и рай...» Вот и добрались до «рая». Строкой ниже: «...Пусть это мираж — все равно!» Где рай, там и мираж. Библейский рай — массовый самооб-

ман: у бога «столько имен и лиц, сколько на свете людей». Но и коммунистический рай — мираж. В реальности-то там — экспроприаторы тушат окурки о рояль. И Питер-город — мираж: «Он миражом возник в болоте, и он исчезнет, как мираж!» Можно считать, что это подхват пушкинского: «из топи блат». А можно — что это фатальный азарт человека, решившего делать «все сначала и все до дна» и принимающего в расчет, что все мечты — «чудовища».

Когда мечта, пленившая народ,  
Чешуйнотелым обернулась гадом,  
Осмысленно зачавкал пулемет —  
Беззубый зверь, плюющий верным ядом,  
Распалися утопий корабли,  
Умы сгорели, точно ключья ваты,  
По улицам кричали и влекли  
Назойливо ненужные плакаты.

Сборник досоветских стихов, которые не лезли в новые красные ворота, озаглавлен Тихоновым: «Перекресток утопий» и в 1919 году тоже схоронен в столе.

Итак, ни одной доктрины, принятой душой и сердцем, ни одной утопии, воспринятой с молоком матери, ни одной цели, достижимой реально. Действительно, все «с нуля».

Сама биография Тихонова все время как бы испытывает его подобными задачами. Кавалеристом становится городской мальчик, никогда прежде не подходивший к лошади. Ничего, освоил, и с блеском. Сама война (война 1914 года, на которой он стал лихим профессионалом) обрушивается на его голову как гром среди ясного неба: «Первый раз я услышал в соседней деревне это страшное слово: «Война»... А до того что? «Когда я этой площадью с мамашей шел в именины к дяде на обед, — я был дитя, любил котлеты с кашей, писал стихи и думал, что поэт». О чем те детские стихи? О «борьбе за свободу». Чью? «Малайцев — от ига голландцев... Китая — от чужеземцев... Алжира — от французов... Индии — от англичан...» То есть — полнейшая ирреальность, миражи, книжные и газетные самумы в голове впечатлительного школяра, который растет в семье

отца — «мещанина города Богородицка Тульской губернии», перебравшегося «в Петербург и окол». Других подробностей об отце Тихонов в своей знаменитой автобиографии «Моя жизнь» не сообщает, но, по некоторым данным, отец работал парикмахером. Таким образом, самый безоглядно романтичный из молодых советских поэтов приходит из самой неромантической реальности («Я вышел из жизни темного мещанства», — уточняет он в предисловии к собранию своих сочинений 1973 года).

Не отсюда ли — лейтмотив «пустой земли», пустыни, пустоши, вакуумного пространства, пьянящего простора в доставшемся ему мире? «За пустотою — пустота»; это сторожкое чувство, отработанное в кавалерийских разъездах, где за каждым кустом и за каждой дверью таится опасность, постепенно оформляется в философему:

Путь мечей приводит нас к пустыне,  
Путь пустынь приводит нас к мечу...

В свете той государственной программы борьбы за мир, которой Тихонов, уже признанный официальный советский классик, отдал все свои зрелые годы, — эти молодые стихи вполне могут быть прочитаны как пацифистские. И не без оснований: усталость от боя — такая же психологическая правда, как азарт боя; в лирике времен «Орды» и «Браги» вполне реальны мотивы протеста против бойни и драки. Но в том контексте, в каком находит себя и в сущности рождается эта лирика, — работает не тот или иной отдельный лейтмотив (агрессия, отказ от агрессии, безжалостность, жалость, готовность к гибели, вера в неуязвимость), а общий горизонт: ясный, простой, гулкий. Меч и пустыня.

Ясность тихоновской лирики — это ясность мысли, глядящей в глаза пустоте. Чистота — бестрепетность души, спокойно ожидающей приговора. Простота, главное слово-заклинание, — подоплека того видимого хаоса, который обступает человека. «Я — простой словопев», — говорит он и рассказывает, что дикий сад — прелесть, но еще лучше — пустыня с сухим тамариском и строгим кактусом. Можно проследить, как в любой его песне шаг за шагом, круг за кругом, слой за слоем жизнь теряет миражные одежды и сводится к простоте.



О сердцах больших и тревожных,  
 О крае моем, где только зима, зима,  
 О воде, что, как радость земную, можно  
 Синими кусками набить в карман...

«Куски» все то же опрощающее членение целого: огней, вод...

И люди поверят и будут рады,  
 Как сказке поверят ледяным глазам,  
 Но за все рудники, стада, поля, водопады  
 Твое имя простое я не отдам.

Владимир Корнилов в своей прекрасной книге «Покуда над стихами плачут...» замечает, что концовки тихоновских стихотворений всегда слабее зачинов, вялы, недотянуты. Я думаю, это эффект того программного опрощения, той бесстрашной ясности, с которой поэт врывается в жизнь и в конце концов разрушает ее на простые куски.

Это не пламя — это «пламенный чертеж». Это хаос, приравненный к покою. Это тожество жизни и смерти, когда «мир и небо — два собрата, две разные тюрьмы». Тюрьма, равная воле, — вот финал той борьбы за свободу, которая разворачивается в вакууме миражей, на перекрестке утопий.

При веселой иронии в адрес «драгоценного разума» — герой однако трезво все понимает. Понимает конечную бесцельность той яростной деятельности, в которую втянуто все его существо, нервы, чувства, мысли. Это не только лейтмотив пластических видений: «сам не знаю, где я буду ночевать»; «ветка курчавая знает разве, к солнцу какому она растет?»; «безразлично, полдень, ночь, рассвет ли»; «сердце забили кистенем да обухом, значит, без сердца будем жить». Неведение отлито прямо-таки в формулы: «мы не знаем, кто наш вожатый, и куда фургоны спешат»; «мне надо что-то вам сказать, но что — никак не вспомню»; «отец не сказал мне, кем я стану»; «вот сказал я большое слово, а кто слышал его — не знаю»; «я не знаю, но да будет так».

Вроде бы абсурд: апология ясности, прозрачности, четкости, и — такой вакуум цели... Но это не абсурд, а парадокс, при котором аб-

сурд, оставленный за спиной, сам становится точкой отсчета как железная норма.

Катастрофическое по фактуре самосознание Тихонова лишено отчаяния. Кажется, что его герой отмечен фантастическим самообладанием, и если так, то это объяснимо: ему нечего терять.

Анна Ахматова когда-то обронила: «Думали... нет у нас ничего. А как стали одно за другим терять...»

Поэты Серебряного века не то что много теряли — они теряли всё, что успели до слома времен полюбить, возненавидеть, с чем так или иначе сжились, в чем успели понять смысл. Иные со смертной тоской провожали старую жизнь в небытие, иные искореняли ее с запредельным отчаянием, а двое — самые звонкие, демонстративнее всех перешедшие в новую советскую веру, — в конце концов покончили с собой; они успели-таки пощеголять в старых декорациях: в желтой ли кофте бунтаря или в костюме деревенского Леля, — конечно, это была костюмерия, но под нею таился трагизм уже начавшейся и идущей на слом судьбы. То поколение, появившееся при царе-миротворце и очнувшееся для жизни при Цусиме, переходило в новый век, окрашенный для нее в цвет серебра, как в возрождение через гибель.

Следующее поколение устами Тихонова говорит: «Не плачьте о мертвой России — живая Россия встает». Поколение, явившееся на этот свет между кладбищенским карнавалом Ходынки и похоронами Первой русской революции, — воспринимает апокалипсис Второй и Третьей революций как данность и Мировые войны — как неизбежность. Этих людей уже мало что связывает с прошлым, они впиваются в будущее. Ценности творятся на скаку. Крещение — в огнях и водах, под пение труб. Кто был ничем, становится всем. Из ничего возникает — всё.

Славных полководцев — маршалов Великой Отечественной войны — дает это поколение.

И — классиков социалистического реализма.

Николай Тихонов легко и естественно входит в эту роль. В 1919 году — поэма «Сами», вдохновенная песнь о Ленине. Интересно, что фигура вождя возникает здесь как бы из «ничего»: концентрируется в сознании нищего мальчика-индуса, живущего бог знает где

и ищущего себе доброго господина, перед которым этот мальчик готов стоять на коленях, прислуживать ему, молиться на него, и даже имя, возникающее из воздуха: из мечты, из обиды, из ярости угнетенной души, — зашифровано, сдвинуто от реальности: «Ленни».

Странность такого художественного поворота сделала поэму уникальной в лениниане, а Тихонова — безупречным советским автором. Он оправдал репутацию, написав огромное количество стихов, подкрепивших большевистский идеологический пантеон.

В 1941-м — поэма о Кирове («В железных ночах Ленинграда по городу Киров идет»). Поэма «Серго в горах» («Шел Серго Орджоникидзе в девятнадцатом году»). «Стихи о Кахетии». «Стихи о Югославии». «Стихи об Украине». «Стихи о Пакистане и Афганистане». «Парижская тетрадь». «Бельгийские пейзажи». «Английские ночи». Все советское, всесоюзное, всемирное. Награды, лавры, триумфальные поездки. Цветы.

В «Стихах о Кахетии» — строки:

Я прошел над Алазанью,  
Над волшебною водой,  
Поседельй, как сказанье,  
И, как песня, молодой.

Поседельй сановник, в душе которого навсегда затих бесноватый веселый поэт, сознает, что песнь его остается в истории лирики — только как молодая.

Та, которую пропел про себя кавалерист в прожженной шинели — и спрятал текст:

Нет России, Европы и нет меня,  
Меня тоже нет во мне —  
И зверей убьют, и людей казнят,  
И деревья сожгут в огне.

Не верить, поверить нашим дням,  
Простить, оправдать — не простить,  
Счастье нам, что дороги всегда по камням,  
По цветам было б жутко идти.



## ПАВЕЛ АНТОКОЛЬСКИЙ

**В** числе ветеранов своего поколения, которое он с гордостью называл великим и каленым, а себя — его слугой и старожилом, он шутил над своей «проклятой живучестью» и в воспоминаниях о юности любил представлять себя веселым шалопаем. И в школе (в московской частной гимназии) учился неважно, так что родителям пришлось нанять студента-репетитора. И юридический факультет предпочел филологическому, потому что надеялся, что у законников будет легче «кое-как сдавать экзамены, поменьше ходить на лекции и совсем не работать сверх положенного».

Меж тем образ забубенного гуляки (что-то вроде Вийона) плохо сочетается с репутацией скрупулезного профессионала, высокочтимого маэстро стиха, каковая сопровождала Антокольского до конца дней (он дожил до толстовского возраста, одряхлел, но артистический облик сохранял и без трубки, бабочки и берета на людях, кажется, не появлялся). Но что верно, то верно: сдавать экзамены (идеологические) не любил, заказ (социальный) сверх положенного не отработывал. Его действительно что-то словно бы пронесило мимо воспламеняющих реалий повседневности.

Студент-репетитор, поселенный у них в семье, в 1905 году ввязывается в уличную борьбу, баррикада — рядом в переулке, так что

родители девятилетнего нерадивого гимназиста кормят рабочих, забегаящих в дом после перестрелки. Однако эти события так и не становятся стержневыми в памяти будущего поэта.

И от потомственной профессии юриста отказывается с легким сердцем: в университете открывается студенческий театр, и сын присяжного поверенного, бросив академические занятия, устремляется туда.

Павел Антокольский выходит в жизнь, как выходят на сцену.

Поэтический мир ранних стихов (во всяком случае тех, какие мастер считал достойными собрания своих сочинений) — это упоение школяра, «не спавшего всю ночь над яростным томом Шекспира». Может, книжка «впопыхах» и не дочитана, но лишь потому, что воображение, освобожденное от учебных программ, празднует «распад грамматик и вырождение арифметик». В сущности, в основе мироздания так и остаются реторта и чертеж, но реторта перенесена из школьной лаборатории на «калильную лампу черта», а от «сухости ранних чертежей» душа излечена «криком рекламы». Умозрительная космогония забивается пестротой впечатлений: из раскрашенного фургона — бродячего зверинца вываливаются «чудовища, чудища и чудеса». Куклы и химеры начинают игру. «Ничто не пропадает в хозяйстве сказки».

Он подозревает, что весь этот театр — лишь набросок, гипотеза, причем из «самых легких»; мир, раскрученный из фантазии, «скользок»; вселенная, выдуваемая ради игры, похожа на «жидкой пузырь». Но поскольку весь мир — театр (школяр недаром не спал над Шекспиром), то игра стоит свеч, особенно если ее ведет мастер, «зоркость глаза, ловкость рук обнаруживающий вдруг».

Кумир его молодости — Блок, но как бы пропущенный через Балаганчик. Разница: у Блока «мировой пожар в крови» — у Антокольского «пожар в театре». Тут даже Дантов ад — как «сладкий дым сигар». «Чем больше пламени и пепла... тем больше славы этим дармоедам» (дармоеды — ангелы, по совету которых устроено это представление. — Л. А.)... Вот «кончим нашу сказку и чокнемся стаканом».

Однако бужотеры, устроившие фейерверк, уверены, что в свой

оптический обман они втягивают «время и пространство», что от поворота колеса на пару сантиметров зависят «два столетия», и что время можно «запереть в ящик». «Куда лететь? Туда или обратно? — По мировой орбите коловратной!» — перекликаются лицедеи под куполом.

Они уже отравлены воздухом мировой катастрофы, но думают, что валяют дурака.

Эпоха не столько врывается в этот театр, сколько заполняет паузы мизансцен. Обнаруживаются «Москва в лазури колокольной», «гранит Невы», вдоль которого чернеют фигуры: «разносчик, баба, немец, гайдуки». Марина Мнишек вырывается из краковских костелов и устремляется «в ястребиный полет». Вокруг химерического чертежа и вакуумной реторты начинает вращаться вихрь предметов, фигур, событий, сведений. Мир действительно вырастает из всякой мнимости, вроде «наивных кинолент» — сенсаций 900-х годов. Доносится крик: «Остановитесь, хамы!» Лирический герой отвечает: «Где моя тетрадка со стихами!»

Книжность происхождения этого мира не должна нас обманывать: из «тетрадки со стихами» не извлечь того потока реалий, который проносится у Антокольского через ангельские трубы, укладываясь в конце концов в четыре увесистых тома собрания сочинений, то есть в четыре стены «Домена», которому нет имени, а есть фантастическая уверенность, что стены не падут и что обнажившееся место будет обжито и унаследовано.

Посему геральдическим знаком сотворяемого мира становится ода «На рождение младенца».

Заметим этот сюжет: он учуян в 1920 году, додуман в 1929. Сравнение двух этих редакций позволяет понять ход появления наследства из «ничего».

Дитя! Понимаешь ты? Вот он, твой мир — златотронная школа,  
Расплавленный глобус на вахте, скелеты и чучела тьмы.  
Будь смелым, будь нищим, и жадно сквозь щель бредового раскола  
Разлейся в глаза первым встречным, и мертвым заройся в умы...

От этого начала, отброшенного впоследствии, остаются только

слова «будь смелым». Остальной антураж начисто меняется: школа, глобус, скелеты, чучела... бред мертвецов, очертивший пустоту безвременья... — все это уступает место потоку реалий, характерных для начала 30-х годов:

Модели, учебники, глобусы, звездные карты и кости,  
И ржавая бронза курганов, и будущих летчиков бой...  
Будь смелым и добрым.

Тыходишь, как в дом, во вселенную в гости,  
Она ворохами сокровищ сверкает для встречи с тобой...

Вселенная — это глобус, обретший прочность. «Растущее тельце» несут пеленать «в паруса», потому что «колыбель развалилась»: над вычищенной планетой гуляет ветер романтики.

И еще вот что остается во втором варианте от первого:

Рожденный в годину расплаты, о тех, кто платил, не печалься.  
Расчет платежами был красен: недаром на вышку ты влез.  
Недаром от Волги до Рейна, под легкую музыку вальсов,  
Под гром императорских гимнов, под огненный марш марсельез.

Расчет, который красен расплатой, — знак трезвой ясности, прорезавшейся сквозь юное опьянение, а вот про Волгу и Рейн — просто авгурово попадание: эти воды подтопят-таки ту вселенную, в которой вальсы и гимны сплавлены огнем марсельез.

Далее — строфа про тех, кто выстраивает младенцу новый мир:

Матросы, ткачи, рудокопы, шпионы, застрельщики, вестники,  
Полки, корпуса Белой Расы друг друга зовут из-за гор,  
В содружестве бурь всенародных и в жизни и в смерти ровесники,  
Недаром, недаром, недаром меж вами немой договор.

Строй будет существенно почищен: рудокопов заменят инженеры, шпионов — шахтеры. Вестники, естественно, останутся, а вот полки Белой Расы, свидетельствующие об изначальной сумбурности черно-белого чертежа, уступят место «рабочим людям вселенной», каковые для 1929 года более понятны, хотя и сохраняют планетарную прописку.

Финал оды в первоначальной редакции:

Так слушай смиренно все правды, вещанные в том договоре,  
Тебя обступили три века шкафами нечитанных книг,  
Ты маленький их барабанщик, векам выбивающий зори;  
Весь Космос твой друг огнекосмый, твой верный и равный двойник.

«Договор», то есть скрижали, врезанные в пустоту, сохраняются, как и нечитанные книги, на коих все это замешано. А вот огнекосмый Космос убран. И подозрительный «двойник», явно выпадающий из определенности чувств Великого Перелома, заменен на тускловатый, но «свежий, как песня, родник». (Интересно: Тихонов, поседельный, как сказанье, тоже вылечивает первоначальные огненные стихи «водой» и идет над нею, «как песня».)

Но почему с такой легкостью меняется у Антокольского в его отчем напутствии фактурный ряд, и как при этом сохраняются ритм и тон, и общий план Дома, возводимого на месте «сухого чертежа»?

Этот фактурный напор, поток реалий, шквал подробностей — мета мастера. Он возводит жилью для рождаемого младенца, как возводят театральную декорацию: быстро, легко и уверенно, запросто меняя аксессуары, но твердо сохраняя общий план — то, что называется зеркалом сцены. Там, где предполагается оркестровая яма, высвечивается котлован для фундамента: разыгрываемая «действующими лицами» мировая и отечественная история.

Петр Первый: «чертежник над картами моря и суши».

Павел Первый: «очи мертвенные пучит... брошен на пол, как мешок».

Когда роли отыграны, трупы уносят со сцены, словно во времена Шекспира.

«Последний» из российских императоров, чей путь размечен «от черной Ходынки до желтой Цусимы», ложится в могилу вместе с сыном. Финальные строки: «— Отец, мы доехали? Где мы? — В России. Мы в землю зарыты, Алеша» (строки, поразительные по силе, и можно догадаться, почему) в 1929 году из печати изымаются (и тоже можно догадаться, почему). Но даже и без них автор стихотворения немедленно попадает у критиков в монархисты. Оправды-



вается он «воображением романтика», и это воображение, похоже, сходит ему с рук как театральный эффект. Репутация «поэта в театре и театрала в поэзии» прикрывает автора: «неуправляемый» поток фактов как бы продиктован фантазией артиста.

Я подозреваю здесь обратную логику: театральный антураж возникает оттого, что бешеный поток впечатлений врывается в опустевшее бытие, так что все летит с мест; при уникальном таланте фиксации единственный способ справиться с несущимся на тебя материалом — логика зрелища: розыгрыш.

Инстинкт историка, лежащий под жестами театрала, чувствует уже в том, что роковой чертой, обозначающей начало столетнего действия, становится не 1901 год, как было бы уместно по «чертежу», и не 1917-й, как стало необходимо по «соцзаказу», а именно тот момент, когда «век свое отрочество отжил», когда «ему четырнадцатый год».

Впоследствии Антокольский дописывает для цикла «Неизвестные Солдаты» стихотворение о Ленине, который (в том же 1914 году), сидя над «кипой недочтенных книг» (это лейтмотив!), ждет встречи с Россией, чтобы «дать ей руку с броневика». Картина таким образом довершена (и поэтический Дом достроен) в 1956 году. Но цикл сохраняет изначальные мотивы: зияют «медленные пустоты» в базисе; век слеп, он «знает, что числится Двадцатым», но летит в неизвестность: ему «некогда учиться», он «гадает на бобах» и ищет, «кто подскажет: как жить и что делать?.. Никто?»

Поэт вдохновенно ведет свою роль: он, как и век, НЕ ЗНАЕТ.

Но поэт ЗНАЕТ, ЧТО НЕ ЗНАЕТ.

«Что делать! Мир таков», — замечает он и ДЕЛАЕТ ДЕЛО. То есть: возводит стены воздушного замка, выводя фасады на все стороны света.

Сначала — на Запад.

1923 год. Гастроли с вахтанговцами: Таллин, Стокгольм, Гетеборг, Берлин. Пять лет спустя — Париж.

«Мой сверстник, мой сон, мой Париж!» Химеры. Витрины. Бред былых династий. Декарт, до хруста сжавший время в теореме. Конвент. Скрип перьев в трибуналах. На шатких подмостках трибун —

делят вселенную. Санкюлот — якобинцу: «Не читайте, сударь, по тетрадке». Море вечной немоты. Кружева Брабанта, аркебузиры Брабанта, трубы Брабанта.

«Не тускнеет, не ржавеет трубная медь».

Реквизит. Рапира, глобус, плащ, бокал и чучело совы. Норманны и Нансен. Мегера. Фурия. Горгона. Полночные джазы над пустошью дикой. Фальшь афиш. Асфальтов непросохший хаос. Экспрессионисты — по дымной карте полушарий ползут в огне легенд. Скрип протезов. Война гипотез и систем.

Бальзак. «Писать. Писать. Писать». Шекспир. Сотни ролей, за которыми — «никто». Гёте. Персонаж философского действия. Сток нечистот.

Что в итоге?

«Ты вспомнишь — не четверть столетья, а времени бронзовый шаг. Ты — память. А если истлеть ей — хоть гулом останься в ушах!»

Восток. Сюда Антокольский попадает тридцатью шестью годами позже, чем на Запад, но если учесть неизменность его поэтических принципов, то можно предположить, что и в 1923 году он увидел бы Восток приблизительно так же, как увидел в 1958-м, когда посетил Вьетнам.

Будда. Дракон и Тигр. Бронзовый бюст вождя коммунистов, закрытый художницей в джунглях на время войны с французскими колонизаторами. «И будет день, и сотни тысяч рук дотянутся до цоколя трибуны, и Хо Ши Мин тебя заметит вдруг, седой, как лунь, и признанный, и юный». Наверное, в 20-е годы были бы другие имена и реалии. Но идея та же: «и желтый кули, и черный бой, и белый докер при встрече легко находят между собой понятное им наречье».

На Юг писательская бригада заносит поэта в середине 30-х. Он «мчится в ту ночь по Военно-Грузинской дороге». Там же, где шли Дарий и Митридат, и где Тимур-хромец стоял у Волчьих Врат. И где теперь живут друзья, которым адресовано 31 декабря 1939 года следующее послание: «С Новым годом, Бажан, Чиковани, Зарьян и Вургун! Наша песня пройдет по республикам прежним и новым, за-

полощется лозунгом, вливается звоном в чугуны, переключается с миром сигналом коротковолновым...»

На Север (в Сясьстрой, на только что построенный целлюлозный комбинат) писательский десант выбрасывается в 1930 году. При всей решительности немедленного вторжения Антокольского в материал («Грядущий век здесь начерно построен, как барак») у критиков хватает трезвости отнести эти стихи к категории газетных откликов, да и сам Антокольский признает, что «регистрирует» впечатления «без отбора». Однако кое-где отбор чувствуется, например, в стихотворении «На Север!» — об оставшейся «на вахте» ЧЕТВЕРКЕ (читателям 30-х годов не надо объяснять, что это папанинцы). Характерно, что на четверку смотрит «человечество», что им «наша планета подарена вся», что им «поручен» тот самый глобус, который Коперник «швырнул в мировые просторы».

Поскольку само собой разумеется, что Советская страна указывает путь всему человечеству, то совершенно естественно, что при опасности (а война, которую назовут Второй Мировой, надвигается) поэт бросает призыв о помощи на все четыре стороны света, и это надо считать не просто поэтическим приемом, но очередной санкцией той модели мира, которая рождается из «сухого чертежа» и напитывается живительной бурей Мировой Революции. В 30-е годы век может окончательно убедиться в том, что мировые революции — псевдоним мировых войн.

На титуле «Двадцатых» Антокольский поместил молитву рождающемуся младенцу — на титуле «Тридцатых» он помещает послание своему сыну, худенькому тринадцатилетнему подростку (мальчик «глядит в окно» и «держит в уме вселенную»...).

Интересно, откуда у поэтов Октябрьского поколения, у первых собственно советских классиков, — такая фиксация на сыновьях? Что, поэты предыдущего поколения были бездетны?

Были и бездетные. Блок, Клюев, Хлебников, Северянин, Мандельштам, Ходасевич... эпоха не располагала к деторождению. Но были и отцы, чьи дети стали знаменитыми. Из детей прежде всего Лев Гумилев, конечно. Есенин-Вольпин. Евгений Пастернак... Но ни один из сынов не стал ни для одного из отцов поколения «Сере-

бра и черни» собеседником и проводником в Грядущее. У Маяковского дочь «обнаруживается» в Америке через полвека после его смерти — он о ней, кажется, и не знает, а если знает, игнорирует. Цветаева своего сына с первого его вздоха оплакивает...

Меж тем Багрицкий, Антокольский выстраивают свой мир — для сынов. У Антокольского в стихотворении 1936 года — даже подобие ревности: «Настанет день, когда ты будешь с чужою женщиной вдвоем. Ты, может быть, не позабудешь меня на празднике своем...» Странная самоуничижающая интонация, неловкая даже, очевидно расслабляющая стих... Или это — предчувствие, что сыны, рожденные для всемирного счастья, станут поколением смертников?

Нет, скорее зависть к ОСУЩЕСТВИВШЕМУСЯ со стороны ВОЗМЕЧТАВШЕГО: «Я ничего не значил. Я — перечеркнутый чертеж, который ты переиначил, письмо, что ты не перечтешь».

Не перчитет. Но по другой причине.

Пока что в сознании отца достраивается всемирность, увенчанная советской геральдикой:

Флажками на карте вселенной  
Последний решительный бой!  
Там — за обладанье тобой,  
О, будь хоть спартанской Еленой  
Иль девушкой нашей любой, —  
Индусы, арабы, монголы,  
Миллионные полчища мча,  
Прочтут огневые глаголы,  
Твой лозунг, твой ясный и голый,  
На знамени из кумача!

Вселенная украшена мифами античности, расцвечена интернационалом, увенчана красным знаменем. Но в основе остается ученический чертеж, полка книг и лабораторная реторта. Так что не удивительно, что:

...школьники столпяты удивленно  
И, не дыша, впиваясь в каждый звук,

Услышат о вселенной, удаленной  
От нас на годы световых разлук;

О маленьком неукротимом шаре,  
Летащем в черном бархате пустот;  
О телескопах, что уперлись, шаря,  
В ночную твердь, в бездонный бархат тот;

Об истине, добытой кровью лучших,  
О книгах, что сжигались на кострах;  
О столь известных неблагополучьях,  
Как нищета, невежество и страх;

Об угнетенных, черных странах мира... —

и т. д., по схеме четырех стран света.

Лозунги, осеняющие «межпланетное человечество», вплетены в фактурный вихрь, которым Антокольский упивается с гимназической поры. Его взвихренная книжность в принципе не противоречит всемирной идее, рожденной на кончиках ЛУЧШИХ ПЕРЬЕВ, хотя кажется несколько экзальтированной на фоне того, как эта идея становится МАТЕРИАЛЬНОЙ СИЛОЙ, овладевая «миллионными полчищами». Но знаки материальной силы тоже усердно мобилизуются в стих. «Век начался. Он голодал Поволжьем. Тифозный жар был как с других планет. «Кто был ничем, тот станет...» Но ты должен поверить, ибо большей правды нет».

Самый книжный, самый театральный и самый артистичный представитель Октябрьского поколения находит свое место в общем строю.

Пушкинский год (напомню, что столетие со дня гибели Пушкина всенародно праздновалось в 1937-м) становится для Антокольского темой книги, проникнутой духом неодолимой победоносности. «Пляшут вьюги в столбах полосатых, мчатся санки, поют ямщики, петухи раскричались в посадах, красноглазые спят кабаки». В эту самую пору Борис Корнилов и Анна Баркова воочию видят «пляс вьюги» на лагерных переключках, Николаю Заболоцкому это вот-вот предстоит. А у Антокольского «...на каждом случайном ноч-

леге блещет в пурпуре сомкнутых век море синее, полное неги, Нереида, нагая навек». Однако даже эта блестящая Нереида тускнеет перед таким сновидением, как появление Пушкина на мавзолее: «Это он! И на площади Красной, на трибунах, под марш боевой, он являлся, приветливый, страстный, с непокрытой, как мы, головой». Андрей Синявский любил шутить, что Пушкин при Сталине был приравнен к члену Политбюро ЦК ВКП(б), — не Антокольский ли его навел на эту шутку?

Выстраивается в стихах своеобразный Краткий курс российской истории. Москва — Третий Рим. И Тверь, и Владимир, и Суздаль, и Углич смиряются и покорствуют (хорошо еще, что не перечислены Псков и Новгород). Москва — «центр вселенной», «скрещенье всех рейсов». Она же — «безбожница», в каковом качестве ей адресовано пожелание «быть белокаменной и златоглавой». Только в театральном реквизите главы, посшибленные с церковей «безбожницей», могут так красиво вернуться на свои места. А вот и «Слово о полку Игореве», подключенное к победному маршу:

Начинается утро. Кричат петухи на Руси.  
Издаലെка звенят провода электрической тяги.  
О Родная Земля! Ты уже за холмами еси.  
Высоко развеваются в бурях червленые стяги.

Если вспомнить «Слово...», то Русь, скрывшаяся за *шеломянем*, становится там знаком обреченности Игоревой рати. У Антокольского символы явно не пропущены сквозь личностное сознание. Даже когда в памяти воскресают баррикады 1905 года (а они были рядом с домом: «мы, дети малые, в ту зиму росли, оторопев», — наблюдая, как рабочие с кастетами шли к университету), — эти картинки скользят по второму плану, не мешая «торжественному припеву» истории, и автор прекрасно понимает это: «О, ранние воспомина- нья, зачем явились вы? Не я вас на работу нанял для молодой Москвы».

В декабре 1939-го финская война заставляет вспомнить и Ленинград, затемненный от бомбежек. Это стихотворение интересно еще

и лирической переключкой: в нем появляется фигура поэта, близкого Антокольскому в ту пору. «Тихонов — седой, веселый, скромный, — расстегнув ремни и скинув шлем, входит в комнату из тьмы огромной, усмехаясь, жмет он руки всем. Говорит, что началась работа не простая, что коварен мрак; что из маскировочного дота снайперски прицеливался враг. Что в чащобе мины и капканы, волчьи ямы, пули из засад... И тогда сдвигаем мы стаканы в честь бойца, как двадцать лет назад». Контраст почти сценический: Тихонов, который двадцать лет назад вышел из кавалерийской шинели и вот-вот опять наденет шинель, — и Антокольский, кажется, родившийся с артистической бабочкой...

В день Красной Армии он воображает себя в пилотке, с командирским биноклем в руках. «Крепчает наш мороз. Гудят в железной вьюге заиндевелые тугие провода. Мы вглядываемся: на севере, на юге, на западе черно. Черно, как никогда». Нет, все-таки «чертеж», «сказка» проступают и теперь: пробирки, карты, Баба-Яга... «Мы принесем к себе Германию такую, как связку милых книг, замаранных в крови, припомним, перечтем, полюбим, потолкуем опять «о Шиллере, о славе, о любви». Перечтем, потолкуем, но прежде повоюем: «За ту Германию с другой мы будем драться, за слово Гуттена в крестьянской старине, за Гейне юного, за конченное братство, за все, что сожжено в фашистской стороне...»

В реальности все будет не так, как ожидалось.

15 июня 1941 года сын Павла Антокольского Владимир кончает школу. 22 июня отправляется копать противотанковые рвы. В конце сентября мобилизован в армию. Направлен в Фергану в артиллерийское училище. 10 июня 1942 года, произведенный в младшие лейтенанты, едет на фронт. 13 июня с передовой посылает отцу открытку. 18 июня вторую. 1 июля отец отправляет сыну большое письмо, которое тот, видимо, не успевает прочесть.

Через две недели письмо возвращается с пометой: «адресат был 6 июля».

...6 июля 1942 года...

Еще через несколько дней из части приходит солдатский треугольничек.

«...хочу сообщить Вам о весьма печальном событии... Ваш сын Володя... Постараемся отомстить немецким сволочам...»

Автору этого письма-треугольничка и самому-то остается жить (воевать) десять недель до гибели. Но он успевает рассказать о том, как погиб младший лейтенант Владимир Антокольский. Судьбе угодно, чтобы отец узнал детали, похожие на аттракцион из бесовского балаганчика: «пуля ударила в верхнюю губу, пробила и в полости рта разорвалась...»

Отец записывает в дневнике: «Кончилось, кончилось, кончилось, навеки» и начинает поэму «Сын». Возможно, это был единственный способ не сойти с ума от боли.

Через год поэма появляется в печати.

По моему твердому убеждению, она входит в сокровищницу мировой лирики. И именно она делает Павла Антокольского одним из великих поэтов Октябрьского поколения.

Первые же строки поражают тональностью. Невыносимая, все сокрушающая боль — и попытка ее «не заметить», обращение к сыну как к живому — детски-наивное, заведомо бессильное и потому страшное:

Вова! Я не опоздал! Ты слышишь?  
Мы сегодня рядом встанем в строй.  
Почему ты писем нам не пишешь,  
Ни отцу, ни матери с сестрой?

Вторая изначальная неразрешимость: поэма — отчаянный протест против смерти, разлучающей души, — это не что иное, как наведение загробной связи (так сказали бы верующие); и она же — акт безнадежности, леденящее созерцание пустоты, в которую обрушивается бытие. О, если бы верить в какое-нибудь загробное существование, в потустороннюю встречу... Нет. Отрезано. «Кем был мой сын? Он был Созданьем Божьим? Созданьем Божьим? Нет, и это ложь».

Небытие, над которым возведено «планетарное человечество», не знает жалости. «Начала нет, как впрочем, нет конца». Мысль о конце не отпускает. Но мысль не может одолеть бездны. «Оба мы —



песчинки в мирозданье. Больше мы не встретимся с тобой». Какая фатальная, ледяная, дохристианская, дочеловеческая стойкость... И потому — человеческая, чисто человеческая, слишком человеческая. Перед полным небытием.

Над бездной выстраивается судьба, «не знающая» и вместе с тем знающая о своей приговоренности.

Видишь — вот сквозь вьющуюся зелень  
Светлый дом в прохладе и в тени,  
Вот мосты над кручами расселин.  
Ты мечтал их строить. Вот они.

Если бы это, построенное, утешало в смерти... Но выстраивается то, что изначально обречено. «Макеты сцен, не игранных в театре, модели шхун, не пливших никуда...» Детство сына, прошедшее в мечтах, чертежах и проектах, под музыку радио, в которой «скрипичный вихорь» мешается с «боевой медью». Память о подростке собрана из предметов, оброненных и забытых:

Стамеска. Клещи. Смятая коробка  
С гвоздями всех калибров. Молоток.  
Насос для шин велосипедных. Пробка  
С перегоревшим проводом. Моток  
Латунной проволоки. Альбом для марок.  
Сухой разбитый краб. Карандаши.  
Вот он, назад вернувшийся подарок,  
Кусок его мальчишеской души,  
Хотевшей жить. Не много и не мало —  
Жить. Только жить. Учиться и расти.  
И детство уходящее сжимало  
Обломки рая в маленькой горсти.

Обломки рая — это поразительно сказано. Рай не рождается и не вырастает — он, как в конструкторе, собирается из деталей, из материалов, из чертежей.

И так же смерть сына, собирающаяся где-то в другой точке глобуса, складывается из химии, «по-немецки»:

Я слышал взрывы тыщетонной мощи,  
 Распад живого, смерти торжество.  
 Вот где рассказ начнется. Скажем проще —  
 Вот западня для сына моего.  
 Ее нашел в пироксилине химик,  
 А металлург в обойму загвоздил.  
 Ее хранили пачками сухими,  
 Но злость не знала никаких удил.  
 Она звенела в сейфах у банкиров,  
 Ползла хитро и скалилась мертво,  
 Змеилась, под землей траншеи вырыв, —  
 Вот западня для сына моего.

По мистическому совпадению год рождения сына — 1923 — совпадает с временем поездки отца по Германии, той самой, что поэтическим дневником вошла в книгу «Запад» и отложилась в памяти «вспышками мертвенных реклам». Теперь из германского провала встает фигура убийцы сына — бодрого фашиста, а за ним — фигура его отца. «Твой час пришел. Вставай, старик. Пора нам. Пройдем по странам, где гулял твой сын».

Гитлеровское нашествие на Европу, огнем сметающее всё, высвечивается параллельно тому строительству, которое сулит рай, но обречено рассыпаться обломками.

Острейший стык — книги:

Еще мой сын не смог прочесть, не знал их,  
 Руссо и Маркса, еле к ним приник, —  
 А твой на площадях, в спортивных залах  
 Костры сложил из тех бессмертных книг...

Все путаней нехоженые тропы,  
 Все сумрачней дорога, все мертвей...  
 Передний край. Восточный фронт Европы —  
 Вот место встречи наших сыновей.

Мы на поле с тобой остались чистом, —  
 Как ни вывертывайся, как ни плачь!

Мой сын был комсомольцем.

Твой —

фашистом.

Мой мальчик — человек.

А твой — палач.

Слово «комсомолец» — вроде бы сиюминутный иероглиф, который должен согнуться вместе с эпохой. И действительно, будет вымарываться, вытаптываться во времена либеральной перестройки, стыдливо задвигаться в логотипах таких газет, как «Московский комсомолец», на вывесках таких театров, как Театр Ленинского комсомола, заменяться загадочными литерами «МК» и «Ленком». Все это — через полвека. Но я не знаю другого такого поэтического взлета слова «комсомолец», как в этом схлесте с «фашистом» в поэме 1943 года. Это врезано навсегда.

Хотя в принципе эмблемы эпохи чаще всего уходят вместе с эпохой. В поэме «Сын» комментируют слова «выжлятник», «охра», «сурик», «зурна» и «духан», или выражения вроде «страна моя родная» и «любимый город». Возможно, что строки «райкомом комсомола послан копать противотанковые рвы» тоже уже пора разъяснять. Но в образном строе поэмы все это оживает.

Оживает, несмотря на то... или потому, что обречено:

Он уезжал.

Шли многие ребята

Из Пресни, от Кропоткинских ворот,

Из центра, из Сокольников, с Арбата, —

Горластый, бойкий, боевой народ.

В теплушках пели, что спокойно может

Любимый город спать, что хороша

Страна родная,

что главы не сложит

Ермак на диком берегу Иртыша.

Россия проглядывает сквозь мирозданье так же, как жизнь проглядывает сквозь смерть. А смерть — сквозь рай. Там, где сверкала голубизна, разливается синева. Вдруг обнаруживается в тетрадке

конспектов, среди артиллерийских формул — рисунок на полях. «Дворец в венецианских арках. Тут же рядом под кипарисом пушка...» Что это? Мечта о средиземном солнышке посреди среднеазиатской казармы? Подсознательное ощущение земшара, вкатывающегося в гибельный век? Импульс революционера, автоматически поместившего дворец в прицел? Импульс строителя, готового принять пулю «во имя правды, большей, чем твоя»?

В поэме о сыне все время ощущаются очертания Великого Проекта, который обрушится, если его не удержат запредельным усилием. И от этого двойного жизненно-смертельного высвета — поразительный духовный объем события, которого не знала поэзия Антокольского ни до, ни после трагедии.

Он всю жизнь строил вместе со всеми Вавилонскую башню Светлого Будущего, старательно прилаживал к ней свой изящный «контрфорс», но только однажды увидел запредельную правду: увидел, как эта башня, этот глобус, этот чертеж, эта вселенная высвечивается смертной вспышкой.

Прощаясь с сыном, он мыслит и говорит языком своего поколения, возмечтавшего пересоздать пространство и время: связать мир трассами локомотивов и лайнеров, одолеть чудом разума допотопные чудеса сказок.

Прощай. Поезда не приходят оттуда.

Прощай. Самолеты туда не летают.

Прощай. Никакого не сбудется чуда.

А сны только снятся нам. Снятся и тают.

(Не могу не добавить личную ноту. Я впервые прочел поэму «Сын», готовясь к поступлению на филологический факультет МГУ, в 1951 году. На собеседовании аспирант Бочаров задал мне вопрос о поэзии Великой Отечественной войны: знаю ли я об этом что-нибудь сверх школьной программы? В программе числился «Теркин». Я стал говорить о «Сыне». Не помню уже, какие идеологические беспорядки я при этом излагал, но помню, что меня вдруг подмыло таким воодушевлением, что всякий страх прошел. Анатолий Георгиевич Бочаров почувствовал это.

Рядом с ним навсегда в моей памяти еще один человек, открывший передо мной университетские двери: Павел Григорьевич Антокольский).

После войны он живет еще треть века. Он совершает еще несколько путешествий (Бельгия, Болгария, Югославия), публикует соответствующие «путевые журналы» в стихах, выпускает еще десяток поэм (самая яркая среди них — «Зоя Бажанова», реквием по умершей жене), издает еще два десятка поэтических сборников (из которых наибольший резонанс получает, во всяком случае, в моем поколении, «Мастерская»), помогает нескольким поэтам новой волны, в частности, выводит в свет одну из пифий послевоенного поколения («Не робей, если ты оробела. Не замри, если ты замерла. Здравствуй, чудо по имени Белла Ахмадулина, птенчик орла!»).

В поздних стихах по-прежнему «упрямо и самозабвенно человечество славу героям трубит». Среди героев: Мейерхольд, Достоевский, Манон Леско, Калиостро, Прометей, Орфей. Мощи Александра Невского. Фантазии княжны Таракановой... «Выдумка сбывается любая».

Малейшее прикосновение к памяти о сыне срывает выдумку в ничто. «Не жди от меня объяснения, убитый! Ничего не могу я тебе объяснить».

В 1971 году, итожа выпущенное к 75-летию четырехтомное собрание сочинений, он выстраивает следующую мизансцену:

Наверно, я не Гамлет, — но  
 Мой опыт жизненный был горек,  
 И скалился мне бедный Йорик:  
 — Ты тоже сдохнешь, пей вино!

Наверно, я не Дон Кихот  
 И ветряных не встретил мельниц,  
 Но сам, как ветренный умелец,  
 Их строил и пускал их в ход...

Два следующих четверостишия надо воспринимать с учетом смеховой культуры комедии дель-арте, которой по-прежнему верен «артист среди поэтов и поэт среди артистов», прозванный одним из

современников «Арлекино», — с поправкой на то, что и он вышел из шинели Гоголя:

Меж прочих действующих лиц,  
Наверно, был я Хлестаковым  
И слушателям бестолковым  
Дал топливо для небылиц.

И развлекая и дразня  
Осиный рой всесветной черни,  
Сам исчезал в толпе вечерней,  
Во всем похожей на меня.

После этого, как Иаков у Лавана, он живет еще семь лет.

В его бумагах архивисты обнаруживают четверостишие, которым и увенчивается посмертное издание: Павел Антокольский. Стихотворения и поэмы. Большая Библиотека поэта:

Нечем дышать, оттого что я девушку встретил,  
Нечем дышать, оттого что врывается ветер,  
Ломится в окна, сметает пепел и пыль,  
Стало быть, небыль сама превращается в быль.

Нечем дышать, оттого что я старше, чем время...

Не дописано.



## ИЛЬЯ СЕЛЬВИНСКИЙ

**В** его фамилии чудится что-то жарко-тропическое, что при его любви к запредельным краскам естественно (хотя, родившись на юге, он всю жизнь тяготеет к северу). Но это обман слуха: фамилия — не его. Биограф Сельвинского Лев Озеров начинает очерк с головокружительной справки: дед поэта имеет только имя — Элиогу. Став кантонистом фанагорийского полка, дед получает фамилию павшего в бою однополчанина: Шелевинский. У сына фамилия переогласовывается в «Селевинский» (сын, между прочим, тоже воюет: из русско-турецкой войны 1877 года выходит инвалидом).

Внук получает фамилию: Сельвинский.

Тут что-то провиденциальное: всю жизнь он как поэт влезает в чужие шкуры: то царь, то бунтарь, то развеселый бандит Уялай, то железный комиссар Гай, то спец-интеллигент Полуяров, то партрократ Кроль — фамилии сплошь «значимые». И — чужие.

А имя... Илья-Карл — кажется, что это какая-то калька немецкого. По аналогии с Карлушей Мейерхольдом, который стал Всеволодом, окрестившись уже по вполне осознанному решению, Сельвинский может показаться Карлом, взявшим себе «Илью» уже в ранге русского поэта. На самом же деле все наоборот! Илей его нарекают родители (скорее всего — в честь дедушки Элиогу). А Карла он при-

писывает себе сам, и вот почему: двадцати лет от роду влезает в первый том «Капитала» и от восторга перед автором этого сочинения добавляет его имя к своему — во все документы на всю жизнь.

Надо признать, что это — поступок прирожденного поэта.

Поэт в нем, как некий посланец высшего безумия — просыпается несколько раньше, чем он может различить около себя какой-никакой объект поэтизации. Прежде чем в венке сонетов «Юность» он находит рожденную «в воздухе пустом» формулу: «я — ничей», эта пустота (игра с пустотой, игра в пустоту) сквозит лейтмотивом в его гимназических стихах. Охорашивается грозный кондор, которому не с кем сразиться. Парит в вычурных бризах призрак Летучего Голландца. Мир бликует за цветными стеклами: стекла реальны, мир — нет. «Строятся цифры, гибнут и мрут, как в катастрофе на Марсе — без шума». Реальные шумы можно спутать со сценической имитацией. Крейсер, поднявший восстание, «бронзой хлещет по театру». А вот цыганское: «Саш-Саш-Саш-Саш. Озорная, гордая. Незастегнутый корсаж, сама вороногорлая». Когда Сельвинский, уже войдя в профессиональный статус поэта, печатает в Москве свое «раннее», — критики подозревают, что эти «северянско-вертинские» мотивы — мистификация. Между тем это правда: самовыражение «жизнерадостного пса, лающего на собственное эхо». Еще: тоска героя, который «бродит по каналам улиц, словно пустой водолазный чехол», не зная, на что излить чувства. Автопортрет: угрюмый «громовержец», глядящийся в зеркало. Звукопись: клекот лесовика, бормочущего невесть что, вернее, не клекот, а «хахат», когда этот старикан (из Врубеля, наверное, заимствованный) «хехечет», как кречет...

Экспериментальный зуд, пробуждающийся в будущем теоретике конструктивизма и изобретателе стиха-тактовика, вовсе не так формалистичен, как может показаться. Мандельштаму строчка: «он один лишь бабачет и тычет» будет стоять свободы — дело не только в том, что это о Сталине, но и в издевательском, «чешущемся» вывороте слов. Сельвинский носит в себе врожденный языковой задор, и вопрос только в том, что с помощью этого клекота-хахата окажется задействовано.



Атака красных на Перекоп подставляет под стихи такую великолепную реальность, что девятнадцатилетнему крымскому гимназисту остается только подставить себя под белогвардейские пули. В ходе боя он ранен, контужен, потом излечен. В стихи врывается то, за что он повоевал:

Под перетопот лошадей  
 Подзванивает пулемет,  
 И в поле пахнет рыжий мед  
 Коммунистических идей.

На всю жизнь запомнив жизненный вакуум, над которым сплетаются идеи, Сельвинский как одержимый мечется в поисках осязаемых впечатлений — неустанно подставляет под стих реальность.

В какой-то мере тут сказывается потомственная деловая хватка: отец, хоть и разорившийся после 1905 года, был до того довольно успешным предпринимателем-меховщиком, так что сын, окончивши московский университет, находит себе применение в качестве эксперта по пушнине; это позволяет ему не только написать «Пушторг», но и исколесить одну шестую часть суши от столицы до Урала и далее: до Камчатки, до Чукотки...

Более же всего располагают к смене занятий сызмала ощутившиеся физические потенции: Илья-Карл вкалывает юнгой и матросом на черноморских судах, качает воду в отеле «Дюльбер», грузит консервы на фабрике, обучает плаванию курортников и даже борется на цирковой арене под именем «Лурих III» (соответствующая атлетическая фотография украшает итоговое Собрание сочинений).

Далее: он плавает со Шмидтом на «Челюскине», скачет с чукчами на собачьих упряжках, работает сварщиком на электрозаводе, комиссарит на фронте с первых дней войны, в нарушение устава участвует в конной атаке, за что сначала отсиживает на гауптвахте, а потом получает чин подполковника...

Реальность, преследуемая таким неотступным образом, отвечает поэту тем, что в 1943 году его вызывают с фронта на заседание Оргбюро ЦК партии и в присутствии Сталина задают вопрос: кого он

имел в виду, когда писал в поэме «Россия»: «Сама, как русская природа, душа народа моего — она пригреет и уroda, как птицу, выводит его»?

Сельвинскому удастся выскочить из этого испытания живым, но в дневнике он записывает, что шел на Оргбюро молодым человеком, а вышел с заседания дряхлым стариком...

Это не мешает ему десятилетие спустя, уже после смерти вождя, отправиться с первопроходцами покорять целину.

Неумный испытатель идей на прочность продолжает бросаться в жизненные волны и бороться с океаном, пытаясь поставить его на службу человеку: загнать в турбины, в трубы, на худой конец — в стаканы...

Начало бурной поэтической славы — в 1921 году: триумфальный дебют юного евпаторийца в Москве, где в Союзе поэтов он читает своего «старомодно-дерзкого» «Коня» и поэты (в присутствии Маяковского) принимают его в свой круг.

В университете он с ходу попадает на лекцию Луначарского. «Это была не лекция — это был призыв! Гимн!.. Слезы перехватили мне горло, — я, сжав зубы, поклялся себе, что стану поэтом революции».

Собственно, от революции тут пока только слово, имя, то есть колебание воздуха. Жизнь «хехечет» в другой плоскости. Есть, правда, простодушный вариант, объединяющий эти начала на уровне шарады: вымышленная героиня Лиза Лютце; конструктивно мыслящий автор обнажает прием: «Имя ее вкраплено в набор «социализм», фамилия рифмуется со словом «революция».

Во всех прочих случаях идея (а также социализм, революция, реконструкция и т. п.) — сама по себе; жизнь (быт, рынок, постель, гитара и т. п.) — сама по себе.

Идея, предназначенная пересоздать жизнь, застывает в строках Приказа № 4 командарма Фрунзе и члена Ревсовета Гусева войскам Южфронта: строки врезаны в сонату «Сивашской битвы» отдельным фрагментом деловой прозы, воспринимаемой ритмически; сама же битва — хаос, который передается только звукоподражанием:

А здесь — тряпье, вороний кал,  
И проголодь, и тиф.  
Юшунь.

Перекоп.

Турецкий вал.

Залив, проклятый залив!  
Трубач прокусил мундштука металл:  
Тра-та-та, тарари?-ра!..

Эти «тарари» со специально обозначенными паузами и вопросительными взлетами голоса Сельвинский, по отзывам мемуаристов, исполняет виртуозно. В ушах ценителей стиха это отзывается чуть не революцией просодии; учрежден для описываемого эксперимента даже специальный термин: «тактовик». При дальнейшем расслушивании оказывается, что это все тот же дольник Блока или ударник Маяковского, однако акустические эффекты делают Сельвинского в московских интеллектуальных кругах начала 20-х годов чем-то вроде медиума, и в синодик Багрицкого он попадает отнюдь не случайно («Тихонов, Сельвинский, Пастернак»), даже скупой на похвалы Маяковский отдает ему должное<sup>1</sup>.

При этом за пределами идейного строя и трубного марша по-прежнему раскидывается у Сельвинского широкое море невменяемой реальности.

Вот вор:

Вышел на арапа. Канает буржуй.  
А по пузу — золотой бамбер.  
«Мусью, сколько время?» — Легко подхожу...  
Дзззызь промеж роги... — и амба.

Вот баба:

<sup>1</sup> Строка «Таратина-таратина-тэнн», которую у Маяковского «мандолинят из-под стен» эстеты, в моем поколении (послевоенных мечтателей 40-х годов) была известна каждому именно как маяковская; мало кто знал, что ассенизатор и водовоз революции заимствовал этот музыкальный пассаж из «Цыганского вальса на гитаре», исполненного Сельвинским в 1923 году.

Была баба в шубке,  
Была баба в юбке,  
Была баба в панталонах,  
Стала — без.  
Вот  
Ведь  
Вид.

Вот представитель нацменьшинства:

Красные краги. Галифе из бархата.  
Где-то за локтями шахматный пиджак.  
Мотъкэ-Малхамовес считался за монарха  
И любил родительного падежа.

В дальнейшем, по мере того как элементы хаоса обретают имена, этот Мотъкэ помогает Сельвинскому снискать репутацию певца дружбы народов. Но что в этом гвалте улавливается сразу — так это тончайший поэтический слух на говоры и интонации — слух, развившийся у Сельвинского с детства на многоязычных жизненных базарах Крыма и Константинополя (когда отец разорился, мать с детьми спасалась в Турции). Соединить какофонию «неорганизованных масс» с такими вестниками высшего смысла, как Доброхим и МОПР, с ходу не удастся. Сверхзадачей стиха поначалу оказывается именно расколотовость, зияющие прорехи реальности.

Сверхзадача: соединить Реальность и Смысл — остается у Сельвинского на всю жизнь чем-то вроде проклятья, или заклятья, или клятвы, данной самому себе в пору, когда на книжном пепелище гимназист окрещивается в марксиста.

Первые шаги поколения (Октябрьского поколения, как оно себя именуется) увековечены гимназистом в следующей сильной картинке:

«Мы не знали отрочества, как у Чарской в книжках, — маленькие лобики морщили в чело, и шли мы по школам в заплатанных штанишках, хромя от рубцов перештопанных чулок...»

(В это время в заснеженном Иваново-Вознесенске гимназистка Анна Баркова тоже начинает понимать, что Чарская — не для нее).

На юге все круче и ярче:

«Так, по училищам, наливаясь жёлчью, с траурными тенями в каждом ребре, плотно перло племя наших полчищ с глухими головами, будто волчий брех».

(В это время Багрицкий слушает пение птиц, долетающее в Одессу из волшебной Тюрингии.)

У Сельвинского все круче, ярче:

«Мы путались в тонких системах партий, мы шли за Лениным, Керенским, Махно, отчаивались, возвращались за парты, чтоб снова кипеть, если знамя взмахнет...»

Знамя отмахивает: старт! Болельщики на обочинах улюлюкают.

«Не потому ль изрекатели «истин» от кепок губкома до берлинских панам говорили о нас: «Авантюристы, революционная чернь. Шпана...»

Насчет кепок губкома — неосторожность. Издержки крутости и яркости. Однако впереди — финиш:

«Товарищ! Кто же там! Стоящий на верфи... Вдувающий в паровозы вой! — Обдумайте нас, почините нам нервы и наладьте в ход, как любой завод...»

Обозначается специфика: винтики ждут, что их вкрутят в механизм, но только в механизм высшей индустриальной пробы.

«Чтобы и мы имели право любить свою республику кровью, все-ррез, без фальши, без опер, и выйти из желтого кадра пухленьких честных плательщиков...» Куда же? Вот оно: «...в Доброхим и МОПР».

Что такое МОПР, теперь мало кто помнит, но мало кто теперь усомнится в том, что именно в этой точке поэтическое напряжение фальшивит и падает. То самое напряжение, которое должно было бы укрепить желторотых «чернильных горемык» на распутье.

Распутье такое: или *дикость*, «лешачий дух», или — конструктивистская инженерия: *завод*. Третьего не будет.

Как, а любовь? А эротическая лирика, составляющая в итоговом томе пятую часть? А «просторные плечи и тесные бедра» той же Лизы Лютце, воздействующие на воображение читателя не меньше рифм!

Нет сомнения, что любовь — единение душ, союз навеки и символическая импровизация на фортепиано в четыре руки. И все-таки «звериное», бьющееся в ранних эротических стихах и едва смиренное в поздних, где любовь объявляется средством «душу отмыть от будней», побуждает к вопросу: что это за будни, от которых требуется такое отмытие?

Не спрашивай, зачем под старость лет,  
Не преступив венчального обета,  
Я вдруг пишу о той или об этой:  
Стихи, как сны, — над ними власти нет.

Над снами у поэта власти нет, однако три ответа на вопрос в стихах имеются; вернее, три варианта одного ответа.

Вариант юмористический: «Если за тобой гонятся, она тебя в постели спрячет».

Вариант патетический: «Ты — убежище муки моей, Женщина!»

Вариант философский: «Прости меня. Мне мир — тюрьмой, когда грустишь о всяком вздоре. Родная! Друг великий мой! Мое единственное горе!»

Что компенсируется? То горе, которое на самом деле вздорно, та мука, от которой требуется убежище, та жизненная гонка, от которой лучше всего спрятаться в постель?..

Эротическая компенсация — не единственная. Можно сказать, что все шесть томов Собрания сочинений Сельвинского, плюс два тома его текстов, издание которых стало возможно только в Перестройку<sup>1</sup>, — это динамическая компенсация той драмы, которую можно было бы назвать приручением океана.

«Тихоокеанские стихи»... я бы, впрочем, назвал их охотничьими: «Охота на нерпу»... «Охота на тигра»... на изюбря... опять на нерпу... опять на тигра... (хотя бы по аналогии с аналогичным циклом Багрицкого, что наводит на мысль о некоем стереотипе сознания у

---

<sup>1</sup> Три богатыря. Эпопея. М., 1990; Pro domo sua. М., 1990. Стихи, написанные «украдкой... без надежды» увидеть их в печати. Почти как у Тихонова...

поэтов Октябрьского поколения). Но надо признать, что по эмоциональной и образной мощи эти стихи Сельвинского не имеют себе равных (недаром тридцать лет спустя его основная мелодия помогла пробиться ледокольным стихам еще одной пифии послевоенного поколения — Юнны Мориц).

Основная мелодия — охота на зверя с помощью обманной ласки. Охотник подманивает зверя, чтобы убить, но точно так же зверь подманивает другого зверя (тигр — изюбра). То есть в природе это круговой закон естественного выживания. А у человека? А у человека — это неотделимое от героики изощрение искусности: усыпить бдительность, лишить способности к сопротивлению. Коварство, переходящее в подлость, но не теряющее красоты и величия. Можно все это примирить? Нельзя, и в этом — секрет потрясающей силы стихов.

Попытка примирения — «дружба» (аналог «любви»). Свободная нерпа кусает человека. Прирученная (оглушенная ударом, а потом вылеченная и помещенная в ванной) отказывается от еды. Выпущенная в океан, вновь кусает... Подлог проваливается: человек, искренне желающий природе добра, тщетно подставляет зверю «вольер взамен океана». Но и зверь, ушедший в глубину, заморожен, заражен, навсегда отравлен соблазном: он «затоскует по моим песням, задохнется от слез щемящих — океан покажется тесным, и просторным — эмалевый ящик».

Магия смертельного взаимогипноза. Если учесть, что «океан, омывающий облако океанических окраин», неизбежно воспринимается у Сельвинского не только как метафора планетарного пристанища людей («морская волна — в артериях с тех пор, как предки мои взошли ящерами на берег»), но и как модель большевистского наступления на природу (обнять с берега «ленинский горизонт» — значит «глубже понять революцию»), если так, то надо признать, что вся ситуация отдает океанской горечью.

Возникает ощущение самообмана, тупика, губительного соблазна, вряд ли доступное в 1932 году формулировкам на языке революции, но неуловимо подмывающее (чтобы не сказать: подмачивающее) подпочву веры. При этом вера в успех океанной работы остается не-

зыблемой. Опереться на «дикую природу» не удастся: там бездонь. И все-таки «конструктивность» попытки опьяняет. Подсознание идет наперекос сознанию. В этом весь Сельвинский.

Вдохни ж эти строки! Живи сто лет —  
Ведь жизнь хороша, окаянная...  
Пускай этот стих на твоём столе  
Стоит, как стакан океана.

«Зарубежное». Еще одна попытка найти опору. Япония. Польша. Франция. Англия. Германия.

Хакодате — в том же океане, что и Камчатка. Короткий взгляд на ремесленника, мастеращего сандалии. «Японцу ничего не надо». Мгновенная отдача поэтического выстрела: А НАМ — НАДО!

По внешней проблематике стихи, вывезенные из литературского десанта в Европу (страна расщедрилась после Первого съезда советских писателей), — трансляция тогдашней газетной публицистики. По внутреннему драматизму — все та же очная ставка с Реальностью, и тот же ей вопрос: справится ли Мировая Революция с мировой темнотой и дикостью?

Варшава. Дремучие крестьяне сидят при лучине. «А у нас что ни мужик — во! Величина!»

Париж. Торговцы, рантье, обыватели. Неужели и этим ничего не надо? «О, если бы в каждом таком месье проснулся былой санкюлот!»<sup>1</sup>

Лондон. «В гранитных пятнах высится парламент, великой нации самообман». В одном окне решают судьбу Аравии, в другом — Исландии, в сотом — какого-нибудь Сиама, в сто восьмом — какой-нибудь Чили. (Заменить Англию на Америку — и можно в нынешние газеты.) В 1936-м мировой жандарм приговаривается именем природы: «Британия глядит змеиными глазами. Какая ти-

---

<sup>1</sup> Сельвинский идет прямо по следам Маяковского. Еще и с диалогами: «Да... Ра-новато, Владим Владимыч, из жизни в бессмертье ушли». Кое-что угадано на будущее: «Хрючкин в Париже». Подхвачено Евгением Евтушенко тридцать лет спустя: «Мосовощторг в Париж туристом прибыл». Сельвинский мог оценить переключку.



шина... Какой могильный труд... И только вносят жизнь в своем свистящем гаме лишь русские скворцы, зимующие тут». Мысль прозрачна. Темен противоход подсознания: «а что, в Штабе Мировой Революции не планируют Мировой Революции?»

Наконец, Германия. Тут чистое зеркало: геометрический контур завода, графическая красота формул, железный чертеж, правота логарифмов: «не это ли нас отличает от зверя?»

Чтобы понять противоход, выделяю только одно слово:

Серебросталью с отливом сизым,  
В строгом безмолвье пугая рожь,  
Стоит идея. *Конструктивизм.*  
Гигантом шагнувший в поле чертеж.

Стало быть, идея конструктивиста о пересоздании мироздания может воплотиться и так, и эдак? И две державы, выставившие на своих фасадах слово «социализм», — закономерно сшибаются в мировой войне?..

«Война» — ярчайший поэтический цикл, и это самое страшное из испытаний, предъявленных великой идее темной реальностью. Поэзия подьемлет голос: «Вы слышите трубы на рубежах?»

Рубежи первоначально — там же, где и пролегали все эти двадцать лет: в мировом пространстве. Стихи пишутся с августа 1941 года непосредственно в действующей армии, а война в стихах — сугубо планетарная; бой идет — во имя Земного Шара; против людей восстают исчадья каменного века, хищные отпрыски «сабельнозубых дикарей». Однако вот-вот прицел собьется и на месте этих питекантропов окажутся сентиментальные пруссаки, и именно «сквозь их голубые вальсы» ударит наш «огонь».

Чей — наш? Мирового пролетартата?

В январе 1942 года во рву под Керчью Сельвинский видит трупы расстрелянных. Дети, женщины, старики. Семь тысяч тел. Он пишет потрясенное стихотворение «Я это видел». Опубликовано краснодарской газетой, оно перепечатывается в «Красной звезде» и, по данным историков, читается на всех фронтах. С этого момента война в стихах Сельвинского перемещается из сферы столкновения

миров во фронтовой блокнот, где с эпизодом, почерпнутым из оперативной сводки, соседствует песня, написанная для конкретной кавдивизии («Из-за леса, леса конница идет, сам Василь Иванович Книга нас ведет»). Сказывается с детства развитый у Сельвинского вкус к разноязычному говору толпы, способность подражать диалектам; некоторые его песни «сами» ложатся на музыку («Черноглазая казачка подковала мне коня...»).

Но главное: реальность, зарывшаяся в окопы, и идея, осенявшая лирику из планетарной невесомости, соединяются наконец воедино.

Взлетел расщепленный вагон!  
 Пожары... Беженцы босые..  
 И снова по уши в огонь  
 Вплываем мы с тобой, Россия...

Русское по-прежнему — еще и мировое; русские «заново творят планету»; без русских нет надежды у Земли... и все-таки впервые у Сельвинского какофония истории, которую можно было передать только через дикое звукоподражание, увязывается через смысл: через единство «от декабриста в эполетах до коммуниста Октября» и через монолитность «от Колымы и до Непрядвы».

От «Колымы» нынешний читатель, несомненно, поежится; современный историк скорее поймет украшенного эполетами героя 1812 года Милорадовича, чем его убийцу Каховского, эполет не носившего... И все-таки лирика Сельвинского военных лет — это взлет его музыки, сравнимый с пиками начала 20-х, потом начала 30-х годов. Начало 40-х позволяет обрести почву и в год Победы уверенно переглянуться с Пушкиным и Блоком: присягнуть той Руси, что «задержала из Азии нахлынувших татар», и откреститься от той Скифии, что была для Европы страшнее татар. «Нет, мы не скифы. Не пугаем шкурой. Мы страшней, чем копыносный бой. Мы — новая бессмертная культура мильонов, осознавших гений свой».

Бессмертная культура мильонов — признак нового морока: к началу 50-х ситуация в очередной раз осложняется. Но огонь войны,

выплавивший строки лучших стихов, долго отдается теплом души.

Но если где какая сила  
Грозя,  
    бряца  
        и трубя,  
Моя теплынь, моя Россия,  
Протянет когти на тебя... —

ясно, что слово, пронизывающее строки подлинным чувством, — *теплынь*. (Между прочим, насчет «урода» сказано именно в этом стихотворении; и понятно, что урода Россия способна *пригреть*. Только вот когти в тот раз протянулись не извне, а от своего же вождя... но это уже специфика России.)

Вот эволюция русской темы в послевоенной лирике Сельвинского: в ней начинают копиться заряды отрицательных определений. Россия — «НЕ только шлях, где дремлют скифские курганы»; НЕ поля, в которых конопля «вкруг дуба ходит в полусне»<sup>1</sup>... Есть даже такой гипнотический пассаж: «Но если был бы я рожден не у реки, а за рекой — ужель душою пригвожден я был бы к родине другой?»<sup>2</sup>

При всем фактурном богатстве стиха сумма примет не покрывает таинственной полноты, сокрытой в понятии Родины; ощущается загадочная неназванность последнего, сокровенного смысла; в глубине стиха остается все та же мучающая Сельвинского драма: разрыв между возвещаемой миру светлой идеей и загадочной темной реальностью, которую эта идея должна одолеть. На седьмом десятке, оборачиваясь на свою жизнь, Сельвинский формулирует:

Кони мои лихие...  
Грызутся, но мчатся рядом.

<sup>1</sup> Хорошо еще, не потащили на Оргбюро выяснять, что за дуб.

<sup>2</sup> Говорю: гипнотический, потому что не уверен, осознанно или подсознательно задействовано в этих строчках еврейское происхождение автора. Первоначальное значение древнего самоназвания «иври»: пришедший с той стороны, из-за реки.

Зовут одного — «Стихия»,  
Другого — «Разум».

В слове «Разум» отзываются и конструктивистская идея полезности, функциональной работоспособности слова, и мечта о том, чтобы так же функционально задействована была бы в социалистическом строительстве новая интеллигенция. А словом «Стихия» обнимается все, что должно покориться Разуму: от величественного тигра до примитивного заокеанского дядюшки, думающего, что «Вселенная — для американцев».

Вселенная, разумеется, для русских. Не потому, что русские лучше других, а все потому же: Советская Россия — проект мирового человечества. Смычка: «народ — мир — вселенная» на разные лады высвечивается у Сельвинского, и лучшие строки его послевоенной лирики, вошедшие в золотой фонд не только поэзии, но и языка, — именно об этом. Вот ставшее классическим определение поэта:

...Он поет, как птица, но при этом  
Слышит, как скрипит земная ось.

Однако существенно, что первые две строки этого знаменитого четверостишия оборачивают нас к недостижимости этой чаемой гармонии:

Может быть, трагедия поэта  
В том, что основное не далось...

*Основное не далось* — мучительное ощущение, усиливающееся у Сельвинского в лирике последнего десятилетия его жизни.

По его излюбленной метафоре об айсберге, где одна седьмая — над водой, а шесть седьмых — в тайной глубине, можно сказать, что сам он шесть седьмых своей двужильной энергии топил в диком по трудности, неумном перелопачивании материала, пытаясь подвести под великую идею фактический базис.

Это — огромные фолианты его стихотворных драм: социальные и исторические исследования, изложенные в лицах и стихах.

Это «Улялаевщина» — упоенное разоблачение разгульной му-

жицкой стихии, эпопея вольницы, написанная в 1923 году, ходившая в списках до отдельного издания 1927 года, а затем непрерывно переделывавшаяся и исправлявшаяся на протяжении тридцати лет — вплоть до 1956 года, когда захватывающая воображение фигура бунтаря-бандита Улялаева наконец как-то уравнилась не столько даже фигурой комиссара Гая, сколько фигурой Ленина, который в первоначальной редакции возникал, чтобы продиктовать секретарше декрет о продналоге, но в конечном варианте явился действовать — «бледный, с желтинкой, но собранный, крепкий, Владимир Ильич в пальто и без кепки».

Это «Записки поэта» — карнавальный залп — поток литературных стрел: эпиграмм, криптограмм, палиндромов, синдромов и провокационных гипотез («революция возникла для того, чтобы Блок написал «Двенадцать») — книга, изданная в 1928 году и вследствие скандальности не переиздававшаяся лет сорок, вплоть до Собрания сочинений, для которого автор прошерстил текст, «уменьшив желчную задиристость и натуралистическую бранчивость».

Это «Пушторг» — посвященный защите молодой технической интеллигенции от самодурства партийных бонз огромный роман в стихах, напоминающий по избыточной фактурности романы Андрея Белого и утыканный такими полемическими иглами (в частности, против Маяковского и ЛЕФа), что под шквал критических эссе-куций в конце 30-х годов текст пришлось выглаживать.

Это переложение русских былин Киевского цикла, предпринятое по совету Горького (который в 1935 году пересказал Сельвинскому жалобу Толстого: Гомер, мол, создал единую эпопею по греческим сказаниям, Леннрот — по финским, а у нас нет поэта, который соединил бы русские былины); Сельвинский берется и за это дело, он соединяет: народную просодию, отшлифованную сказителями XIX века, и озорной раек, отлаженный в экспериментальные «сивашские» времена; этот виртуозный сплав должен подвести почву под разъезжающийся базис «народной культуры»; а разъезжается базис оттого, что надо выбрать веру; язычество — вера «худая», православие «не лучше»; ответ нащупывает Илья Муромец с помощью «голи черносошной»; он все формулирует с должным тактом: «только

та есть вера наилучшая, которая вера соблюдается». Соблюдение веры, увы, поэмы не спасает: она остается в столе и выходит в свет лишь двадцать два года спустя после смерти автора, в год торжества Перестройки и Гласности: солидный том «Три богатыря» — попытка Сельвинского подкрепить реальность не только из бесконечного Грядущего, но и из бесконечного Былого — в параллель двухзильной работе по мощению всего исторического пути.

Это стихотворные драмы и трагедии — их с десяток, — писавшиеся в разные годы и предлагавшиеся Мейерхольду, Станиславскому, Таирову, вызывавшие восторг профессионалов (в частности, такого «поэта театра», как Павел Антокольский), но не увидевшие рампы, если не считать того, что «Умка — Белый Медведь», написанный по впечатлениям от поездки на Чукотку, прошел более ста раз в московском Театре Революции и был снят только после скандального доноса, будто автор издевается над народами Севера.

Это, наконец, дело жизни Сельвинского-драматурга и историка (и, конечно, поэта, потому что все — в стихах): трилогия «Россия», задуманная и начатая накануне войны и писавшаяся пятнадцать лет (впрочем, с перерывом на войну), — попытка изобразить «идеального героя русской истории», выстроив линию преемства от Иоанна IV к Петру I, а там и к Ленину, да еще и увязать идеи правителей с правами народа, вечно бунтующего против правителей, но строящего ту же страну. «Верх» и «низ» вставлены в общую сюжетную раму; рама — в проект мироздания; поэт — «птица, любящая свое гнездо», обретает себя в стране, которая «больше, чем страна», она — «мир», в ней осуществляются «судьбы всего земного шара», ее дорога — «словно Млечный Путь», так что когда «народы мира сольются в один всемирный народ»<sup>1</sup>, — станет окончательно ясно, что именно большевики привели человечество «на площадь всепланетного конгресса».

Десятки тысяч стихотворных строк. Океан сведений. Горы переработанных источников. Непрерывные доделки. Воловья пахота.

<sup>1</sup> Пушкин был осторожнее: «в единую семью соединятся».

Полдюжины полновесных томов, в которые уложены итоги этой титанической, чтобы не сказать сизифовой работы, — не утоляют жажды исчерпать реальность, понять ее до последней капли, подчинить всеобъясняющей идее. Выдюживая свои трагедии, Сельвинский-лирик продолжает неустанно откликаться на старые и новые вызовы современности.

На старый тихоновский вызов (насчет людей, из которых надо делать гвозди): «сокрушаясь о гвозде, я не был винтиком нигде» (в сущности, это еще и ответ Сталину, его известной метафоре о людях-винтиках).

А вот ответ Хрущеву, который в 1956 году разоблачает Сталина: «Народу нужна Правда: чем горше она, тем слаще».

И — непрерывная мысль о роковой перспективе: об атомной войне, в которой вот-вот испепелится все. Подобные отклики отходят у Сельвинского в особый раздел «Публицистика», но и эта часть его лирики в сущности отвечает глубинной интуиции; она потому и присутствует в его непрерывных откликах на злобу дня, что приоткрывает (или прикрывает) мысль об изначальной обреченности существования, и еще — о фатальной неосуществимости личной задачи.

«В жизни можно добиться правды, но на это не хватит жизни». Или так: «Участь наша ничтожнее нас: человек выше своей судьбы». И почти напрямую: «Умер — и стал велик. А жизнь прошла — не заметил».

Что жизнь прошла — заметил, когда завершил, переработав и доведя до окончательных редакций, все многопудье своих текстов. И вот тогда охватила тревога. «Народ! Возьми хоть строчку на память!» — в этой мольбе сквозит страх забвенья. Душа, на взлете юности присягнувшая Разуму, естественно, не верит ни в загробную жизнь, ни в религиозное пресуществление; у нее в небе — выше ангелов — рычат самолеты; она верит только в инженерное переоборудование реальности. Однако в этом случае чаемое бессмертие оборачивается скорее ледяной абстракцией, чем горячим осуществлением, а если правду признать, то «бессмертья нет», и «слава только дым...» Десятью строками ниже предложено оправдание:

«Бессмертья нет. Но жизнь полным-полна, когда бессмертью отда-на она». Это — очень точная характеристика той яростной работы, того безостановочного перемальвания жизненной материи, с помощью которой душа всю жизнь пытается заполнить бездну.

Но тогда откуда мысль о подступающей пустоте за чертой существования, и это тайное сомнение:

Стоило ли раскаляться лавой,  
Чтоб затем оледенеть в металл?  
Что мне братская могила славы,  
О которой с юности мечтал?

Мотивы, владевшие душой с юности, пересматриваются. «Любя человека, люби же и зверя». Когда-то мечталось: одолей зверя, любовной лаской — ПОБЕДИ его. Теперь зверь — одинокий тигр — идет по следам, думая, что найдет СВОИХ, но не подозревает, что идет ПО СВОИМ СЛЕДАМ. Путь замыкается. «Здесь когда-то прошел динозавр... Быть может, это был я».

Надежда, что ты когда-нибудь «повторишься», не несет ни следа христианского персонализма («этот»), но топит индивида в природном всеподобию: «Жил Хафиз, появился Байрон, или, быть может, Вийон? Поэт? Один — бродяга, другой — барин, но это один и тот же поэт» («Поэт» — Эдгар По).

Воды Стикса безлики. «Вода подымается к небу в тумане, но где-нибудь опадет всегда — над Волгой, в Киеве ли, за Таманью... А это одна и та же вода. Откуда же взяться другой? Ведь в сумме не сдвинешь материи ни на пядь. Тихой росой или в блеске и шуме вода, испарившись, прольется опять...»

Вода — любимая стихия. С детства — крымские камни и «море во дворе». На всю жизнь — Тихий океан и Чатырдаг. Край письменного стола — берег. Конец плаванья: подступает мировой Океан — тот самый, который так хотелось приручить в стакане.

Огни угащаются водами, и в водах же гложут трубы.

На какое-то предсмертное мгновенье — в середине 60-х годов — под бибиканье первых спутников и рапорты Первых Физиков вспыхивает надежда. Утешение от Норберта Винера: «Так, значит,



я, и ты, и все другие — лишь электронный принцип, дорогие». И еще: «Неповторимость электронных сочетаний — вот что такое Человек и Смерть». И еще: «Воскреснем мы не у господня трона, а под ваяньем бога Электрона». Такая вера «в электронный дух капризный».

Разум и теперь на всякий случай запасается Скепсисом:

Поверьте ж в эту сказочку. Не бойтесь.  
(Рой электронов все ж не кутерьма).  
А поначалу в корне всех гипотез  
Лежит веселая игра ума.

Игра игрой, но из того же электронного потока, в котором бесконечно возрождается обезличенная жизнь, лучится столь же близкая смерть. Это тоже сказочка: «сказка атомной войны». И даже больше: «одиннадцать водородных бомб». Но из-под сказочек дышит реальность: наша планета вот-вот «вывихнется из орбиты и покатится по вселенной в неведомые миры».

Никакая игра ума не может вытеснить страх пустоты, в которую летит все.

Заслониться нечем. Разве что первоначальной неукротимой, воинственной Мечтой...

19 марта 1968 года — слабеющей рукой:

И с каждым годом все ясней,  
Что без идеи Коммунизма  
Земля вращается без смысла  
Навстречу гибели своей.

Через три дня бывший охотник, полярник и кавалерист, классик советской поэзии Илья-Карл Сельвинский умирает в своей постели.



# КУМАЧОВАЯ РУБАХА ВПЕРЕМЕСКУ С ПЕСТРЯДИННОЙ

**АЛЕКСАНДР  
ПРОКОФЬЕВ**

**У** Ладоги житье голодное, своего хлеба хватает до декабря, потом приходится прикупать. У кого? У нищих, мотающихся побираться в Питер.

Кажется, это должно породить некрасовскую тоску, а то и клюевскую ярость. Но — ничего похожего.

Впрочем, о нищенстве есть кое-что:

У кафе на площади старуха  
И с нею ребенок. Чей?  
Так и дал бы ей в ухо, в оба уха,  
Чтоб не думала просить у богачей.  
Чтоб не ныла помощи у морды  
С парой прищуренных глаз,  
А пришла и сказала гордо:  
«Требую помощи от вас».

«Морда» и «оба уха» несомненно придают стиху особинку, что же до общероссийской манеры всего «требовать», то час наступает в 1917 году: не доучившись в школе (земская учительская школа, казенный кошт — шанс для бедняка из деревни Кобоны), семнадцатилетний парень записывается в большевики, потом отправляется под Нарву, дерется с белыми, попадает в плен, бежит и, наконец, становится чекистом.

Кажется, должна появиться в стихах крутость... ну, хоть родственная тихоновской.

Ничего похожего. «Что бы там судьба ни положила, будет счастье впереди, коли солнце прыгает по жилам, коли солнце мечется в груди».

Отец, бывший кронштадтский фейерверкер, ставший при Советской власти сельским милиционером, убит бандитской пулей.

Ни настоящей ярости в ответ, ни безысходной горечи. Батька осатается в стихах свойским собеседником. «Пишет батька: «Сашка, пролетаришь...» Пишет батька: «Эй, вернись к лугам!..»

Кто же Сашка? Пролетарий? Крестьянин?

И то, и другое. И там, и тут приживается, кого надо клянет, кого надо приветствует. Свойский парень, на плече гармошка. «Дома хлеба ни куска, а мне улица узка!»

Изумительное вживание в ситуации! Самое раннее стихотворение (из черновиков взятое в итоговый посмертный четырехтомник) мечено 1916 годом и никакой «политикой» не тронута, оно посвящено купанию в речке. Деревенский парень, ступив на бережок, с умилением чувствует, что он — «червяк», «прах». А потом сам себе командует: «ну, раздевайся, прыгай и скачи!» Тут самое интересное — скачок эмоций. Знать, что ты — прах, и при этом так радоваться! Быть червем и при этом скакать и прыгать!

Не случись революции, такой «бузливый» хлопец несомненно прыгал бы и скакал в другом режиме. Случилась революция — и он искреннейшим образом включился. Салют мозолистым рукам! Поклон пролетариям! Каюк живоглотам! Врагов изведем как «остатки трухи». «Скоро, скоро Колчака головка будет сломлена, уж на сучьего сынка осинка приготовлена». Современный читатель, знающий судьбу адмирала, наверно, поежится от эдакого перепляса, но дело тут не в Колчаке, а в самом переплясе.

Верит ли молодой Прокофьев в «Мировой Советский строй»? Верит безоглядно, хотя Ладугу на мировом глобусе не сразу найдешь. И в «Рай пролетариев всех стран» верит, хотя от деревни Кобоны до «всех стран» намного дальше, чем от Цюриха. И в то, что «мы сами боги», — верит. «Взовьются красные знамена из наших кинутых платков...»

Эти платки не вполне понятны. «Платки, окрашенные кровью, мы раскидали на пути, и суждено им было новым так небывало расцвести». Что это? Может, обряд, а может, просто видение... Но именно эта непонятная прелесть завораживает в косноязычных строках. И этот мгновенный оборот эмоций — с умиления на ярость, с друзей на врагов.

Вечная загадка русской души: тысячу лет строили царство, а потом «в три дня», ликуя, выкинули на свалку истории. И эпохой позже: семьдесят с лишним лет крепили Советскую власть, под ее знаменем выдержали самую страшную войну, а потом объявили Перестройку и все похерили в те же «три дня» и так же ликуя. Двадцати лет не дожил Александр Прокофьев до Беловежья 1991 года; вряд ли принял бы он крушение той власти, которой уже прослужил верой и правдой всю жизнь. А ведь принял ее — семнадцатилетним — с тою легкостью, которая при другом обороте событий прибила бы к совершенно другим берегам, но под ту же песенку: «Бренчу по струнам припевки только».

Не песни у него — «припевочки». Песни — тяжелые, медно-трубные — у Багрицкого, у Луговского, у Сельвинского. А этот веселится. Сельвинский косится на него: «Люблю твои лихие книжки: в них краски, юмор и уют. Вот только ноги устают — ведь пляшешь ты без передышки».

Погибает Есенин — Клюев душу выворачивает в надгробном плаче, а Прокофьев, взгрустнувши о покойном, растягивает гармонь: «А где же радость пожен и полевая синь?.. Вербочка и ножик — певцу всея Руси. Ой, солнечная пустошь, о, медвяной откос, Сергея-златоуста не ждите в сенокос...» Отвернулся, тряхнул головой и опять в круг...

Насчет параллели с Клюевым пронизательно сказал поэт Федоров: ничего клюевского там нет: у «ладожского дядька трезвонит Лесной Пономарь, а у Прокофьева «перезаряжают револьверы»<sup>1</sup>.

Да ведь как весело перезаряжают! А может, прав западный фи-

---

<sup>1</sup> См. статью Василия Федорова в книге: Александр Прокофьев. Вспоминают друзья. М., 1977, с. 394.

лософ, заметивший: русские так живучи, потому что подобны воде, они принимают форму сосуда. А в сосуде — своё...

Ощущение русскости у Прокофьева запросто выпевается в пору, когда само слово это защемлено коммуной, космосом, советом, пролетариатом и прочими проходными баллами революционной эпохи. Прокофьев от таких символов не отказывается, он их запросто берет в аккорд (позднее не без лукавства, а впрочем, вполне искренне, заявит, что *не помнит*, каким ветром занесло его в Пролеткульты... а куда еще могло занести в 1920 году парня из Кобоны?.. не к Серапионовым же братьям).

Однако «в Пролеткультах» Прокофьев лихо декларирует Русь — разумеется, «Русь Советскую, молодецкую». Но вслушайтесь: как! Сняли с тройки «трехцветную дугу», выкинули «крестик божий», а дальше (дальше, как во всякой частушке, пропустите первые две строки — замах и почувствуйте удар второго двустушия):

И некрасивую, а нежу  
 (Ведь ты теряешь счет годам),  
 Тебя я с ревности зарезу,  
 А полюбить другим — не дам.

В 1923 году Прокофьев вряд ли имеет в виду знаменитое некогда рассуждение Розанова, что тот всегда ругает русских, но не терпит, когда их ругают другие. И у Пушкина можно найти нечто близкое. Однако поразителен этот психологический оборот у ладожского парня, прыгнувшего в поэзию прямо с бережка, где он признавал, что его растерло в «прах». Выплывет! И спляшет, не сбившись, и все фигуры выведет, как по заказу. Но свое удержит.

За семьдесят лет жизни классик советской поэзии Александр Прокофьев выдает «сто томов» вполне «партийных книжек», он с веселой легкостью исполняет требуемые номера. Может показаться, что там внутри все легко и даже невесомо, но на самом деле душа, мгновенно принимающая форму идеологического сосуда, потаенно отдана своему, сокровенному. Только не формулируется сокровенное, оно пляшет огоньком в глазах, ерошится в словах-подначках, и оно скорее зарежется, чем даст себя полюбить другим.

Это — загадка Прокофьева.

Ключ к разгадке — чисто музыкальный, и выявляется как мелодия:

О, Ладога-малина,  
Малинова вода,  
О, Ладога, вели нам  
Закинуть невода...

Завороженный этой музыкой друг Прокофьева поэт Иосиф Уткин печатает пять «Песен о Ладоге» в «Комсомольской правде»; цикл появляется в феврале 1927 года, и с этого момента не только слава их автора взмывает вверх, но и поэтический почерк его устанавливается бесповоротно. Рождается поэт.

Поэт живо откликается на меняющиеся злободневные вызовы и легко включает в свои «попевки» меняющиеся символы времени. В 20-е годы это вселенская любовь к Революции, танки Антанты и красный террор, в 30-е — кровь большевистского сердца Кирова и мщение его убийцам, а также стахановцы, колхозники и могучий маршал наш Буденный, на рубеже 40-х — летчики, но и конники... И непрменный красный флаг, и звезда — пятиконечная, пятилучевая, пятикрылая, пятипалая, и труба походная, и песнь, мелодии которой ничто не может помешать.

Техника подключения политической «нотной грамоты» к колдующей мелодии стиха хорошо видна на реалиях второго ряда, вроде Моссельпрома или столь излюбленного советскими поэтами Москвошвее. У Прокофьева, потомственного рыбака, этот ряд пахнет плотвой и мойвой, а молитва промысловиков, попавших в бурю, звучит так:

А я во всю-то плотку  
Кричу в родной Руси:  
«Главрыба и Главлодка»,  
Отчаянных спаси!»

Подозреваю, что в изначально-творческом варианте было «Помилуй и спаси», да наверное, и Глав-водка... А логика такая: тополя, прежде, чем зашуметь, «просят слова в порядке прений». А по-

том шумят, как полагается по мелодии. На луну любят не ба-рышни, а «совбарышни», но любят, как надо. Обращаясь к со-снам и травам, поэт обращается «к собранью сосен и трав» и, разу-меется, не голосит, а «голосует».

Мелодии это не нарушает. Россыпь частушек, плясовой кураж, неистребимая веселость! Радость слияния со всеми. «Если я не за-пою, запоем любой». И к любому обращен эдакий свойский говорок:

Гармоника играет, гармоника поет.  
Товарищ товарищу руки не подает.  
Из-за какого звона такой пробел?  
Отлетный мальчишка совсем заробел.

И он спросил другого:  
«Товарищ, коё ж,  
Что ж ты мне, товарищ, руки не подаешь?

Али ты, товарищ, сердцем сив,  
По какому случаю сердисьси?»

Соленым ветерком пронизали эти строки в 20-е годы советскую лирику... Тут многое интересно. И мотив размолвки между своими — прямо-таки лейтмотив прокофьевской поэзии. «Когда расходятся дружки» — дозированное соперничество «своих» — компенсация монолитной спайки, противовес метельному хаосу борьбы с «чужа-ками»? Что существенно — так это найденный Прокофьевым инто-национный ход, этот свойский говорок, малосовместимый с труб-ной звукописью «южной школы» и смыкающийся с ораторским прямотушием Маяковского, но — проще, мягче, задушевней. Гово-рок этот откликается у нижегородца Бориса Корнилова, а потом бу-дет подхвачен Михаилом Лукониным, у Твардовского же расцветет эпически («Василий Теркин» начинается в финскую войну у разных поэтов, в том числе и у Прокофьева... но у Прокофьева «теркинский эпос» отступает перед лирикой, то есть перед распевом, иногда про-тяжно-подмывающим, иногда частушно-плясовым).

Алексей Толстой, впервые услышавший Прокофьева в конце 20-х годов и пришедший в восторг, все это почувствовал: и народный го-

ворок, и то, что это не «есенинское», а «что-то другое», и что эпос лежит в основе, и что от эпоса потянет в иную музыку.

Вот реакция Алексея Толстого в записи Всеволода Рождественского<sup>1</sup>:

«Толстой восхищенно выдохнул: «Хо-хо!» — и ладонью широко как бы умыл лицо — жест... крайнего удовольствия. Потом нагнулся ко мне:

— Откуда он? Кто такой?.. Ну молодец! Какой молодец! Крепкой кости парень! Русское слово-то у него прямо во рту так и катается... Богатырский, былинный дух... Ну, конечно, не без лукавства и юмора, но ведь это тоже в русской натуре. Я поначалу... подумал было: ну, это будет по есенинской части. А потом вижу: нет, тут что-то другое, хотя и от тех же народных корней. Другое, и совсем по-своему... С Ладоги он, говорите? Значит, северянин...»

Но подчеркнуто «местная», онежско-ладожская, оятско-вятская прописка не мешает у Прокофьева неременной для Октябрьского поколения опоре на «знаменитый шар земной», и даже придает земшарности оттенок особого куража:

Где-нибудь да в Гамбурге выйди да выстань,  
Тырли-бутырли — дуй тебя горой!

Гамбург возникает здесь не столько по ходу плаванья (стихотворение посвящено «братеннику» поэта, моряку), сколько по отдаленному созвучию с селом Гавсари, что близ Кобон. Узор имен собственных, присоленно-северных, таит в стихе настоящую магию. Особенно когда по контрасту в хоровод втягивается что-то южное. Баку, Астрахань... А однажды в куплете «Яблочка» вытанцовывается следующее:

Пусть ласковая песня  
Отправится в полет;  
Что выпяничла Чéчня,  
Абхазия поет.

---

<sup>1</sup> См.: Александр Прокофьев. Вспоминают друзья. М., 1977, с. 92.



Написать такое в 1927 году — значит прямым ходом попасть в ясновидицы, за семь десятилетий угадывающие горячие точки. Но это, конечно, случайное попадание, подобное тому, как у Прокофьева «обалдевшие ерши» идут через Нарвские ворота, — те самые, через которые Ахматова при начале войны вернет свою Музу в Отчужденный строй<sup>1</sup>.

Символы, имена могут совпасть случайно. Но не случайна сама магия символов — заклинание реальности звучанием слов, заполнение мироздания музыкой, не столько осмысление, сколько ВСЛУШИВАНИЕ. Слово — блоковское.

Вслушиваясь в музыку новых названий, Прокофьев пишет, например, «Песню улицы Красных зорь», целую книгу называет этим звуко-словосочетанием. Коренные ленинградцы могут оценить иронию истории: не удерживается это революционно-песенное имя, данное Каменноостровскому проспекту в эйфорические 20-е годы: еще раз переименовывают проспект — в Кировский. Прокофьев, оплакивающий Кирова в 1934 году, вряд ли против.

И вообще смена символов, имен и привязок не становится для него травмой, потому что вся эта фактура — лишь надводная, резная верхушка айсберга, основная масса которого уходит в ладожскую глубину. Интересно, что образ айсберга, всю жизнь грезившийся Сельвинскому, не приходит Прокофьеву на ум; может быть, оттого, что Океан, Великий и Тихий, спокойно терпит, когда от него отливают в стакан, для Ладоги такая операция выглядела бы смешно; од-

---

<sup>1</sup> Определяясь среди других поэтов, Прокофьев присягает Маяковскому, но отделяет себя от Блока (то есть скорее от барского сословия: «и к чергу летит усадьба, и с ней — соловьиный сад»), от Клюева (от того, что критики пытаются припаять ему клюевскую оппозиционность: а «тут Клюева нет и в помине»), но резче всего — от Сельвинского («для чего подсвистыванье в «Лютце», деклараций кислое вино? Так свистеть во имя Революций будет навсегда запрещено»); тут отгалкивание тоже вполне объяснимо: оба передают какофонию эпохи, то есть претендуют на одну и ту же роль, но у Сельвинского с его медноголосой программностью нет того простодушия, которое составляет главное богатство Прокофьева; нет и того звериного чутья, которое так старательно выращивал в себе Сельвинский и которым так естественно обладал Прокофьев, правильно учуявший, что «так» подсвистывать Революции Советская власть скоро запретит.

нако буря, внезапно разыгрывающаяся на Ладоге, при мелководности озера и внезапна, и неуправляема.

Прокофьев даже не ставит такой проблемы — как-то управлять этим хаосом, ни мысленно, ни реально. Он в него завороченно вслушивается, вживается, вписывается:

На тебя, голубчика,  
Шли чекисты Губчека.  
Эх, жизнь, эх, жизнь,  
Звонкая, каленая,  
Шаровары синие,  
Фуражечки зеленые.

Это — чекистские дела 1920 года, описанные десятилетие спустя.

Бегут — большой и карлик,  
И в мыслях: «Не упасть!»  
И тысячные армии  
Бегут, разинув пасть...

Это — бой с белыми в 1918 году под Гатчиной, воссозданный в 1927 году.

Я ничего не видел там  
(Лишь пар до потолка).  
Мне зубы вышиб капитан  
Волынского полка.

Двужильная тропа легка —  
Я дал здорового дралка.

И вихорь мчался по пятам:  
«Спасибо, бравый капитан!  
Я встречусь где-нибудь с тобой, и я тебе тогда  
Поставлю рот взамен ушей и уши вместо рта!»

Это — белогвардейский плен, из которого боец Прокофьев бежит в 1918 году и который поэт Прокофьев описывает в 1930-м.

События, пережитые в годы Гражданской войны, сидят в памяти

невысказанно, пока вызревает для них поэтическая форма, и только тогда они из воспоминаний переливаются в стихи.

На классический вкус такая форма может показаться демонстративным бесформием, но в метельно-вихревой орнамент ранней советской лирики она вписывается совершенно естественно, даже с некоторым щегольством.

Свежерубленные палки дубасят по кудрявым головам. Гольшмоль смешивается со шпаной, песельники с висельниками, мотивированная ненависть с безмотивной жестокостью, шурум-бурум капуста — с разноцветными портками. Однако «Стуком Стуком Стукачи — Разыгрались богачи» — это не просто мир вверх дном, это еще и хитрая аббревиатура: СССР, — придающая перевернувшемуся миру каббалистический смысл. Следом продолжается карнавал без каббалистики: «Зубом горло перекусим, если руки схвачены, пулеметы на тачанках крепко присобачены». Пока тачанки летают в «придуманном аду», все можно списать на романтику (или на борьбу с романтикой, весьма модными темами лирики 20-х годов). Но когда событиям дается конкретно-исторический адрес, например «Октябрь» (имеется в виду большевистский переворот 1917 года), а картинка предлагается такая: «Мы делали проборы от головы до ляжек — самым настоящим, отборным юнкерам», — то в правильную советскую схему исторических событий это вписывается плохо. Однако своеобычность голоса, прорезавшегося ради этих событий, придает картине достаточно яркий колорит.

Крайний случай такого неуправляемого неистовства — эпизод с казнью царской семьи. «Вслед за ними тащатся фрейлины да няни — ветер Революции, дуй веселей! На семи подводах разной дряни, начиная с вороха старых дочерей...» Чтобы не приводить в замешательство нынешних читателей, опускаю физиологические подробности расстрела, отмечу только, что автор, восславивший экономность Революции (потратила на одиннадцать человек ровно одиннадцать «слез свинца»), снимает шляпу перед расстрельщиками и проходит «по-летнему на самый дальний двор», чтобы повести «веселый разговор» с тополем.

Ничего особенного. Расстреляли и продолжаем песню.

Мы — это воля людей, устремленных только вперед, вперед!  
От Белого моря до Сан-Диего слава о нас идет.  
Огромные наши знамена — красный бархат и шелк,  
Огонь и воду, и медные трубы каждый из нас прошел.

Красный цвет более чем естествен в том вихре, которым определяется спектр этой лирики. При другом политическом повороте расклад цветов был бы другой. Наверное, красный как самый яркий никуда бы не делся. «Кумачовая рубаша вперемешку с пестрядиной, парни бравые сошлись — дробь дробили на лугу». Но при любом раскладе смерть — веселая шутница для бравых парней. «И рядом на горке матушка-смерть таращит на нас глаза».

Однако в том же самом 1933 году, когда в «Литературном Ленинграде» публикуется баллада о бравых парнях, в «Литературном современнике» появляется стихотворение «Не слышно родичей в помине» — о мужиках, пришедших в Приладожье при Екатерине. По фартовой фактуре это близко к «Октябрьскому» переплясу, и смерть так же висит в воздухе... но именно это стихотворение, как я убежден, достойно ввести имя Прокофьева в синодик мировой лирики:

Пришли. Раскнули одонья.  
Сломали белоногий лес.  
Вожак трясущейся ладонью  
Дотронулся до тьмы небес...

Мощнейшая пластика, завораживающая мистика!

...И хлынули дожди потоком  
Над мертвым сборищем людей,  
И до всемирного потопа  
Недоставало трех недель...

Потрясающе: библейская система координат введена в безумие  
безначального хаоса!

...И было душно, как в малине,  
Ни вех, ни троп, ни колеи...

Так сели в мох при Катерине  
Святые родичи мои.

Великий поэт отличается от честного стихотворца — величием души. Способностью понять другого. Способностью вместить всё... и вмещающая — разорваться сердцем. Хотя величие не всегда посещает душу честного стихотворца. Стихотворец, описывающий бой красных с белыми, наслаивает смерть: «Сто комков огня и меди, сто смертельных доль». Великий поэт, на мгновение пробуждающийся в честном стихотворце, вдруг чувствует запрет на смерть, и слово застревает у него в горле. Отцу убитого он отсылает письмо-грамоту, где все сказано обиняками. Но как! «В ней на пишущей машинке все отстукано, что задумал сын жениться за излукою; что пришла к нему невеста от его врагов, и что он за ней, не споря, много взял лугов; что не годен он пахать, не дюж плотничать, что в родном дому не работничек...»

Оборвано... Слово, вставшее в горле, действует страшнее пулеметной очереди слов, обрушенной в плясе. Вот так же в пулеметной ленте яростных и честных прокофьевских стихов, выпущенных за пятилетие Великой Отечественной войны (еще с финской начиная), в этой череде выточенных, как пули, боевых песен, словно комок в горле — пресекающаяся на спазме песни девушки, угоняемой в Германию:

Вот она, постылая, все ближе,  
А родная доля — далеко.  
Скоро смерть!  
Родной мой, милый, вижу,  
Как тебе от песни нелегко...

Легко казалось — в 1927-м и в 1938-м...

Как связать все это воедино? Остается ведь вопрос, незримо ви-сящий над «хороводом», над «хаосом», над «узорочьем» и «пестрядью» того перевернувшегося мира, который застало на земле по-ление Октября и приняло как данность. Только одно и связывает: царящая надо всем музыка.

В прокофьевской лирике военных лет боевые песни идут вперемежку с любовными, фронтовые эпизоды в очередь с пейзажными зарисовками, в них словно бы ни отзвука войны. И все время звучит мелодия — помимо войны, выше войны...

В жанровом смысле это означает, что лирика зовет поэму.

Рождению поэмы помогает случай. Как-то в разгар боя поэт слышит соловья. Только что свистели осколки, и сразу — соловьи... Растроганный, он записывает несколько строк во фронтовой блокнот. «Соловьи под пулями поют».

Поэме не нужно искать сюжета (хотя сюжет рядом: «ползвода» родных братьев сражаются плечо к плечу<sup>1</sup>). Надо только дать звучать сквозной мелодии.

Сколько звезд голубых, сколько синих,  
Сколько ливней прошло, сколько гроз.  
Соловьиное горло — Россия,  
Белонogie пуши берез...

Кумач, потеснившись, уступает место белизне, синеве, голубизне. На тысячу строк залажены лейтмотивы: соловей, береза. И — имя.

Имя поэмы — «Россия».

Из-под бешеного хоровода Гражданской войны, из-под смертельного азарта войны Отечественной, из-под узорочья повседневной жизни послевоенных лет пробивается то, что изначально держало душу ладожского парня: мелодия.

Мелодия легка, держит на плаву. За эту сквозную мелодию он и получает всенародное признание. А за то, что мелодия эта не мешает ему отвечать на вызовы злободневности, — признание официаль-

<sup>1</sup> Точнее, минометный расчет, состоящий из пяти братьев (потом к ним присоединился шестой). О братьях Шумовых охотно писала в пору войны фронтовая печать, и естественно, что Прокофьев ввел их в поэму. Из шести до Победы довоевали трое. Много лет спустя (в 1959 году) критик В. Бахтин, писавший книгу о Прокофьеве, разыскал в Туве семейство Шумовых. У одного из братьев было тринадцать детей, у другого одиннадцать. Бахтин прочел им поэму Прокофьева. «Шумовы впервые услышали поэму и узнали, что стали ее героями». Я думаю, это — тоже эпическая поэма в одной строке. См.: В. Бахтин. Александр Прокофьев. Л., 1959, с. 153.

ное. За поэму — Сталинская премия. И сотня прижизненных сборников стихов, и высокая должность в Союзе писателей СССР...

Один раз это официальное благополучие оказывается под ударом, но скорее по стечению обстоятельств, чем по оплошности. Прокофьев, опытный переводчик, влюбленный в братские литературы, перелагает на русский язык стихотворение Владимира Сосюры «Люби Украину», а оно в 1951 году попадает в облаву за национализм, в данном случае — национализм украинский. Опасность нешуточная: Прокофьев всю жизнь свободно вводит «Русь» и все русское в свои песни, и хотя русского национализма у него сроду нет, он запросто может попасть под то же колесо, вздумай партия наехать на шовинистов.

Спасает способность мгновенно отвечать на социальный заказ. Как раз строится Волго-Донской канал имени товарища Сталина. Не колеблясь, едет.

Пройдут каналом теплоходы —  
От Волги к Дону вдаль.  
Он создан волею народа,  
А воля — это сталь.

Честная поэтическая работа.

Смерть товарища Сталина в 1953 году и следующие затем перемены в именах и эмблемах отнюдь не обескураживают поэта. В ответ на решения XX съезда партии он охотно признает: «не того любил, не того ненавидел», однако греха в этом не видит, потому что служил только родной земле. Это правда. Он продолжает служить ей с утроенной силой.

И в мирное время — «стихи, как рекруты, встают». Публикации в газетах и журналах идут строем, потоком, лавой. Книги выходят одна за другой. Критики фиксируют «небывалый прилив творческой энергии» и выпускают о Прокофьеве монографию за монографией. «Кульминация» взлета — рубеж десятилетий: в 1961 году к Сталинской премии прибавляется Ленинская.

Ленин, Ленинград — ключевые звенья в цепи символов, связывающей воедино прошлое с текущим и будущим, родное со всемир-

ным. «Партия моя! Ты — вселенная, и ты — Отчизна!» Все охватывается созвучием. «Шар земной! Пей со мной!» Россия и Революция, как кровные сестры, посажены за один стол: Россия — «по правую руку», Революция — «в красный угол» (белый еще не вызрел). Кумач сохраняет в пестряди цветов центральное место: «Ведь первый луч из рук Вселенной послала Красная звезда».

Вселенная из космической дали передислоцируется поближе: ложится под ноги щедротами путешествий. Неунывающий герой включается в расширенный хоровод чисто прокофьевской веселой строчкой: «Всю-то я Литву теперь проехал».

А дальше! Вся Латвия в солнце сегодня! Украина, свет мой, Украина! Ой, летите гуси к милой Беларуси! Расцвели сады Мордовии. А вот и Азии середина, она — в Туве. А вот Европа. Я пою тебе, Равенна. Я скажу тебе, Сицилия. Встало солнце так примерно возле города Палермо. Старик Везувий. Батюшка Тихий Дон. Байкал синеволный. Енисей богатырский. Звонящий Неман. Синяя Влтава...

Из трех стихий, которые прошла смолоду прокофьевская муза, две — огни и медные трубы — несколько прирученные, отступают на второй план. «На огне их обжигают, — сказано о стихах. — А потом в народ гоню». Трубы — уже не медные, а серебряные — трубят друзьям. «Трубы, трубы, огненное сердце, Куба, Куба!» Это 1960 год — приветствие вышедшим на мировую арену Фиделю и Че — любимым героям тогдашней России и особенно молодых поэтов.

Это не мешает Прокофьеву, одному из руководителей Союза писателей СССР, при всей его широко декларируемой душевной широте — ревниво атаковать молодых поэтов. Попав в Сигулду, он зацепляется за «Треугольную грушу» Вознесенского и начинает гвоздить его, заодно обрушиваясь на корневые рифмы (а это уже Евтушенко), так что полемика с «поколением шестидесятников» очень удачно оживляет песенные и плясовые ритмы и усложняет к лучшему общую целостно-победоносную картину мира.

Огни и трубы приглашены — воды заполняют простор. Дожди, ливни, капли, волны. «Волна, волна, все буквы влажны» — какая завораживающая строчка. «Мы — водоливы, мы — водохлебы», —



какая верность своей интонации, своей игровой стихии! «Водо-бежь, Водобежь, побеги на Беловежь...» — то ли это провидение фатальной роли Беловежья в судьбе Отчизны, то ли предвестие Летейских вод, чуемых в лепете любой безымянной речки...

Впервые, кажется, за всю поэтическую страду — воскрешен в стихах отец, убитый почти полвека назад, когда его застрелил не подчинившийся милиции односельчанин. Отец погиб в январе 1924 года: его смерть и смерть Ленина, совпав, замыкают единство этого мира.

Свист соловья и кудри гармониста, красные дни революционно-го календаря и черные мокрые ветки ивы, и море-Ладога, и *райна* — брус для крепления паруса, непонятный без комментария, но неотделимый от песни-жизни, — все это в 1970 году смыкается на последней черте:

А ведь было —  
                                 завивались в кольца волосы мои,  
 А ведь было —  
                                 заливались по округе соловьи,  
 Что летали, что свистали  
                                 как пристало на веку  
 В краснотале,  
                                 в чернотале,  
                                 по сплошному лозняку.  
 А бывало —  
                                 знала юность много красных дней в году,  
 А бывало —  
                                 море гнулось, я по гнотому иду,  
 Райна, лопнув, как мочало,  
                                 не годилась никуда,  
 И летела, и кричала полудикая вода!..

Эта песнь венчает посмертное собрание самого певучего из поэтов Октябрьского поколения.



## **МИХАИЛ ИСАКОВСКИЙ**

**Е**сли судьба определяет поэту место рождения не вслепую, то есть смысл вдуматься, а прежде вслушаться — в имя деревни, где он появляется на свет в седьмой день XX века.

Глотовка. Осельской волости, Ельнинского уезда. При Советской власти — Выходского, потом Угранского района.

Что-то сельское, еловое. После революции — овейное восходом, всходами. Потом — памятью об окончательном избавлении от ига...

Интересно, однако, как перекидывают из района в район, словно докучную ненужность, эту нищую деревню (при Советской власти — «неперспективную»), самое имя которой: Глотовка — заставляет вздрогнуть.

Откуда имя? Ясно: от клички. Был какой-то мироед, живоглот. Глотничал. У литературных критиков естественно возникает ассоциация: Глотовка — того же ряда, что Горелово, Неелово, Неурожайка тож.

Создатель этого ономастического ряда так же естественно первым попадает в руки (и западает в сознание) едва научившегося грамоте бедняцкого сына: «певец горя народного» — представлен он в хрестоматии Вахтерова.

Попутно: как-то раз бедняцкие сыны сошлись и заспорили, где

больше самоваров — в Глотовке или в Оселье? Оказалось поровну: по одному. Стали считать, где сколько книг. В Глотовке — две. Гадальная — «Оракул» и псалтирь.

Так что прежде чем откроется в деревне школа (событие войдет в легенду: едет учительница, везет бутылку чернил и сто пять фунтов книг!), грамоте будущий поэт обучится, читая молитвы над покойниками.

Еще немного статистики: он — двенадцатый ребенок в семье. Всего — тринадцать. Выживают пятеро. Это для русской деревни — нормально.

Теперь о матери этих тринадцати. Она, понятно, неграмотная. Из соседней деревни. Имя деревни: *Некрасы*.

Оценили камертон судьбы?

Между прочим, прежде чем явился на Руси поэт с роковым вопросом: кому жить хорошо? — был еще один поэт, элегический романтик по фамилии Красов. Русь его забыла, она выбрала того, чья фамилия начинается с отрицательной частицы. Это ближе ее горестям.

Мать Исаковского — Дарка (вообще-то Дарья, но по правильному имени никто не зовет). Дарка Фильченкова. Возьми поэт фамилию матери, — так и звучало бы это чисто русское, тихое, неброское...

Суждено оказалось иное, летящее: Исаковский.

Собственно, фамилия (по отцовской линии) проще: Исаков. Щегольской польский хвост приделал ей старший брат, выбившийся в рассыльные волостного правления. Думал, поможет. Не помогло: как ушел брат из деревни, так и пропал бесследно на беспутьях России, сорвавшейся в безумный век.

Уход без возврата — еще одна нормальная неотвратимость той «серединной» Руси, из глубины которой выходит поэт Михаил Исаковский. «Великое переселение» — черта реальности, проваливающейся в Мировую войну и Мировую революцию. Ярче других, рельефнее в ней — те судьбы, что изначально мечены какой-нибудь особенностью: географической ли, социальной. Один — из овечьей мифами Одессы, другой — из полутатарского Крыма, третий — из Сибири, тот — из-под театрального купола, у того пароль «Курсант-

ская венгерка», у того в истоке хоть и Ладога русейшая, да с ушкуным, разбойным оттягом...

А тут? Неразличимая среднерусская унылость. Бескормица. Черные избы. «Неинтересная» речушка (а между прочим, Угра... другой бы извлек бездну ассоциаций из давней перестрелки с татарами). А тут — ничего. «Незолотая... незвонкая» — может ли такая пора стать «милой»? Может, но надо быть Исаковским.

Ни малейшей попытки приукрасить, позолотить. «Я вырос в захолустной стороне, где мужики невесело шутили, что ехало к ним счастье на коне, да богачи его перехватили... Я вырос там, среди скупых полей, где все пути терялись в тумане, где матери, баюкая детей, о горькой доле пели им заране...»

Понятно, почему уход из деревни в поисках лучшей доли — неписанный закон этой земли. И то, что хлеба не хватает до нови. И что голод будет. И что спасти может только отход кормильца на заработки. В лучшем случае он возвращается кое с какими деньгами. В худшем — без денег: пеший, оборванный, голодный, тощий, еле живой. В еще худшем — вообще не возвращается: заработав в городе слишком много, начинает *котовать*. Кто *закотовал* — конченный человек. И семья его, оставшаяся в деревне, обречена: по миру пойдет, перемерет с голода; изба развалится, и ее растащат на бревна.

Первое поэтическое произведение Исаковского — о такой погибшей семье. В каком ключе оно было написано, можно догадываться: это произошло до того как Исаковский, принятый в ельнинскую гимназию, решил, что поэзия — это если Венера, Муза и Аполлон. До этого увлечения (весьма кратковременного) у него была другая школа, далекая от классических основ. Глотовские страдалницы-женщины тайком от свекров и свекровей слали в город мужьям-отходникам жалобные письма. Писал для них эти письма будущий поэт. Отнюдь не под диктовку, а по душевному отклику на просьбу, иногда за пару-другую копеек, вручаемых так же тайно. Закончив письмо, читал вслух. Женщины слушали и плакали.

Вопрос: какого рода поэзия должна родиться из такой жизненной школы? Николай Клюев на всю «господскую» культуру восстал от эдакого горя-гореваньица! Блока обвинил! Есенин аж на бога за-

махнулся! Да и Исаковского все вроде бы к тому же толкало. Школьный учитель в Глотовке решил разыграть на сцене сюжет все из той же поэмы Некрасова. Себе взял роль интеллигента-фольклориста, а монолог Якима Нагого поручил двенадцатилетнему Мише. «У каждого крестьянина душа — что туча черная, гневна, грозна...» Миша с увлечением продекламировал это, он и по облику вполне подходил на роль бунтаря-мстителя: рослый, широкоплечий. (Исаковский и в семьдесят лет сохранил эту статью: прядь волос, уже седая, падает на чистый, без единой морщины лоб, только хорошие глаза спрятаны за толстыми затененными очками.)

Но не громы гневные, предсказанные Некрасовым, низринулись из этой души, не кровавые дожди хлынули из «тучи». Будем считать, что это все та же загадка русской души. И — уникальность Исаковского в строю советских классиков.

Поискать истоки такого благодушия в психологическом настрое односельчан?

Из автобиографической повести: сестра выходит замуж за вдовца; ее жених, молодой парень, живет один, с матерью: отец его умер, жена тоже, детей не нажили. Парень — рукастый. Девушке ЗАВИДУЮТ. Если бы не решилась пойти замуж, — над ней бы СМЕЯЛИСЬ: перестарок! Если бы пошла в дом со свекром и свекровью, ИЗДЕВАЛИСЬ бы.

Интересно, каким волшебным образом из пены, замешенной на насмешке и издевке, рождается прекрасная Катюша, и выходит на берег крутой, и заводит песню, которую подхватывает вся страна? Та самая страна, что от веку погружена в злорадство и зависть?

Какой характер должен выработаться у мальчика, который, сев на первую парту, обнаруживает, что не видит написанного на доске, и боится признаться в этом, потому что кроме НАСМЕШЕК И ИЗДЕВАТЕЛЬСКИХ ПРОЗВИЩ за плохое зрение никакой другой реакции от окружающих не ждет?

А насчет врача и думать нечего: в 1912 году никаких врачей нет ни в Глотовке, ни в Оселье, ни во всей округе до самой Ельни, а тот врач, которого в Ельне найдут, лечить не станет, потому что болен *мужичий сын!*

Когда выпадает мужичьему сыну нежданная слава за то, что он, как выясняется, сочинитель, и учительница его на радостях целует, — он едва не плачет от потрясения, ибо точно знает, что теперь уж Глотковка будет завидовать ему смертельно.

Каким запредельным зрением этот мальчик должен разглядеть свет в этой непроглядности и расслышать, как празднично «загудели, заиграли провода»?

А может, потому и выносит душа из деревенской мглы чистые краски, что все видит впервые, вернее, ПОМНИТ, как увидела впервые? «На станции Павленково я впервые в жизни увидел железную дорогу, поезд, телеграфные столбы». В Смоленске впервые — трамвай, показавшийся чудом, даже чудачеством: зачем ездить по улицам в вагонах и платить за это деньги, если можно дойти, куда надо, пешком? Впервые (это уже в Москве) постель с простыней, дома в несколько этажей, электрическое освещение в комнатах.

На всю жизнь — картинка: барину рассказали, что крестьянский мальчик «сам пишет стихи», барыня велит привести, мальчик стоит на пороге барского дома, стесняясь своих босых ног, мнет в руках картузик и смотрит на полки: он впервые видит столько книг, собранных вместе.

Ему еще предстоит узнать, что у песен бывает автор и что земля наша — круглая, и поэтому «нельзя дойти до той линии, где небо как бы сходится с землей».

Как в этом отрочестве провести линию, отделяющую перво-зданный восторг от постоянного унижения? И каким чудом в этой душе, обреченной жить чужой милостью, вырабатывается тихое и непреклонное достоинство? Уже взлетевши к первой известности, от самого Горького получив похвалу, — отказывается же от предложенной помощи! Консультацию у профессора-окулиста, устроенную Горьким, с признательностью принимает. Но от денег отказывается — мягко, но твердо. И когда сам уже в зените славы, в роли депутата Верховного Совета, получает слезные письма о помощи, — с каким чувством неловкости предлагает эту помощь! Боится обидеть.

В 1947 году к знаменитому поэту обращается его бывшая учи-

тельница — не за помощью даже, а за подтверждением факта ее работы в глотовской школе — это нужно для оформления пенсии. Исаковский отвечает: «...Судя по Вашему письму, живете Вы неважно... Я прошу Вас не обижаться на меня за то, что я без Вашего согласия решил послать Вам некоторую сумму денег...»

Еще бы с согласия! Да она ни за что не дала бы согласия! И он это знает. И знает почему.

В стене злорадства и зависти, частоколом окружающей в старой русской жизни «мужичьего сына», есть брешь. Это — учитель. Учителя-то и тянут к свету глотовского переростка. Учительница, узнавшая о болезни глаз его, присылает книги, чтобы мог заниматься дома, не посещая школы. Учителя продвигают в гимназию. И всегда находится кто-то, кто ради первых стихов его — опекает. Как Михаил Погодин, просвещенец (между прочим, внук знаменитого историка), выхлопотавший в ельнинской гимназии одаренному подростку право учиться бесплатно.

Но и там — балансирование на грани унижения... Погодин-то выхлопотал, да Воронин, владелец гимназии, не продлил срока. Немущему предложено покинуть занятия. Он продолжает ходить, ссылаясь на какие-то «переговоры» с Ворониным, скрывая, что исключен...

Удивительно ли, что когда в Питере и Москве объявляют, что власть перешла к рабочим и крестьянам, — Михаил Исаковский становится на сторону новой власти мгновенно и без колебаний. И вступает в большевистскую партию. А вступив, безропотно идет — по приказу этой партии — облагать чрезвычайным налогом местного попа. Попа этого он знает с детства, и поп его знает еще мальчишкой... Дает поп 15 копеек, говорит: больше нету, хоть всю душу выпотрошите. Юный большевик знает, что это правда; он стоит под окнами и ждет, когда напарник изымет у попа в пользу мировой революции эти 15 копеек.

Сердце одинокое тихой грустью сжалось:  
Что-то позабыто, что-то не досказано,  
Что-то незабвенное без меня осталось,  
Что с моею жизнью светлой нитью связано.

К счастью, не в ЧК (куда первоначально определила его партия) ложится ему дорога, а в газету (там же, в Ельне, редактировать срочно учрежденные местные «Известия», на ходу учась этому делу).

В этой газете он начинает публиковать — за своей подписью и без — злободневные отклики. В том числе и в стихах. Кое-что даже брошюрует и тиражирует копеечными тиражами в качестве авторских книжек. Но, в отличие от Некрасова, не бегаёт в поисках этих первых публикаций, чтобы сжечь их.

Однако в финале «Автобиографических страниц» предупреждает:

«В течение последних двадцати лет я убедился (то есть начиная с 1950 года. — Л. А.), что есть немало людей, которые во что бы то ни стало хотят «воскресить», «оживить» те мои злосчастные стихи, «оживить» несмотря на то что они, эти стихи, едва-едва «дышали» (если дышали вообще), когда только что появились на свет... Меня всегда приводил, приводит и сейчас в изумление тот факт, что некоторые из работающих над критическими статьями и диссертациями, посвященными моему творчеству, непомерно много уделяют внимания ранним моим стихам, стихам крайне беспомощным и, если хотите, ровно ничего не выражающим... Началом своей поэтической работы я считаю 1924 год (точнее — осень 1924 года)... Стихи, написанные до этого времени, считаю совершенно несостоятельными, неумелыми, слабыми до последней степени. Писались они наобум, вслепую: как выйдет, так и ладно».

Вонем гласу и пропустим годы первой газетчины (с полным набором тогдашних «боевых лозунгов дня»). Итоговое собрание сочинений начинается — со стихов 1924 года. Правда, не осени, а весны...

Письмо к Ленину, открывающее это Собрание сочинений и датированное мартом 1924 года (точнее, не письмо, а «Докладная записка», которую пишут мужики деревни Ключи вождю мировой революции), в контексте последующего культа может показаться элементарным славословием (в стране славословие начинается раньше, в 1920 году, к пятидесятилетию Ленина, и не Исаковский у его истоков). Однако здравица вождю в данном случае куда тоньше, чем это кажется в свете позднейшей ленинианы. Мужики, которые хотят



вернуть конфискованную у них скотину, адресуются не к *вождю*, а к хорошему человеку, который, как они слышали, живет в Кремле. «Он человек такой души, какой не сыщешь в целом свете. Ты только сядь да напиши, а он уж знает, что ответить».

Тотчас — возражение: «Товарищ Ленин — главный вождь, за всю державу отвечает, а ты с коровой пристаешь, а что корова означает?»

И что же? «Ленин прислал приказ — строгий, короткий, точный: корову вернуть тотчас и донести мне срочно».

Опять-таки, в свете предшествующей истории мужичьего бытия (из толщи которого и происходит Михаил Исаковский), это — блестящее подтверждение веры в доброго царя, который, узнав, «кто виновник в мужицкой беде», немедленно через головы этих виновников решает за мужика его наболевшие проблемы. Это — реальность русской психологии, и это реальный мотив стихотворения. Но все-таки не главный.

Главное — это то, что в запутанной жизни всегда обозначается у Исаковского присутствие отдельного человека. Он — родной, он — справедливый, он — поймет: «сядет рядом» и во всем разберется.

Собственно, тут — сквозной мотив, подспудная драма, саднящий нерв лирики Исаковского, такой простецкой на вид. Все — и один. Иногда это юмористическое перетолковывание сельского мира; пастух надрывается: «Эй, гражданки, из кустов выходи на сходку!» — и коровы собираются в стадо. Иногда это лирическое одиночество героя, который вырос в краю, извечно отгороженном от мира «сумрачным безмолвием болот». Иногда — патетическая сцена: мужики, науськанные местным колдуном, топят в колодце вдову: навела засуху! Иногда — ликование деревень, каждая из которых чувствует себя «цветущей маленькой Москвой». Но это всегда — напряженное взаимовглядывание одного — и всех.

Старые деды, отставшие от новой жизни. Старые псы, брошенные хозяевами и лаем напоминающие, что еще живы. Старые деревья, безответно окликающие лес.

Бесконечные прощанья... ожидания восточек... запаздывающие письма...



Денег ждут суровые отцы,  
 Ждут подарков матери родные,  
 Но везут почтовые гонцы  
 Только письма, письма доплатные:

Дескать, сам хожу почти с сумой, —  
 Позабудьте про мою подмогу,  
 Я теперь подался бы домой,  
 Только нету денег на дорогу...

Что это — воспоминание о времени, когда отец был выбран письмоношцем и разносил по Глотовке безнадежные вести, или вечная жалоба мужика, отпадающего от мира? А может — песнь «справедливого человека», пытающегося свести концы в вечно несправедливом мире?

Мелодический строй этой песни находится в сложном соотношении с общей полифонией лирики, которая у Исаковского почти сплошь построена на «голосах». То запись какой-нибудь дедовской байки, то чья-нибудь исповедь, то «письмо» — излюбленный жанр Исаковского, рождающийся из тех писем, которые в отрочестве писал он по просьбам одиноких женщин, и их благодарные слезы бывали ему наградой. Голос самого поэта, вернее, лирического героя, вплетается в это многоголосье. Иногда — с обезоруживающей прямотой, и эта прямота так обезоруживает именно потому, что соригинирована в сложном и весьма коварном мире.

При всей демонстративной приверженности деревенской теме Исаковский все время расставляет знаки (иногда ловушки), свидетельствующие о включенности его лирики в общественно-политический процесс. И в 20-е годы, когда он — провинциальная знаменитость, причем «весь Смоленск» знает, что его «печатают в Москве». И в 30-е, когда он переезжает в Москву и работает у Горького в журнале «Колхозник».

Горький, кстати, отнюдь не обманывается, когда расценивает книгу Исаковского «Провода в соломе» как свидетельство долгожданного преодоления раскола между городом и деревней; для Горького, издавна боявшегося, а иногда просто ненавидевшего де-

ревню за «свинцовые мерзости» мужичьего бытия, это знак. И он «вытаскивает» автора в столицу.

Вписываясь во всесоюзный контекст, Исаковский отстаивает свое право НЕ ОТКЛИКАТЬСЯ на текущую злободневность, насмешливо отсылая читателей к «речам Наркомвоенна», где все уже сказано. Правда, следом он собачит и Чемберлена с Колчаком (буквально: «соседскую собаку — Колчака — с недавних пор прозвали Чемберленом»), тем не менее ПРАВО не участвовать в массовых избияниях врагов он время от времени оговаривает.

Точно так же он оговаривает свое право не поддаваться литературным поветриям. Хотя иногда и поддается. Понятное дело — Маяковскому: «росчерком карандаша» формируя «дивизий поэтических когорты». Но и Багрицкому — под звуки «тревожной меди» бросая «живые сердца» сквозь «бури и штормы». И даже Лебедеву-Кумачу — когда «проходит по Стране Советов как хозяин суши и морей». Трудно сказать, в какой мере эти переклички являются осознанным подхватом чужих песен, а в какой — неосознанным подчинением мелодиям, носящимся в воздухе. Надо же учитывать, что в мягком тембре Исаковского всегда таится ирония, она же — самоирония. Чаще всего еле заметная. А если хорошо заметная, то по принципу соединения лирической мелодии с бюрократическим жаргоном. Модель: «Ой, понравился ты мне целиком и полностью». Или: «небеса разоблаченные над моею головой». Или уже знакомая нам «Докладная записка» мужиков Ленину.

Кое-где поблескивают символы, знаки и реалии советского официоза: «знамя побед», «кремлевские звезды», а также товарищи Калинин, Буденный и Сталин. Появляется Сталин, как правило, в устах третьих лиц: то ткачиха заявит: «И свое спасибо Сталин мне сказал при всех», то боец напомнит: «Я Сталину клятву давал», то колхозники напишут: «Дорогой товарищ Сталин, принимайте наш отчет!» А товарищ Сталин? «Он лукаво улыбнется, он посмотрит на народ: — Много Швернику придется поработать в этот год!» (К сведению нынешних: Шверник после смерти Калинина вручал ордена награжденным.)

И все эти злободневности и сиюминутности в стихах зрелого

Исаковского отнюдь не исключены им из общего корпуса его лирики, как когда-то «едва дышащие», «ничего не выражающие» и написанные «вслепую» агитки начала 20-х годов. Поэтому я не хочу делать вид, что их не было. Даже если по поводу классического (как я убежден) стихотворения «Оно пришло, не ожидая зова» и удалось вытащить из старика согласие убрать стихотворение из Собрания (и счесть это «последней волей автора»), — я этого слова из песни не выкину. Потому что советские символы в поэзии Исаковского органичны. Конъюнктурщиком он не был. Верящим — был.

Итак, драма его поэзии — выход души, запертой в сером захолустье, на захватывающий простор. «Все мое и все родное» — встык странам, «где нам вовеки не бывать». А если бывать, то — не забывая, откуда мы. «Не земелька моя, не полоска моя горевая — вся земля предо мной, вся Советская наша страна».

Это — тоже проекция на мир той потаенной, глубоко личной коллизии, когда отдельный человек пытается соизмерить свое Я с общим благом и отстаивает тихое достоинство, зная, что от мира не уйти.

Отсюда попытка заполнить вдруг распахивающийся пустой простор: «Ни сукина сына!» И прикрытый шуткой интерес к рубежам: к Западной Белоруссии, к Дальнему Востоку: «Колхозы, шахты, фабрики — один сплошной поток... Плывут ее кораблики на запад и восток». И обратный ход (непременный обратный ход!) от дальних пограничий к родному порогу, и тоже как бы в шутку: «Ох, и жаль, что нету моря возле нашего села!»

Главная струна в этой мелодии и главный смысловой узел — узел связи. Письмо. Проволока, по которой бегут огни. Торопливый ритм телеграфных столбов. Медяки в ладони обессилевшего перевозчика. Медь струн, побеждающих пространство.

«Болото. Лес. Речные камыши. Деревня. Трактор. Радио. Динамо».

Тут не столько сшибка «старого» и «нового», сколько весть, доносящаяся через бездну.

Теперь вспомним то, что у всех на устах: гениально осуществившиеся, подхваченные миллионами песни, вошедшие в золотой фонд русской культуры.

«А еще тебя прошу я: напиши мне письмецо...»

«А вчера прислал по почте два загадочных письма...»

«Про того, которого любила, про того, чьи письма берегла...»

Прежде чем отдать должное этим мелодиям, отдадим должное этим текстам. Исаковский песен писать вовсе не собирался и песенником стал, как он признался, случайно. Песню на свои стихи (ту самую: «Вдоль деревни от избы и до избы зашагали торопливые столбы») он с изумлением услышал в киножурнале: ее пропел с экрана колхозный хор, участвующий в концерте самодеятельности (текст композитор разыскал чуть не в отрывном календаре). И потом, если у Исаковского просили песню, он давал готовое стихотворение «из стола». Конечно, Захаров, Покрасс, Блантер и другие композиторы проявили замечательную чуткость, расслышав в стихах мелодию. Но таится-то она — в стихах, в словах. Попытки Исаковского «подтекстовывать» готовую музыку (в ранге великого песенника он пытался это делать) особого успеха не имели. И он не удивлялся: знал, что секрет — в словах.

В простых словах о простой судьбе простого человека, того самого, единственного, — в потоке катастрофического времени.

«Дан приказ: ему на запад, ей — в другую сторону...» Это воспоминание о Гражданской войне, написанное через 15 лет после ее окончания, откликается еще через 7 лет, когда от «хасанистых» побед поворачивается страна в другую сторону — к Брестской крепости.

«На закате ходит парень возле дома моего...» Знал бы парень, как переиначат эту песню фронтовики: «На закате ходит Гитлер...»

Ну а уж «Катюша»... Прежде чем полететь через рубежи мировым шлягером, — летит из гвардейских минометов, и где? Впервые — в боях за Ельню, в тех самых местах, где глотовский мальчик разглядел провода в соломе...

Война диктует новые мелодии. «До свиданья, города и хаты... На заре уходим мы в поход...» «Ой, туманы мои, растуманы... Уходили в поход партизаны...» «На позицию девушка провожала бойца, темной ночью простилися на ступеньках крыльца... И подруга далекая парню весточку шлет...»

Прощания. Письма. Тонкая ниточка радиосвязи через бездну огня и смерти.

Знакомые сквозные мотивы из предвоенной лирики переходят в военную. Потрясающая, пронизывающая сила чувства прорывается сквозь привычные ритмы прежнего Исаковского.

Истина обнажается. Война не просто обрывает мирную жизнь — война отбрасывает реальность к тому первоначальному опустошению, которое проклятем лежало на судьбе: это насильственный возврат к тому глухому, «захолустному» беспросвету, из которого с предельным напряжением душа выбиралась всю жизнь. И вот опять: «ни хлеба, ни земли, ни крова». И по родной земле скитаются, как тени: одинокий старик с собакой, старуха, уводящая корову в лес, погорельцы, сироты... «Черные трубы над снегом торчат, черные птицы над ними кричат».

Отрезанный от фронта из-за болезни глаз, Исаковский в заметном снегами Чистополе греет озябшие пальцы о кружку с кипятком и ловит по радио еле слышные последние известия. Он живет «от сводки до сводки». Тем поразительнее фактурная точность его боевых стихов. В отличие от других стихотворцев, которые писали во фронтовые газеты в расположении войск, а потом отбирали для итоговых книг крупницы настоящей поэзии, отделяя ее от боевой сиюминутности торопливых откликов, — военная лирика Исаковского вся ложится в золотой фонд народной памяти. Чуть не каждое второе стихотворение подхватывается, становится песней, звучит на всю страну. Враг принимает отчетливый облик захватчика-чужеземца. В каждой строчке звенит сухая, святая ненависть.

Ни единой кровинки, ни волоса  
 Не простим твоему воронью!  
 И нигде ни единого голоса  
 Не раздастся в защиту твою.

Воздадим, что тебе полагается,  
 Беспощадной и твердой рукой...  
 Поздно будет, Германия, каяться,  
 Как дошла ты до жизни такой.

Когда отгорит, отгремит, отпыхает — тогда обнажится глубинная основа этой ярости: страх за бытие, сметанное на живую нить под грозами, и неизбывная печаль об отдельном человеке, уходящем в этот вселенский огонь. Еще четверть века пишет стихи Исаковский после победного 1945 года: клеймит американских империалистов, славит родную партию; сын своего времени, он созерцает, как «вся земля и все народы» шагают к светлому будущему, как много-много голосов сливаются в общий хор, и как нашему всенародному празднику не находится равных «во всей вселенной». А прислушаешься: где-то «за колеей» непременно звучит, едва пробиваясь сквозь праздничный хор, одинокая гармонь. И одинокие могилы молчат под рябинами. И влюбленные все время ищут и не находят друг друга: девушки зовут и не слышат отклика, парни горюют в отчаянье. «Ты — на том, а я на этом — мы на разных берегах...».

Тихий оклик отдельной души в вихре всеобщих свершений.

Два шедевра создает Исаковский в год Великой Победы. Оба признаны, то есть — по законам нашего абсурда — затоптаны. «Враги сожгли родную хату» и «Слово к товарищу Сталину». Почти одновременно написаны исповеди, и каждая — вразрез с «линией». Правда, линия при этом поворачивается на 180 градусов.

Есть смысл вчитаться в оба эти произведения. Именно потому, что оба выпадают из «хора». Что для Исаковского отнюдь не характерно. Недаром же Твардовский заметил о жизни своего давнего, со смоленских еще времен, друга, что она прошла «без эксцессов». Это значит: не арестовали, не упекли, не выгнали, не заклеямили, не заставили разоружаться, то есть униженно каяться.

Но поскольку два «эксцесса» все-таки имеются, вдумаясь в них.

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



Куда нести — известно. Исаковский в 1918 году знал, куда. Но знал и другое: не всегда дойдешь.

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

Поле, трава, бугорок могильный — та изначальная точка отсчета, которая в войну оборачивается точкой гибели. Кольцуются небытие — в рельефе деталей, врезавшихся в сознание с детства и вернувшихся теперь.

Вздохнул солдат, ремень поправил,  
 Раскрыл мешок походный свой,  
 Бутылку горькую поставил  
 На серый камень гробовой.

Вот и включается народная заплачка — не «фольклорная», нет, но такая глубинно-крестьянская, извечная и вместе с тем свежее-достоверная, что строкам этим суждено пойти цитатами в книги других писателей.

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

А сейчас включатся символы официоза — и утонут в этом горе, мелькнув вроде бы незаметно, но если кто почувет, — достаточно больно:

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

Эти «три державы» — потрясающий стык смысловых полей. И

не против держав высказывание, и не во славу покорения их, а все то же: взаимовглядывание отдельного человека и — «общей правды», которая его выпотрашивает.

А он?

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

Ну вот эту медаль уже никак не могли простить Исаковскому. Мало того, что плачущий солдат никак не совпадал с образом торжествующего победителя, которого только и знала в 1945 году советская лирика (окопное поколение Слуцкого и Окуджавы еще не дотянулось до перьев), но помянуть в таком контексте Будапешт, взятие которого, как известно, стоило больших потерь, — значило еще и задеть идеологический иконостас.

Стихотворение стало вылетать из сборников, антологий, обзоров.

И точно так же стало вылетать «Слово к товарищу Сталину». Но — при следующем «повороте истории» и как бы с другого боку.

Вчитаемся и в эту исповедь.

Оно пришло, не ожидая зова,  
Пришло само — и не сдержать его...  
Позвольте же сказать Вам это слово,  
Простое слово сердца моего.

Простое слово. Просто от человека к человеку. Люди, не жившие в ту эпоху, вряд ли поймут, в чем тут вызов и почему стихотворение Исаковского зазвучало в хоре похвал вождю абсолютно уникальной нотой. Потому что это слово — *не к вождю*. Идольское поклонение Сталину предполагало распластывание перед гением всех времен и народов; иногда в экстазе поэты даже называли его на ты, без тени панибратства, естественно, но как бы на языке избранности, когда Бог не различает, на ты или на Вы обращаются друг к другу простые смертные. Исаковский обращается к Сталину на Вы. Как в

простом письме и как смертный к смертному. Это само по себе уже неслыханное дело. Хотя в данном случае абсолютно бескорыстное. А может, оттого и неслыханное, что бескорыстное.

Спасибо Вам, что в годы испытаний  
 Вы помогли нам устоять в борьбе.  
 Мы так Вам верили, товарищ Сталин,  
 Как, может быть, не верили себе.

Эти строки и теперь пронзают, как пронзили они когда-то советскую поэзию. Их вымарали из Собрания сочинений, но вымарать из статьи об Исаковском в энциклопедии все-таки постеснялись. И автор энциклопедической статьи вышел из положения следующим образом: эти, мол, строки приобрели по ходу времени «новый, драматический смысл». То есть, такой: *мы Вам, товарищ Сталин, верили, а Вы...* Конечно, по ходу времени чего не бывает со смыслами, но трудно себе представить более кощунственный оборот смысла по отношению к тому, что чувствовал Исаковский!

Уж он-то верил, так умел верить, что не нужно было ни хитрить, ни прятать подтексты. В юности, решая, кто прав в дискуссии о профсоюзах, решил, что прав Ленин: поверил Ленину, и в старости, описывая события юности, не постеснялся сформулировать точно: «я всегда и во всем верил ему безоговорочно». Вот эта вера — и Сталину от него досталась. Сам тип веры. Зависящий не от объекта, а от качества души.

Можно сказать, что это вера наивна. Можно, спрятавшись за Пушкина, счесть ее, прости господи, глуповатой. Но поэзия другой не бывает. Чего стоили бы все глубокомысленности умников без этой наивности? Да кто из них нашел бы в себе такую независимость души, чтобы сказать — просто человеку:

Спасибо Вам, что в дни великих бедствий  
 О всех о нас Вы думали в Кремле,  
 За то, что Вы повсюду с нами вместе,  
 За то, что Вы живете на земле.

Но меняется время, и генералиссимуса начинают выдирать так же, как до него выдирали солдата с медалью за город Будапешт.

Как реагирует Исаковский на такие «эксцессы»?

Этот интересный вопрос имеет прямое отношение к характеру поэта, а значит — к его позиции. Поэтому я процитирую не критиков, которые в 40-е годы объясняли автору стихов о солдате идейные ошибки, а мемуариста, который записал слова самого поэта:

— Редакторы — литературные и музыкальные — не имели оснований обвинить меня в чем-либо. Но они были убеждены и тщились убедить других, что Победа исключает трагические песни, будто война не принесла народу ужасного горя. Это был какой-то психоз, наваждение. Неплохие люди, и, может быть, само-малейшая часть их — карьеристы и трусы, державшиеся за свои должности и кресла, а вот, не сговариваясь, шарахнулись от песни<sup>1</sup>. Был один, прослушал, заплакал, вытер слезы и сказал: «Мы не можем»... «Чего не можем?» Я думал, он не может не плакать, а оказывается, пропустить песню на радио не может. Вот чертовщина!..

Конечно, маститый автор мог бы, что называется, «пойти выше», добиться, чтобы песня зазвучала... Но он не стал мелочиться:

— Я решил, что время для этой песни придет. Как-то недостойно устраивать шум и крик возле своего сочинения<sup>2</sup>.

Исаковский ведет себя достойно: не шумит. Молча ждет, когда придет время. И насчет Сталина — не шумит: не кается в «культе личности». Но как честный член партии по решению этой самой партии убирает имя вождя из своих стихов. Получается вполне правдоподобно: «С нами все Москва обсудит, обо всем расспросит нас. Как бы в шутку не забудет и про орден в самый раз. Дескать, верно, — орден кстати: заслужили — вам носить. Только вдруг на

---

<sup>1</sup> Музыка на стихи о солдате, бравшем Будапешт, написал Матвей Блантер.

<sup>2</sup> См.: Евгений Долматовский. Главный песенник // Воспоминания о М. Исаковском. М., 1986, с. 174.

всех не хватит?! — надо б Шверника спросить!» (Насчет Шверника я объяснил выше.)

Доживи Исаковский до 80-х — заставили бы и Ленина вымарывать?

Не дожил. Не пришлось убирать. Даже попрощаться смог: «Мы всюду с ним, но горько мне до боли, что сам Ильич не может знать о том».

И с землей попрощался, дыханием которой жил: «Хожу, как в годы ранние, — хожу, брожу, смотрю. Но только «до свидания» уже не говорю».

И с людьми попрощался, когда к 70-летию устроили ему в Концертном зале имени Чайковского грандиозный юбилей. Еще и пошутил: не в восемьдесят же лет еще один юбилей устраивать...

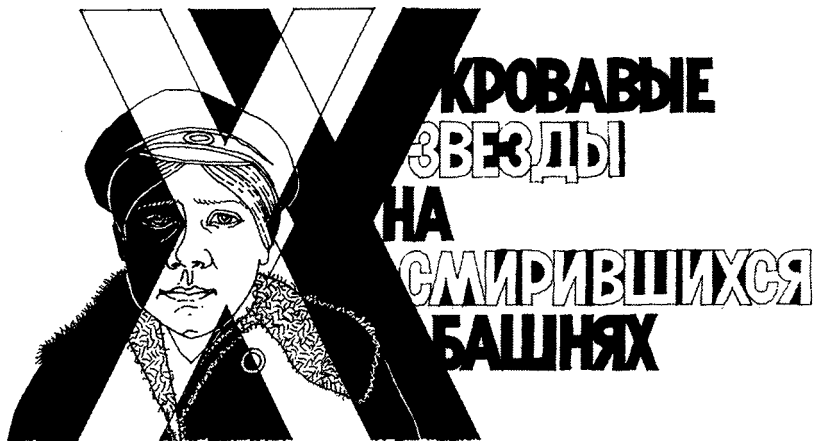
Умирая (в больнице, уже почти не видя строк), пошутил в последний раз:

И все же, все ж мне очень бы хотелось  
Увидеть мир в грядущем бытии.  
Я б сделал все, что нынче не успелось,  
И думы б все додумал я свои.

И сверх того — пускай совсем не первым! —  
На Марсе и, конечно, на Луне  
Я побывать хотел бы. И, наверно,  
Прогулку эту разрешили б мне.

Может, к деревьям, трактору, радио и динамо прибавил бы космос.

Судьба не разрешила.



## АННА БАРКОВА

**Е**е имя, сверкнувшее на небосклоне молодой советской поэзии, потом выжженное оттуда каленым железом и лишь после ее смерти возвращенное в литературу, собственно, ИМЯ сразу связалось с Ахматовой, и это понятно уже хотя бы потому, что ЭТА Анна оказалась воспринята именно как антипод ТОЙ Анны. Но фамилия! Не дьявольская ли шутка — получить фамилию знаменитого охальника XVIII века, автора и героя чуть не всех скабрзностей русской лирики, не имея с ним ничего общего!

А может, дьявол как раз и разыгрывает такое?

На самом-то деле ее фамилия — из семейных преданий — Баркова. Что-то лесное, глубинное, напоенное темной влагой. Что-то волжское. Барковыми ее родители стали, когда из бурлацких далей жарким ветром цивилизации вынесло их в городскую жизнь. Среди чадающих фабричных труб дети в семье умирали: четыре сына — четыре гроба. Пятого ребенка приняли уже без радости и растили без надежды. Но маленькая рыжая девочка выжила.

О своих предках и вообще родственниках она вспоминать не любила. Деда еще как-то признавала: «дед убивал быков». Отца же, работавшего сторожем при гимназии, с усмешкой называла «швейцаром», уточняя, что «от лакея недалеко». Похоронив родителей, в опустевшем доме даже наездами бывать не хотела. «Последнюю род-

ню»: дядю и тетю в Кинешемском уезде — не навещала: скучно со «старыми хрычами».

От «предков» — ощущение пустоты. В 1917 году написала что-то вроде гимназического сочинения (между прочим, блестящий текст) на тему Достоевского: «Признания внука подпольного человека». (С этого момента автор «Записок...» — главный собеседник на всю жизнь: счеты со Всевышним, право бунтующей души...)

«Все относительно и все ложно, все есть и ничего нет», — пишет подпольщица.

Финал монолога:

«А все-таки так, без всего, можно ли жить?..

Ну-ка, мои предки...

Не назову моих предков. Все, все надоело!»

Через полтора десятилетия, уже отстажировавшись у Луначарского, уже покрутившись в московских интеллектуальных кругах:

«Наши предки играли с огнем...»

Это уже вполне осознанный разрыв со всем коммунистическим, большевистским, советским.

А на переломе (1924 год: Луначарский еще не указал на дверь, но вот-вот укажет) разрыв с предками, еще не объясненный идейно, уже пережит эмоционально и поэтически реализован очень убедительно:

Под какой приютиться мне крышей?  
Я блуждаю в миру налегке,  
Дочь приволжских крестьян, изменивших  
Бунтовщице, родимой реке.

Прокляла до седьмого колена  
Оскорбленная Волга мой род,  
Оттого-то лихая измена  
По пятам за мною бредет...

Ситуация, избранная судьбой для изменницы, то есть место и время рождения Анны Александровны Барковой — Иваново-Вознесенск, первый год XX века.

В советском контексте — город героической судьбы: пролетарский бастион, родина первого Совета. В другом контексте — несколько иная репутация: русский Манчестер. Родина террориста Сергея Нечаева, — напоминает ивановский литературовед Леонид Таганов, авторитетнейший знаток, исследователь и издатель Анны Барковой, — и продолжает список знаменитых земляков: Аполлинария Сулова — роковая любовь Достоевского... Константин Бальмонт — огненный провозвестник декаданса... «Люди в этом городе становятся... подвижными, нервными, злыми».

Сама Баркова, оглядываясь из тьмы лет на свое сияющее детство, вспоминает, как «фабричной гарью с младенческих дышала дней. Жила в пыли, в тоске, в угаре среди ивановских ткачей... Там с криком: «Прочь капиталистов!» хлестали водку, били жен. Потом, смирясь, в рубашке чистой шли к фабриканту на поклон. «Вставай, проклятьем заклейменный!» — религиозно пели там. Потом с экстазом за иконой шли и вопили: «Смерть жидам!»

А впрочем...

«А впрочем, в боевых отрядах рабочей массы был народ, который находил отраду, читая «Правду» и «Вперед»...

Это — поэтическая ретроспекция. А в перспективе, если смотреть оттуда, из 1910-х? В детстве — «черный потолок», обвалившийся над кроватью, и «золоченые корешки Брокгауза» в гимназической библиотеке. Смрад реальности и сиянье книжной романтики.

Результат: «Я боюсь быта и не люблю его» — из письма Воронскому 1921 года.

Слом быта впервые осознан в тринадцать лет — с началом мировой войны. Девочка влюблена в свою учительницу, но та — немка. «Это чудовищно». Через полвека помнит: «Мир сорвался с орбиты и с оглушительным свистом летит в пропасть бесконечности уже с первой мировой войны».

Пропасть... бесконечность.

Февраль 1917-го воспринимается как луч света. Не Октябрь, а именно Февраль. Предыдущее поколение, разбуженное Цусимой, к этому времени встает перед мучительным выбором. Эти — получа-



ют данность: мир смраден, провален, пуст. Они НЕ ВЫБИРАЮТ революцию, они в ней ОКАЗЫВАЮТСЯ.

В рукописном школьном журнале появляется «Песня умирающих борцов»: «Шумят знамена жизни новой, за все, за все отомщены!» Полный набор: «великий жертвенник Свободы», «венеч терновый», «наши жизни сожжены». Интересно: как быстро обреченность ликованию доходит до ликующего самосожжения.

Катастрофизм осознается не только как слом старого быта, но — в духе антропрософистики того времени (гимназистка все-таки!) как бунт против природного, тленного, в том числе низменно эротичного. «В 15-16 лет я спрашивала: нет ли в любви инстинкта власти?... Поистине в 15 лет я была гениальна (но и очень неприятна)...» И еще: «Инстинкт власти — лишь производное от сексуального инстинкта». Розановские «люди лунного света» явно затеяют сознание юной бунтарки, пока слепящий свет Октября не заставляет ее переместить ориентиры с инстинктов на идеи.

Она оставляет гимназию. Поступает репортером-хроникером в местную газету «Рабочий край». Берет псевдоним «Калика Перехожая» и — преображается: курносая огненнокудрая гимназистка облачается в длинную черную рабочую юбку и в длинную же кофту... Не исключено, что эти пелены должны скомпенсировать малый рост, но главный их смысл — знаковый: отныне она пролетарка. Голова покрыта черным платом с яркими цветами, из-под плата сверлят мир глубоко сидящие острые глаза, сзади струится длинная медно-рыжая коса...

Газете, в которой она проходит рабочее крещение, суждено прогнеть на всю Россию. В 1918 году ее редактирует Воронский (будущий знаменитый литературный критик), он создает при редакции настоящий филиал Пролеткульта; настоящий в том самом смысле, какой имеет в виду Горький, когда говорит Ленину, что только в Иванове есть *настоящие*, а не ряженные пролетарские поэты. Чтобы убедиться в этом, Ленин запрашивает в библиотеке комплект «Рабочего края», а заинтригованный Луначарский лично отправляется в Иваново.

Обстановка в редакции и впрямь *настоящая*: в своем кругу —

эпиграммы, розыгрыши, шуточные представления, как сказали бы теперь — капустники. «Люблю тебя, мой ангел милый!» Вопрос судьи: «Кого вы под ангелом милым подразумеваете? Польшу? Антанту?» — Знала бы, какой зловещей реальностью обернутся подобные шуточки в ее собственной антижизни, в ГУЛАГе... Но это в будущем, а пока:

Я зовы слышу, но не знаю,  
Зачем и что они велят...

Поразительно, но в стихах, предназначенных для первого авторского сборника (он окажется при ее жизни и последним), нет никакой политической символики. А если есть, то — в третьем лице: «деревенская коммунистка», «красноармейка» — вот носительницы атрибутов новой власти, и несут они эту символику, возбуждая у людей ненависть. Сама же лирическая героиня — Жанна д'Арк, слышащая «зовы», а еще: амазонка, тигрица, дикарка, мужичка... Если и просверкивает в ее сознании «звезда», то отнюдь не как эмблема Красной Армии, а как огненная комета. И не красный — любимый цвет ее. Сорок лет спустя, уже по третьей «ходке», получив в лагере посылку с домашними тапочками красного колера, прекнет приславшую их подругу: «Неужели нельзя было найти другую обувь? Вы же знаете, в каких я отношениях с красным цветом»...

Ее любимый цвет — рыжий. А если красный, то — огненно. Азиатка торгуется с чертом, предлагая тому душу: «Не скупись, заскучаешь по красным моим волосам!» (И опять — напророчит же себе Азию, когда упекут в Карлаг, — аукнется ей «Русская азиатка», написанная в 1921 году в снежно-синем Иваново-Вознесенске...)

На празднике тогдашнего светопреставления несколько мишеней горят ослепляюще.

Во-первых, мещанство. «Счастливая скотина». Во-вторых, религия. «Церковные наветы и монастырские стены — взорвать». И, в-третьих, деревня. «Полевая правда мертва; эта фабрика с дымом вечерним о грядущем вещает слова» (и далее как раз следует: «мы умрем...»).

Мишени эти хорошо пристреляны в лирике первых революционных лет. А вот опаляющее душу ожидание гибели — личная мета. Гибель свою зовет, ждет, почти любит. Чувствует, что сама она — только предтеча. «Вперяет обезумевший взор» в затянутое дымом грядущее, высматривая ту, что придет следом. Знает: «стережет меня страшный конец». Самое же страшное: этот конец «прилетит... из милых рук». Друг будет объявлен врагом. (О, знала бы, какие парторазборки грядут после 1927 года! «Сегодня вождь любимый ты, а завтра ренегат»... «Больше, чем с врагом, бороться с другом исторический велит закон»... «Сожжем испытанного друга, от друга верно-го сгорим».)

В 1921 году это еще только предчувствие. Неведомый «милый враг» поворачивает классовую ненависть кровавящей душу гранью, сообщая стиху юной мстительницы фантастический для пролетарской логики поворот:

У врагов на той стороне  
Мой давний друг.  
О, смерть, прилети ко мне  
Из милых рук!..

Сегодня я не засну...  
А завтра, дружок,  
На тебя я нежно взгляну  
И взведу курок.

Пора тебе отдохнуть,  
О, как ты устал!  
Поцелует пуля в грудь,  
А я в уста.

Написано — за три года до лавреневского «Сорок первого».

Смысл? «Наши тусклые глаза в ничто устремлены». На бунташной волне 1921 года еще только смутно предчувствуется эта пустота, еще оглядывается душа на Христа, прощаясь с ним:

Он оставил меня одну  
В грозе на пути.

Грядущих дней глубину  
Кому осветить?

Некому. Христа нет. Церкви нет. Семьи нет.

Есть — «несметное человечество». От Земли до Марса. «Космос без преград». Голодные полчища, готовые растоптать «сытый мир», «накормить Каинов-братьев кровавой пшеницей». Арифметика масс. «Пусть тысячи трупов костенеют, нас — миллионы». Торжество и ужас разом.

Что подвигает пламенеющую душу на этот убийственный марш?

Страх хаоса. Планетарный ужас небытия. Ледяная пустота, которую надо разогнать огневой атакой.

Нарушен ход планет.  
Пляшут, как я, миры.  
Нигде теперь центра нет.  
Всюду хаос игры.

Нет центра в душе моей,  
Найти не могу границ,  
Пляшу все задорней, бойчей  
На поле белых страниц.

Космический гимн не спет, —  
Визги, свисты и вой...  
Проверчусь еще сколько лет  
Во вселенской я плясовой?

Великие поэты советского поколения найдут центр. Они этому центру поверят так, как, *может быть, не верили себе*. А кто не найдет?

А кто не найдет, тоже выразит эпоху. Но — с другой стороны. С той, где вечно пляшут и поют.

Этот пляс еще откликнется в лирике Барковой. Но пока — марш. И этот планетарный размах души, вселенский охват, готовность «прильнуть к груди человечества» — все это так заманчиво согласуется с идеями мировой революции! И — с гремящим в столицах Про-

леткультом. Только там — то и дело пустой грохот и звон, а тут — горячее безумие, огненная подлинность.

Нарком просвещения Луначарский, приехавший в Иваново-Вознесенск смотреть кадры, очарован. «Я нисколько не рискую, говоря, что у товарища Барковой большое будущее». Больше: он «вполне допускает», что товарищ Баркова «сделается лучшей русской поэтессой за все пройденное время русской литературы».

Нарком недалеко от истины. С той поправкой, что пройденное время всегда имеет лицевую сторону и изнанку. А по масштабу фигура вполне подходит. По ярости противостояния. По планетарности охвата.

«Во мне в сущности много брюсовщины», — с горечью обернется она полвека спустя. И вспомнит, что были даже какие-то семинары «по Брюсову и Анне Барковой» в начале 20-х годов. «Брюсовщина» — псевдоним мировой инженерии, победного насилия разума над инертностью мира. На какое-то мгновение этот стиль овладевает пером жар-птицы из Иванова, но не надолго: ни в Брюсовском Институте, ни в брюсовской стилистике она не удерживается. Потому что изначально тут — все небрюсовское: яростное, непредсказуемое. И — абсолютно женское (что и декларировано названием первого сборника: «Женщина»). «Планетарность» схвачена с тем, чтобы по-женски импульсивно взорвать ее, вывернуть наизнанку, прожечь насквозь.

Сами пролеткультовцы мгновенно чувствуют, что в их расчисленное созвездие летит противозаконная комета. Едва нарком отводит ее в Дом журналистов продемонстрировать московским экспертам, как тотчас сыплются искры. В защиту выступает только Пастернак. «А Малашкины, Малышкины, Зоревые, Огневые (фамилий уж не помню, — не без издевки заметит Баркова полвека спустя) усердно громят...»

Что же ей клеят? Чертовщину, мистику декаданс, анархизм, бандитизм. Патологию. Вообще даже не определишь... «Любопытный и жуткий образец... ущемленной девицы». *Ахматова в спецовке.*

Последнее, как сказал бы Блок, небезынтересно.

Блок тоже что-то чувствует, записывает в дневнике: «стихи Барковой из Иваново-Вознесенска. Два небезынтересных». Баркова отвечает, роняя в одном из писем: «Блочки, Ахматочки».

Ходит даже такое: «Россия раскололась на Ахматовых и Барковых». Сцеп по противоположности, раскол по сцепу. Раскол Баркова подтвердит полвека спустя, усмехнувшись на восторги одной читательницы самиздата, что она, мол, пишет не хуже Ахматовой.

— Не хуже Ахматовой? Это для меня не комплимент.

«Она знала себе цену», — комментирует Л. Таганов, хорошо знающий цену и самого размежевания: ТА Анна помнит плат Богородицы и надеется его сберечь, а ЭТА знает, что НИЧЕГО НЕТ.

И не было. «У Барковой не было ни Царского Села, ни литературного Петербурга, не было той особой домашней близости к культуре, которая даже в самом отчаянном положении дает художнику уверенность и надежду»<sup>1</sup>.

«Домашняя близость к культуре» возникает у Барковой как бы в запоздалом эксперименте. И в форме, не лишенной гротеска: в 1922 году нарком просвещения устраивает ей переезд из Иванова в Москву. Он оформляет ее своим личным секретарем и поселяет в своей квартире. В Кремле.

Пара лет, проведенных Барковой в секретариате Наркомпроса, — неповторимая школа. Школа психологическая: «по одному взгляду на человека решить, можно ли пускать его к Луначарскому». Школа предметно-историческая: подслушав однажды разговор Луначарского с Богдановым о только что умершем Ленине, потрясенная, хоронит в памяти; и лишь тридцать лет спустя освобождается — через стихи: трюм советского корабля ужасен, «обманный пафос революций и обреченный бунт рабов» — неизбежность, совладать со всем этим может только «великий диктатор», каковым и был ушедший вождь, а до него, пожалуй, Кромвель...

Кромвель — это история, а есть еще быт кремлевских старож-

---

<sup>1</sup> Л. Н. Таганов. Жизнь и творчество Анны Барковой // Анна Баркова. «...Вечно не та». М., 2002, с. 456.

лов и новоселов: «живу в Кремле, ничего не делаю, писать нельзя — вечно народ». Столичная суета мешает сосредоточиться. (В свое время в Иванове заполнила анкету: «Какую обстановку считаете благоприятной для своей литературной работы?» — Ответила: «Быть свободной от всех «технических» работ, быть мало-мальски обеспеченной» — и прибавила в стиле своей героини Настасьи Костер: «Может быть, лучшая обстановка — каторга». Пророчит, пророчит пифия...) Но пока, в Кремле, обустроивает свой быт. «Обещают паек... Ох, уж эти мне *покровители*, черт бы их поддрал... В июне уедут к Балтийскому морю, и остаешься, как рак на мели».

Главного покровителя огнекудрая бестия тактично обходит, но в конце концов не выдерживает и в письме своей приятельнице (той самой немке-учительнице) признается, что ей хочется *поджечь* его квартиру.

Так. Поджечь Кремль. ОГПУ, перлюстрировавшее переписку, кладет письмо на стол наркому.

Баркова вылетает с должности и оказывается на улице. Нанимается хроникером в газету, бегаёт по уголовным делам, путается в статьях Кодекса, потом привыкает. (Пригодится, когда дела начнут заводить на нее саму? Увы, поэтам свойственно НАВОДИТЬ на себя судьбу, когда они разгадывают судьбы мира.)

Сторела жизнь в одну неделю.  
Поднять глаза неумоготу.  
Какою жгучею метелью  
Меня умчало в пустоту?

Людская наша осторожность  
Жалка, слепа и неверна.  
Коль ты не веришь в невозможность,  
То, значит, сбудется она.

И не поймешь, не бред ли это,  
Или твой разум тяжко пьян,  
С землей столкнулася комета,  
Земля ли пала в океан...

Огненный хвост тает в пустоте. Ожидание гибели приобретает обыденные контуры. «Хоть раз бы поглядели вы с лаской на меня. Считаю я недели до гибельного дня». Прежние лейтмотивы меняются. Раньше чувствовала себя предтечей, ждала «вторую». Теперь поняла: не дождется. «Ты, жизнь моя, испорченный набросок великого творения, истлей». Раньше мечтала спалить церкви. Теперь жалеет о поверженном Ветхом Завете. «Отреклись от Христа и Венеры, но иного взамен не нашли. Мы, упрямые инженеры новой нежности, новой земли...»

Вообще-то за такие попадания поэтов принято записывать в гении: «инженеры человеческих душ» узаконятся лет шесть спустя, когда Баркова уже будет гнить в лагере. Попадание в термин, конечно, потрясающее. Только с той стороны мишени.

Хотели построить рай? Построили. Железобетонный. Впервые мелькают в стихах осколочным разлетом допотопности: «какая-то отчизна», «загадочная Русь»... Все это химеры, реально другое:

Я, изгнанница из пустыни,  
Допиваю последний портвейн.  
Властвуют в мире отныне  
Ленин и Эйнштейн.

Вот уже и имена-эмблемы различимы на стенах инженерного проекта, заполняющего пустоту и смиряющего мировой хаос.

Хаос литературный тоже смиряется — рифмами:

«Печален», «идеален», «спален» —  
Мусолил всяк до тошноты.  
Теперь мы звучной рифмой  
«Сталин»

Зажмем критические рты...

А это уж вовсе самоубийственно: поминать вождя всуе. Мандельштаму за такое будет ссылка в Чердынь. Кажется, Баркова не ведает, что творит. А может, ведает? Ей, при ее темпераменте — как смириться с леденящим инженерным проектом? Ей, сгорающей от



внутреннего жара, — как быть, когда водой заливают трюм? Плясать на палубе? Ей, амазонке, дикарке, веселой грешнице?

Слепцы, очки наденьте!  
 Весь мир — эксперимент.  
 А ты в эксперименте —  
 Танцующий момент.

Граненым алмазом врезается это четверостишие в историю русской лирики. А автор ждет свершения своей судьбы. «Все вижу прозрачный и душный, и длинный коридор. И ряд винтовок равнодушных, направленных в упор...» Далеки эти цели от тех зоревых звезд, что зажглись десятилетие назад над ивановской хлябью. «Команда... Залп... Паденье тела. Рассвета хмурь и муть. Обычное простое дело, не страшное ничуть». Опыт судебного хроникера корректирует поэтическую ткань. «Уходят люди без вопросов в привычный ясный мир. И разминает папиросу спокойный командир». Последний взгляд в сторону пьянящей молодости и — вот он, новый пейзаж отрезвленной души: «Знамена пламенную песню кидают вверх и вниз. А в коридоре душном плесень и пир голодных крыс».

Анну Баркову берут под стражу после убийства Кирова — в декабре 1934 года. В марте 1935-го из Бутырского изолятора она пишет наркому внутренних дел письмо с просьбой не ссылать ее, а «подвергнуть высшей мере наказания» — расстрелу. Нарком Ягода, дрогнув, накладывает на письме резолюцию: «Не засылайте далеко».

Засылают — в Карлаг.

Сбывается пророчество: сквозь решетку вагонзака она видит азиатскую степь.

Дальнейшие круги — в преисподней.

Коченея по ночам в промозглом бараке и вкалывая от шмона до шмона то в прачечной, то в пошивочной, а также пася овец, варя баланду и выпалывая сорняки в лагерном огороде, вчерашняя пламенная бунтарка спасается музыкой слов. И взлетает поэзия ввысь:

Степь да небо, да ветер дикий,  
Да погибель, да скудный разврат.  
Да. Я вижу, о Боже великий,  
Существует великий ад.  
Только он не там, не за гробом,  
Он вот здесь, окружает меня,  
Обезумевшей вьюги злоба  
Горячее смолы и огня.

Терзает мысль: за что?

Есть за что. За склонность к мятежу. За то, что была на колеснице (а теперь — под колесом). За то, что верила в разум (ничего разум не дает, а требует многого). За то, что возвышала человека (и зря: человеческая природа коварна).

Всего этого лучше бы не знать. Цена познания — страшная цена. Поэзия искренне ищет ответов, но дьявол только посмеивается над ней. Мир поражен слепотой. Зло и добро неотличимы одно от другого. «Зло во всем: в привычном, неизвестном, зло — в самой основе бытия». Власть лукава, народ доверчив: чернь поет и пляшет, готовая растерзать любого, на кого укажет Инквизитор (чувствуется, что Достоевский помогает держаться). Но поскольку «ложь и истина — всё игра», — держаться можно только правил игры. А они безжалостны. «Наступает бесноватый век, наступает царство одержимых». Вперед лучше не смотреть — на месте грядущего оказывается прошедшее, но и его лучше стереть из памяти.

Я хотела бы самого, самого страшного,  
Превращения крови, воды и огня,  
Чтобы никто не помнил вчерашнего  
И никто не ждал бы завтрашнего дня.

Чтобы люди, уваленные почтенными седи́нами,  
Убивали и насиловали у каждых ворот,  
Чтобы мерзавцы свою гнусность поднимали, как знамя,  
И с насмешливой улыбкой шли на эшафот.

Что поразительно: ни звука — про нынешнее или «вчерашнее». Из памяти всплывает древнее. Тамерлан. Тиберий. Нерон. Цезарь. Савонарола. Торквемада. Не ближе Робеспьера. А в глубь веков — сколько угодно, аж до Авраама, до «разгневанных фурий», до Страшного Суда.

Элементарное объяснение: осмыслить современность, то есть вести счеты с теми мерзавцами, которые упекли Баркову в лагерь, — за такую попытку можно и новый срок схлопотать. Даже если что и складывается, — ни записать, ни прочесть никому нельзя. Но эта, внешняя причина, думается, не единственная, а есть и внутренняя: невозможно понять СМЫСЛ этой реальности. Кроме одного: что между лагерем и «волей» нет большой разницы.

Это страшное открытие подтверждается в 1940 году, когда, отмотав срок по полной, вчерашняя арестантка выходит на свободу и начинает мотаться за чертой «сто первого километра», пытаюсь найти жилье и работу. Война застигает ее в Калуге, там же мыкается она и при оккупантах. Освобождение предстает в облике армейских особистов, проверяющих, не сотрудничала ли с немцами. Л. Таганов объясняет: «вероятно, сам ее вид противоречил представлениям о «предательстве», и ее «скоро отпустили».

Отпущенная голодает, мыкается по углам, ходит в обносках, стоит ночами в очередях за хлебом. Два стихотворения, написанные в тот «вольный» период, рисуют грязь, отчаяние, кровь, навоз и «взрывы бомб», отчетливо переводящие стрелку беды с лагеря на оккупацию, а больше — на послевоенную бытовую жуть. Пушкин и Шекспир посрамлены в своей гармонии. Тьма низких истин перечеркивает всякую попытку что-то лепетать про возвышающий обман. Муза немеет.

Поэзию вытесняют другие жанры. В панических письмах доверенным знакомым звучит мольба прислать несколько рублей на пропитание. «Пока вы, каналы, гуляли по Москве, пили пиво и вкушали «съедобу» (термины ваши я помню), я «загигалась» (это уже лагерный термин) в степях и сопках Казахстана ради прекрасных глаз теперь уже, к счастью, покойного Генриха Григорьевича Ягоды. Как жаль, что его не расстреляли шесть лет назад...» Так впервые

современная реальность прорывается на бумагу. «Над чем посмеешься, тому и послужишь». С урками в зоне были, как правило, великолепные отношения, а с «белокровной интеллигенцией» в том же лагере — не получалось. Как связать все это в единую картину мира?

«Во что верю я сама? Ни во что. Как можно так жить? Не знаю».

Дневниковые записи по силе и горечи не уступают стихам. Но стихов нет. И лишь когда по очередному доносу в ноябре 1947 года Баркову отправляют во вторую «ходку» — на восемь лет и из ненавистной Калуги она попадает за колючую проволоку в приполярную Абезь, — муза вновь обретает голос.

Скука смертная давит на плечи,  
Птичьи звуки в бараке слышны.  
Это радио. Дети лепечут,  
Дети нашей счастливой страны.

Из детского лепета возникает образ «волшебной страны», где есть «чудесная тюрьма», где «кормят белым хлебом», где «нищие на всех углах, и где их прочь не гонят, где с панихидами в гробах задаром всех хоронят».

Чтобы прокомментировать убийственную, гейневскую «невозмутимость» этой интонации, надо вдуматься в то, что из трех арестов, выпавших на долю «антисоветчицы» Анны Барковой, ни один не предпринят по разнарядке сверху, от власти, а все — после доноса «сбоку»: от товарищей на вечеринке (в 1934 году в Москве), от квартирной хозяйки (в 1947 году в Калуге), от соседей по дому (в какой-то заштатной луганской Штеровке, в 1957 году, когда уже не то что Ягоды, но и Сталина на этом свете нет). А реальность продолжает жить и жалить по тем же правилам. В этом случае все, что случается, приходится принимать уже как фатум.

Ужас принимает черты статистической обыденности. Душа согласно кивает: «Ну что ж, я устроена. Есть у меня паек и теплые нары». После срока еще один кивок — прощальный: «Свобода! Свобода! Свобода! Чужие дома. Тротуары. Все можно: хоть с камнем в воду, хоть Лазаря петь — на базары».

Зона лагерная становится зоной неслыханной внутренней свободы — *тайной*, как завещали Пушкин и Блок. Душа обретает голос, завершая скитанье. Поэзия взлетает, охватывая мир как целое. Но и разум попутно сводит счеты.

Счеты с мировой историей. Они доведены, наконец, со времен Дантона и Робеспьера (и, конечно, Кромвеля, которого когда-то преподавал «моей Анюте» Луначарский) — до времен первых марксистов. Этих, пишет Баркова, «и среди европейских странствий была страшная русская дрожь», но от них не отрешивается: все это «наши проекты». Готовя миру «чертеж для веры», ее великие учителя проектируют «правду», неотличимую от «лжи»; это уже не столько мечтатели-романтики, сколько «страстные шахматисты, математики, игроки». Вера Фигнер задыхается от поздней зависти к народовольцам, к Софье Перовской — «и к веревке ее, и к столбу».

Но не вы, не они. Кто-то третий  
 Русь народную крепко взнуздал,  
 Бунт народный расчислил, разметил  
 И гранитом разлив оковал.

Он империю грозную создал,  
 Не видала такой земля.  
 Загорелись кровавые звезды  
 На смирившихся башнях Кремля...

Тут история Руси Советской доведена уже не до нашего отечественного Кромвеля («шахматиста и игрока»), нет, ближе. И, кажется, впервые внутренняя цитата (излюбленный прием Барковой) цепляет не давно пролетевшие крылатые строки (как когда-то, в далеком 1925 году: «Панихидой поп приветит, а погост весной в цвету. Мой костер в тумане светит, искры гаснут на лету») — уже не Яков Полонский помогает лирической героине обозначить свое мироощущение, а Лебедев-Кумач, бард Державы, жители которой, ночь пробдев в ожидании ареста, «утром встают... под глазами отеки. Но

страх ушел вместе с ночью. И песню свистят о стране широкой, где вольно дышит... и прочее».

Счеты с Историей отлиты в строки медно-кованой прочности.

Мы герои, веку ровесники,  
Совпадают у нас шаги,  
Мы и жертвы, и провозвестники,  
И союзники, и враги.

Лейтмотивы, выношенные за полвека, доведены до окончательных, не подлежащих обжалованию приговоров. «Кровью нашею, кровью вражеской» равно пишется история. «Что было, то и будет». «И планета сойдет с орбиты и метнется куда-то вбок вместе с истинами и бреднями, вместе с ложью любимой своей».

Обнажается базис, завершается абрис псевдобытия.

Ничто. Ничего. Понимаешь? Нуль.  
Только нуль. Ни много, ни мало.  
И напрасно толкуют, что главный руль  
Господня рука держала.

Господня рука — это все еще отрывок первоначального богоборчества. Сюда добавляется тошнотворное отторжение «законов» и прочих бесполезностей «мрачного жара ума».

Все это вздор: законы, кумиры,  
Поповская эрудиция.  
Смерть для меня — это смерть для мира,  
И мир лишь со мной родится.

И умрет — с нею. Ничего не вернуть. И не исправить. «Сожжены корабли. И в этом ты сам повинен. Лишь в мечтах — очертанья блаженной земли, а берег вокруг пустынен». Танцующий момент мира, подпаленного когда-то пламенной бунтаркой, окончательно переходит в реквием самосожжения.

А разум честно продолжает противостоять абсурду, ищет спасительных антиномий. Взгляд в сторону «врага»: Германия, страна

трезвого рассудка. Прусский дух, железный канцлер. За ним — «дьявольский юнкер», вытягивающий в струнку немецких рабочих (точнее было бы: ефрейтор).

По контрасту — Русь, сквозной образ барковской лирики 50-х годов. Русь свирепая и дурная, путающаяся загадками и не желающая отгадок, перемешавшая Византию и Иудею, истоптанная татарскими лошадьми, сбита с толку чужими ученьями. Гуляет по Руси «царь Иван», мечтающий править, сидя на печи, он же Иван-дурак, он же — вечный юрод, он же — вечевой горлопан, правящий один день «в очередь» с такими же горлопанами и не замечающий, как на него надевают ошейник.

Во всем этом много олеографической поддельности, портящей стихи, но есть и острый нерв иронии: когда дурачка «сглазили» и он «понемножечку стал умнеть», то и получился из него некто седенький, старенький, носит он лакейский потрепанный фрак, но во фрак стучит сердце и «забыть не может никак...»

Что забыть? То, как, веселенький, царство свое поджигал и еще приплясывал?

Я — шут. Но почему-то невеселый.  
 Да ведь шутов веселых вовсе нет.  
 Шут видит мир голодным, серым, голым,  
 Лишенным всех блистательных примет.

Но знаешь ли, что царская корона  
 Не так ценна, как шутовской мой шлык,  
 Что в наше время ненадежны троны,  
 А шут поныне страшен и велик.

Это от нуля отсчитанное и на нуль вывернутое бытие сопровождается окончательным пересмотром всех прежних лейтмотивов.

Красный цвет, некогда отливавший в рыжину, возникает уже не на знаменах, там он давно выцвел, а на околышах вохровских фуражек. Былое пламя стынет ледяными алмазами. Искры сыплются, не прожигая. И «серое, серое, серое» покрывает землю.

Антимир замыкается ожиданием возмездия. «Не заваривай адское варево, расхлебашь его сама. И запомни, что после зарева — непроглядная мертвая тьма».

А если во тьме встает зарево, то это горят города. Перегорает память детства и юности. «Что в крови прижилось, то не минется, я и в нежности очень груба. Воспитала меня в провинции в три окошка мутных изба. Городская изба, не сельская, в ней не пахло медовой травой, пахло водкой, заботой житейскою, жизнью злобной, еле живой. Только в книгах раскрылось мне странное — сквозь российскую серую пыль, сквозь уныние окаянное мне чужая привиделась быль...» Мост, выстраиваемый к прошлому, подламывается. Жар-птица юности вырывается из рук, роняя переломанные радужные перья. Не для счастья родилась «чувствительная уродина» в первый год нового века — 53 года спустя, 3 июля 1954 года, она пишет юбилейное стихотворение: «Июль мой, красный, рыжий, гневный, ты юн. Я с каждым днем старей. Испытываю зависть, ревность я к вечной юности твоей...» От золота к меди падает цена прожитой жизни; жизнь достраивается, как и мир, до гибельной точки.

Протекали годы буйным золотом,  
 Рассыпались звонким серебром.  
 И копеечкой медною, расколотой  
 В мусоре лежали под столом.

Годы бесконечные, мгновенные,  
 Вы ушли, но не свалились с плеч.  
 Вы теперь, как жемчуг, драгоценные,  
 Но теперь мне поздно вас беречь...

Но именно теперь, почувствовав взлет своей музыки, она старается — сберечь. Психологически знаменательно вдруг обострившееся ревностное внимание к своему месту в русской словесности. Со всеми поправками на характер. Иногда — «розановская» ирония по поводу того, что «лишь во имя литературы наши подвиги и грехи. Хлещет кровь из растерзанной шкуры, чтобы лучше вышли стихи».



Иногда — несдерживаемая ярость по адресу окопавшихся в столицах литературных бонз: «И, быть может, мне премию дали бы: — Окаянная! На! Подавься!» Иногда — усмешка по поводу «наглых кандидатов», будущих исследователей: «Что за дело мне, что болваны зашибут на мне честь и деньги и разлягутся на диванах, ну, а я коченю в снегу».

Два видения маячат в будущем: одно — полная безвестность, «я старенькая, в бедном сером платьице, не нужная на свете никому»; и другое: «через пять поколений» родина, вскрыв архивы, находит опочившей поэтессе место «среди других имен». Анна Баркова явно обладает медиумическими способностями (в послевоенной скудости даже зарабатывала гаданием): сбывается и то, и другое<sup>1</sup>.

В «канун» очередного освобождения она пишет стихотворение «Мимо... Мимо...», пророча себе последний этап:

...Мимо строительства, мимо власти,  
Мимо чужого и чуждого счастья,  
Мимо чужого теплого дыма.  
В путь, пока свалишься, мимо... Мимо.

Она ведает свою судьбу, но не знает того, кто подхватит ее мелодию: питерский семиклассник, который вот-вот бросит школу, а через три года напишет строки, взметнувшие его имя к славе: «Мимористалищ, капищ, мимо храмов и баров...»

Бродского она не знает, она уповает на Твардовского: шлет ему из инвалидного дома в Потьме свое написанное на свободе итоговое сочинение: поэму «Цементный истукан». В этом переложении «Медного всадника» интересно не столько даже осознанно-дерзкая подмена героя (на месте несчастного пушкинского Евгения — бывший зек, убегаящий от вождя, который вот-вот шагнет с пьедеста-

<sup>1</sup> Прежде чем наследие Барковой освоили критики и литературоведы, его спасли от забвения зеки. Надо отдать должное и особистам, которые не уничтожили изъятые при арестах бумаги, а подшили их в «Дела» в качестве вешдоков. Считаю уместным с уважением привести имена тех, других и третьих: Л. Таганов и О. Переверзев, З. Степанищева и Л. Садыги, и наконец, архивист КГБ В. Петров.

ла), сколько подсознательная, пронзительно действующая подмена материала: вместо тяжело-звонкой гулкой меди — слепо-глухой цемент...

Письмо, приложенное к поэме, — образец жанра и стиля: «Глубокоуважаемый Александр Трифонович! Возможно, что я свихнулась в результате «пережитого», так как рискую послать Вам *для напечатания* кое-что из «вещественных доказательств» моего третьего «преступления». Нелепая надежда, но, может быть, хоть с купюрами и сокращениями, но пройдет...»

*Не проходит.* Твардовский лично не отвечает — отказать поручает сотрудникам.

Поэма послана в 1966 году, через десять лет после того, как написана: десять лет как раз потрачено на третий арест и ходку.

Нигде ни строчки так и не появится в печати при жизни. А жить после третьего освобождения — еще десять лет.

Реабилитация по полной. Пенсия. Прописка. Москва, Суворовский бульвар. Три квартала до Кремля. Комнатка в коммуналке, решетка на окне. Книжный шкаф. Можно отвечать классикам.

Лермонтову: «Мне снится не долина Дагестана. Землянка, нары, где ни сесть, ни встать».

Блоку: «Умрешь — все повторится снова: нелепость пьяного суда и острый, хуже, чем терновый венец железный навсегда».

Ахматовой: «На тяжелых и грязных шинах ожидаю известной машины, увозящей в известный ад».

Что такое ад? «Ни пространства, ни времени. Пустота, пустота. Ни котлов, ни бичей, ни черта, ни черта!»

Мир, очерченный в пустоте, завершается пустотой. «И я пойму, что я не некто и не нечто, что растворяюсь я в НИЧТО».

Не надо понимать «ничто», «пустоту» в элементарном смысле; при всех бытовых проблемах Анна Баркова живет интенсивнейшей духовной жизнью; достаточно прочесть ее дневники и переписку (в частности, анализ книг Бунина, Хемингуэя, Пруста и других флагманов полузапретного интеллигентского чтения 50-70-х годов), чтобы убедиться, насколько точны и глубоки ее суждения, насколько широк охват, насколько сложна и независима мысль.

«Пустота» в ее последних стихах носит онтологический смысл. Скорее «соловьевка», чем «розановка», она вообще отлично разбирается в этих терминах и имеет к ним вкус. Поэзия, как и любовь, без *философии* — неинтересна.

Поэзия побуждет всматриваться — в НИЧТО.

Себе самой (в зеркало?): «Ты откуда и куда?.. Ты рыжа, а я се-да...»

Себе самой (в начало):

...Я в младенчестве чуяла небытиё,  
 Содрогалось от ужаса сердце мое,  
 Перед вечностью стыла, не пряча лица,  
 И себе, и всему ожидала конца.  
 Тьму пронзали лишь редкие вспышки огня,  
 Да любовь мимоходом касалась меня.

Готовясь к смерти, попросила, чтобы отпели. Исполнено — у Николы Чудотворца, что в Хамовниках. За сто шагов от Дома Толстого.

«В последний вечер, перед последнею чертой» выскользнула из больничной палаты, спустилась с третьего этажа, доковыляла до выхода и потеряла сознание.

Придя в себя, объяснила подбежавшим сестрам, что отстала от колонны: пыталась догнать.



**Я САМ  
ИЗНЕМОГАЛ  
ОТ СЧАСТЬЯ  
БЫТИЯ ...**

## **НИКОЛАЙ ЗАБОЛОЦКИЙ**

**С** трудом вырвавшись из карагандинской ссылки, Заболоцкий приехал в Москву в январе 1946 года. В сентябре московским литераторам было предписано явиться на общее собрание и одобрить Постановление ЦК партии «О журналах «Звезда» и «Ленинград»: единогласно проголосовать за исключение из Союза писателей Ахматовой и Зощенко. Для Заболоцкого такое голосование обещало не просто нравственный кошмар, но прямое личное предательство: семь лет назад именно Зощенко, отчаянно рискуя, пытался протестовать против ареста Заболоцкого.

Заболоцкий заявил, что на собрание не явится. Его друзья пришли в ужас. Даже писатели «незапятнанные», имевшие смелость сказатьсь больными, всерьез рисковали; что же говорить о недавнем ссыльном, с которого еще не сняты ни судимость по политической статье, ни клеймо антисоветчика! То, что Заболоцкого восстановили в Союзе писателей (Тихонов тоже крепко рисковал, вытаскивая его из литературного небытия), и то, что в журнале «Октябрь» приняли перевод «Слова о полку Игореве» (приняли, но еще не опубликовали), все это отнюдь не означало московской прописки и гражданской реабилитации. В случае чего Заболоцкому грозило возбуждение дела, новый срок, лагерь, общие работы и — неминуемая гибель.

Он полулегально жил в Переделкине, хозяева дач — писатели — по очереди давали ему приют. Они-то и уговорили его поехать в Москву на проклятое собрание. Можно сказать, уломали.

Он отправился на станцию.

Часа через два изумленные домочадцы увидели, что он возвращается. Пошатываясь и лучась улыбкой, он прямо-таки изнемогал от счастья бытия. Оказалось, что ни на какое собрание он не поехал, а два часа просидел в пристанционном буфете.

Все были в панике и ждали возмездия, но отсутствие Заболоцкого на коллективном клеймении грешников последствий не возымело. Это было чудо. Но потрясающе даже не это, а то, КАК он провел те два часа. Он обсуждал с местными жителями свою излюбленную тему: общий строй мироздания!

Именно эту склонность имели в виду мемуаристы, когда отмечали в характере Заболоцкого «давнюю прочную связь с сельской скромной интеллигенцией».

Отсчитаем в прошлое треть века и представим себе атмосферу, в которой формировался этот характер. Его отец, потомок древних ушкуйников, первым в роду получил образование: стал агрономом. Рубеж XX века — время земств, время врачей, учителей, время народных училищ и показательных ферм, — время, когда культура, воспламененная народниками, добралась до провинциальных углов вроде Уржума, что в полтораста верстах от Вятки, и «до нашего села», в шестидесяти верстах от Уржума.

Итак, вот сцена, которую может наблюдать будущий великий поэт. Агроном агитирует мужиков за новую жизнь, демонстрирует им новейшие сельхозорудия, продуктивные сорта растений и породы скота, научные способы хозяйствования, а мужики, почесывая затылки, кряхтят и соображают, как бы им не даться грамотею в обман.

Впоследствии Заболоцкий определил, что его отец «по воспитанию, нраву и характеру работы стоял на полпути между крестьянством и интеллигенцией». Так неспроста же и сам поэт любил возвращаться в эту точку. Что должен был вынести из вышеописанного межпутья малолеток, который, помимо разговоров с отцом о разумности природного миростроения, листал книги по агрономии и

биологии, читал литературное приложение к журналу «Нива», а также русских классиков — их ему усердно подкладывала мать, учительница и восторженная «народница». Решающим же было влияние отца, у которого стройность мировоззрения сочеталась с домостроевским стилем в быту.

И вот результаты.

Во-первых, непоколебимое убеждение, что в слове, и именно в поэтическом слове можно удержать общий строй бытия: приблизиться к его разгадке. Это убеждение с семилетнего возраста — на всю жизнь.

Во-вторых, изначальная вера в то, что бытие мира выстроено по единой логике и мы, люди, такие же частицы этого мирового целого, как самые маленькие букашечки.

И, в-третьих (я думаю, тут главное): очевидному беспорядку бытия, где все боятся обмана и потому чувствуют себя обманутыми, — этому хаосу может успешно противостоять лишь последовательный упрямый порядок: немецкая неукоснительная пунктуальность.

Проницательный Евгений Шварц, общавшийся с Заболоцким в его предрестные годы, записал в дневнике: «Сын агронома... Вырос в огромной... и бедной семье, уж в такой русской среде, что не придумаешь гуще. Поэтому во всей его методичности и в любви к Гёте чувствуется... очень русский спор с домашним беспорядком и распушенностью. И чудачество...»<sup>1</sup>

Дойдем и до чудачества. Но отметим русскую среду. Именно — центр среды, срединное место «на полпути» между интеллигенцией и народом. Исаковский и Прокофьев приходят «с края» и выносят тему нищей отверженности и, соответственно, яростного бунта, а Заболоцкий из этой среды выносит другое. И слышит другое, ищет другое. Не музыку труб. Не выюжную, метельную, ветровую взвинченность. Не бешеный темп жизни...

...Но мысль ее! Но зыбкий ум ее!

Его внешность и стиль поведения ошарашивающе расходятся с

---

<sup>1</sup> Евгений Шварц. Живу беспокойно. Из дневников. Л., 1990, с. 366-368.

представлениями о Поэте. Кругленький, румяный, рассудительный. Рядом с воински-точеным Тихоновым, с артистично-заводным Антокольским, с романтично-лохматым Багрицким, романтично-крутобровым Луговским, романтично-атлетичным Сельвинским — аккуратист Заболоцкий кажется отличником-гимназистом, методичным научным работником, чистюлей-доктором. Да еще эти круглые очки. Да еще эта полосатая пижама, приросшая к нему на всех фотографиях после того как он съездил в Дом творчества. Увидевший его итальянец не поверил глазам: знаменитый русский поэт похож на... бухгалтер<sup>1</sup>.

Заболоцкий обиды не показал и весело ответил, что итальянец (между прочим, тоже поэт, да еще и профессор) похож на парикмахера.

Заметим эту способность Заболоцкого отшучиваться — она часто выручала его на очных ставках с эпохой. Эпоха ему досталась — нешуточная.

1917 год обозначил себя в уржумской глубинке грандиозной первомайской манифестацией. Очевидцы «не могли поверить, что в Уржуме живет столько народу». Надо думать, что участвовали в торжествах и школяры, до той поры тратившие энергию в традиционных побоищах («реалисты» против «городских»). Белобрысый тихоня побоищ, как правило, избегал, однако эпоха ворвалась в его жизнь не со школьного, а с семейного крыльца: на отцовской ферме взбунтовались работники, которых угнетала «строгая требовательность агронома»: мужики явились в дом Заболоцких с революционным обыском; искали оружие, но больше — жратву. Ничего особенного не нашли, но бдительность проявили.

Вот тут-то впервые и сказывается тот самый иронический склад ума, который всю жизнь будет помогать Заболоцкому прятать сокровенное, — та самая усмешка, которую иногда ловили собеседники в углах рта «позднего римлянина».

<sup>1</sup> Давид Самойлов, впервые увидевший в Доме литераторов Заболоцкого с большим портфелем, повысил того в должности: «главбух». Потом включил литературные ассоциации: «Чичиков», «Каренин»... Потом присмотрелся: «поздний римлянин». Заболоцкий об этих характеристиках (записанных много позднее) знать не мог и талантливости их не оценил. А вот отзыв итальянца ему передали.

Вряд ли четырнадцатилетний школяр воспользовался завоеванным правом членов Союза учащихся посещать заседания педсовета. Однако он включился в «литературно-вокальные вечера», которыми педагоги попытались занять бросившую учиться молодежь. На вечерах пелись классические гимны свободе, читались вольнолюбивые стихи Пушкина и Лермонтова. Заболоцкий внес в эту симфонию ноту усмешки, издевки, веселой игры. До нас дошли случайно запавшие в память мемуаристов обрывки потешных текстов, мало что говорящие о том, что делалось в душе их автора; то, что эти тексты утрачены, закономерно: Заболоцкий никогда не публиковал шуточные стихи, какие писал «к случаю» и «в порядке игры» всю жизнь, он их не только не хранил, но безоговорочно уничтожал.

Что же до серьезного контакта с победившей Советской властью, то летом 1918 года во время каникул Заболоцкий поступил секретарем в один из сельсоветов близ Уржума и крутился между набегамы местных бандитов и карательными рейдами латышских красных стрелков, которые зверствовали не хуже бандитов. В следующее лето подступил Колчак; шестнадцатилетний канцелярист (служивший уже в одной из советских контор Уржума) эвакуировал дела (шел рядом с телегой, на которой были свалены тюки бумаг и сидела плачущая машинистка), и тут он подумал, что если власть возьмут белые, то он станет работать и у белых, и даже, может быть, послужит в их армии.

Послужить пришлось и в армии, но — в Красной.

Разумеется, дальнейший ход истории заставил Заболоцкого упрятать «белые» мысли на дно души; много лет спустя он поведал о них жене, жена еще годы спустя рассказала сыну, сын со временем обнародовал в своей книге<sup>1</sup>. Но если бы о тех мыслях 1919 года узнали в 1938 году ленинградские следователи, выбивавшие у Заболоцкого показания об антисоветском заговоре, не сносить бы ему головы.

А ведь есть своя правда в том мимолетном вторжении белых мыслей в красную реальность. Заболоцкому было все равно, под какой властью жить: под красной звездой, под полосатым триколором

---

<sup>1</sup> Никита Заболоцкий. Жизнь Н. А. Заболоцкого. М., «Согласие», 1998, с. 34.



или под двуглавой птицей. В поэтической вселенной, которую он в своем воображении вынашивал, все цвета соединялись в бесконечно обновлявшемся единстве, и какие-нибудь звезды, морские или небесные, были так же нетленны, как поминавшиеся отцом-агрономом пташки и букашки, а если по каким-нибудь таинственным законам у иной птахи вырастали две головы — и такое существо должно было найти себе место в едином, стройном, целостном, разумном природном мироздании.

В сущности, это материалистическое (гилосоистское, как сказали бы философы, а естествоиспытатели сказали бы: натуралистское) мироощущение вытекало из той просвещенской, научной картины мира, каковую унаследовали и марксисты. Недаром же всю жизнь Заболоцкий штудировал Энгельса. А также Гёте, Сковороду и других мудрецов соответствующего толка. С Циолковским вступил в переписку, Хлебникову присягал.

На другом конце опьяненной советской литературы такую же глобальную мистерию духа проектировал Андрей Платонов, с такими же трагическими результатами и последствиями. Это был общий язык эпохи. Только вот уровни расходились.

«Они дурачки, что не признают меня, им выгодно было бы печатать мои стихи», — с горечью заметил Заболоцкий в конце жизни, держа в руках тощенький, с диким скрипом вышедший, обкорнанный сборничек своих стихов (четвертый за всю жизнь). В конечном счете эпоха, пострадавшая до глобальных итогов, включила его в число своих гениев. (Она ведь и Гумилева включила; только сначала расстреляла.) Избежавший расстрела Заболоцкий получил возможность осознать свое глобальное, конечное, всемирное родство с породившим его веком. Драма, так сказать, общая. А роли... Когда в роли умников оказываются «дурачки», умники догадываются выступить в роли дурачков.

Имя они себе придумывают вполне клоунское: обэриуты.

Что общего у него с этими фокусниками, возводящими заумь в принцип? Один выезжает на сцену, крутя педали трехколесного велосипеда, другой декламирует со шкафа, третий имитирует обморк, и его уносят со сцены санитары. А эти размалеванные щеки —

косметические цитаты из футуристов двадцатилетней давности!

Заболоцкий в очках счетовода плохо вписывается в этот богемный цирк. Он и по внутренней творческой установке — белая ворона среди них. Вернее, он нормальная черно-серая ворона среди вызывающе белых. В ходе внутренних дискуссий он все время говорит об этом и Хармсу, и Введенскому, и Вагинову. Метафора не самоцель, она лишь прием, помогающий обнажить реальность. Звукоспись не самоцель, пусть этим занимаются «северянины и бальмонты». Выдумывание новых слов не самоцель, ничего путного все равно не выдумаешь, будь ты хоть двадцати двух пядей во лбу. Никакой «новой школы» не надо, никакого очередного «изма».

А что надо?

Конкретность. Определенность. Вещественность. Чтобы читатель наткнулся на слова, как на предметы, ощупывая их руками. Чтобы он разбивал себе голову о слова, разогнавшись меж словами в темном вакууме.

Детски-наивное восприятие?

Да, так! Так, как называл предметы Адам, видя их впервые. Так, как живет зверь по естественным законам, как тянется вверх растение согласно закону, заложенному в него Разумом вселенной. Надо обнажить этот Разум, стряхнув с него все, что нанесла прежняя поэзия. Оголить суть. Пустить слово в строку голым, и пусть оно заново набирает значения. И все это заново упорядочить. Каждую тему — в свой столбец.

«Столбцы» — первая, оглушительно скандальная книга Заболоцкого — вошла в историю советской поэзии как апология гомерического абсурда. Само название в мрачном контексте дальнейшей судьбы автора овеялось чем-то потусторонним, мистическим. *Столбики из пыли, из фосфора...* На самом деле изначально совсем другое закладывает в это слово автор, одержимый мыслью о перереорганизации бытийного пространства. Столбцы — пункты отчета, графы ведомости, свидетельства дисциплины и порядка. Первоэлемент поэзии — «аккуратная колонка строк». Столбец о футболе, столбец о свадьбе, столбец об игре в снежки.

Ничего богемного или заумного тут нет в заводе.

В заводе нет. А в итоге есть. Сочиняет же Заболоцкий манифест обэриутов! И отнюдь не изымает себя из их разукрашенной ватаги. И по мере того как осыпаются перья, он среди них оказывается едва ли не главной фигурой. А когда по ходу десятилетий очерчивается его гениальность, ею как бы и оправдывается само существование такой ватаги в обжигающе-леденящей атмосфере Ленинграда эпохи Великого Перелома.

Так зачем ему их безумства?

А помогают сдуть с поэтического слова туманы, нанесенные символистами, изжить клевету акмеистов, забыть бормотание футуристов. Сдвинуть поэзию с насиженного места. Вещественный мир в «Столбцах» демонстративно сдвинут, и степень сдвинутости — такая же интуитивно угаданная реальность, как и «прямая, как выстрел», логика «голового слова» — голография наивного зрения.

Это никакой не бал-маскарад, это повседневная жизнь, узнаваемая точечно. Вот пекарня, вот рыбная лавка, вот умопомрачительная закуска на свадьбе (мечта наголодавшегося студента). Вот коты, путешествующие с крыш в комнаты и обратно (ностальгия по провинциальному уюту детства). Вот попы, бессмысленно кадящие тут и там (свой атеистический пафос Заболоцкий объяснил в 1926 году таким «практическим» соображением: естественно-научное мировоззрение недоступно для насмешки, тогда как верующего оскорбить очень легко).

При таком объяснении невольно ищешь усмешку, спрятанную в углах рта... Не хочет он оскорбить! Просто пускает фигуру попа в общую карусель бытия. Как пускает туда красноармейца, пролетария, «комсомол» и даже бюст Ильича как достоверный, на ощупь реальный предмет нового быта.

Когда цензура требует Ильича убрать, на его место всаживается «кулич». «Комсомол» остается — как нечто, во что с ходу садится крепнувший младенец.

Никакого специального апокалипсиса нет. Ни пепла, ни серы. Свинцовый отблеск — вскользь. Куда больше — меди. Медные копы надгробий, медные монеты нищих, медные листья деревьев, медные бляхи извозчиков, медные крестики младенцев, медные трубы

музыкантов... Кислый вкус меди чувствуется — если искать во всем этом логику. Но находишь — отсутствие логики. Зияющее отсутствие логики. Сдавленный вопль о логике.

Кандидат былых столетий,  
Полководец новых лет, —  
Разум мой! Уродцы эти  
Только вымысел и бред...  
Высока земли обитель.  
Поздно, поздно. Спать пора!  
Разум, бедный мой воитель,  
Ты заснул бы до утра.

Если задавать логичные вопросы, то набредешь на пушкинское: *Зачем крутится ветр в овраге?..* У Заболоцкого вопрос о цели и смысле бытия отдает изначальной безнадегой: «Хочу у моря я спросить: для чего оно кипит? Пук травы зачем висит, между волн его сокрыт?» Иначе говоря: зачем все «вверх ногами»? Зачем все «наоборот»? Зачем жизнь «летает книзу головой»?

Встречный вопрос: зачем все это отливать в строки?

Ответ:

Если где-нибудь писатель  
Ходит с трубкою табачной —  
Значит, он имеет сзади  
Вид унылый и невзрачный.

Природа, увиденная «сзади», это вопль о лице, которое утрачено:

О, полезная природа,  
Исцели страданья наши,  
Дай частицу кислорода,  
Или две частицы даже.

Ситуация, знакомая по классике, но ее не повторяющая: *покою сердце просит*. Но сознание не просит, оно покоя не знает, оно не имеет перед реальностью.

Дай сознанию удивиться...  
И тотчас передо мной

Отвори свою больницу —  
Холод, солнце и покой!

Сквозь мнимую заумь пробивается здравый смысл, тем более сильный поэтически, что он покалечен. По Ленинграду идет слух о замечательном поэте. За «Столбцами» охотятся, переписывают от руки. Исаковский, казалось бы, невообразимо далекий от таких столбцов, отдает им должное. Багрицкий читает их Антокольскому. Антокольский, взяв с собой жену, артистку Зою Бажанову, идет к Заболоцкому знакомиться и слушать стихи.

Тут девка водит на аркане  
Свою пречистую собачку,  
Сама вспотела вся до нитки  
И грудки выехали вверх.  
А та собачка пречестная.  
Весенним соком налитая,  
Грибными ножками неловко  
Вдоль по дорожке шелестит.

Начитанная Зоя Бажанова восклицает:

— Да это же капитан Лебядкин!

Заболоцкий прячет усмешку:

— Я тоже думал об этом. Но то, что я пишу, не пародия, это мое зрение.

Что ему вспоминается при этом? «Бесы» Достоевского? А может быть, Блок, который заметил, впервые прочитав «поэзы» и «хабанеры» Северянина, что это капитан Лебядкин, то есть истинный поэт, не нашедший темы. И, предвидя недоуменные вопросы, уточнил: *Стихи капитана Лебядкина очень хорошие.*

Может, так оно и есть?

Краса красот сломала член  
И интересней вдвое стала,  
И вдвое сделался влюблен  
Влюбленный уж немало.

За время, пока «Бесы» читались поколениями людей, въехавших в революцию, капитан Лебядкин сделался эталоном бессмысленной графомании. Меж тем она не бессмысленна. Берем два звена в цепи причинности и стыкуем, а всю цепь опускаем в немоту.

Заболоцкий делает это так:

Легкий ток из чаши А  
Тихо льется в чашу Бе,  
Вяжет дева кружева,  
Пляшут звезды на трубе.

Можно, конечно, восстановить всю систему связей между девой, вяжущей кружева, и звездами, сияющими над трубой. В советские времена это означало бы — подвести под все марксистский базис. А можно, по древней русской традиции, ткнуть про звезды девке на-прямую. Царю — про Богородицу. Минуя всякую политическую корректность. В старые времена этим профессионально занимались юродивые.

Заболоцкий сталкивает столбцы бытия, разнесенные по далеким графам.

О мир, свернись одним кварталом,  
Одной разбитой мостовой,  
Одним проплеванным амбаром,  
Одной мышиною норой.  
Но будь к оружию готов:  
Целует девку — Иванов!

В Год Великого Перелома такие тексты следовало прописывать по всей программе.

Критики и прописывают Заболоцкому: социологию бессмыслицы, трагизм абсурда, гиперболическую беспощадность, распад сознания, троцкистскую контрабанду, половую психопатию, отщепенство.

Заболоцкий коллекционирует отзывы и со смехом зачитывает друзьям. Интересно, ведет ли он статистику? А она говорит об изрядном чутье критиков: чуть не каждый второй дает автору «Столбцов» определение, которое вряд ли стоит опровергать: юродство.

Юродство — наивная святость, прямо сталкивающая причину с дальним следствием и очерчивающая таким образом абсурд выпадающих звеньев<sup>1</sup>.

В 1929 году над этими приговорами можно смеяться. Но, как замечает лучший биограф Заболоцкого (его сын), *они догадываются, что скоро будет не до смеха.*

Не так скоро. Еще почти целое десятилетие свободы отмеряет Заболоцкому судьба: 30-е годы.

Попрощавшись с обэриутами, он начинает прорабатывать картину мироздания, восстанавливая пропущенные звенья. Исходный и финальный пункты обозначены столбцами: в исходе — мировой беспорядок, в финале — мировой порядок.

Это итог числовых операций.

Ум, не ищи ты его посредине деревьев:

Он посредине, и сбоку, и здесь, и повсюду.

Повсюду — это значит и среди деревьев тоже. Дерево кричит, машет ветками, молит о помощи. Комар исполняется высокою доктриной. Осел развивает свой разум. «Корова в формулах и лентах печет пирог из элементов». Все это как бы на грани пародии (похоже на «Веселых ребят»), но именно на грани, потому что в базисе, вернее, в зените — мысль. Счастливая мысль о том, что Разум в конце концов определяет все. Волк, «здрав собаки бок, наблюдает звезд поток». Волк, как Адам, дает имена вещам. Волк, вывернув шею вверх, желает знать величину вселенной, и еще: «есть ли там волки наверху». Собравшиеся наверху волки целеустремленно перестраивают жизнь на новый лад.

Горит, как смерч, великая наука.

Волк ест пирог и пишет интеграл.

Волк гвозди бьет, и мир дрожит от стука,

И уж закончен техники квартал.

<sup>1</sup> Последующая поэзия подхватила прием. «Отец, ты не принес нам счастья!» — обращается к погибшему солдату Юрий Кузнецов. Иосиф Бродский по следам «Иванова» пускает Семенова: «Время идет, а Семенов едет». А Дмитрий Александрович Пригов делает рассказчиком косноязычного «милиционера».

Интересно, закладывает ли Заболоцкий в эту метафору убийственный для власти вывернутый, волчий смысл? Или, как и Андрей Платонов в «Высоком напряжении», бредит вместе со своими героями, мечтающими электрифицировать вселенную?

Итак, скажи, почтенный председатель,  
В наш трезвый мир зачем бросаешь ты,  
Как ренегат, отступник и предатель,  
Безумного нелепые мечты?

Конечно, от карнавально-вывернутого итога можно отсчитывать тою же логикой, как от противного, великую мечту о всемирном сознании. И это для Заболоцкого вовсе не предмет пародии. «Природа в речке нам изобразила скользкий мир сознания своего». СОЗНАНИЕ — пароль, лейтмотив, залог и оправдание всего.

В редкие моменты это сознание проецируется на общественную ситуацию и дает странные формулы: «Европа сознания в пожаре восстания... Боевые слоны подсознания вылезают и топчутся...» Вряд ли стоит искать здесь параллели с мандельштамовской «Европой Цезарей» — Заболоцкий находится внутри своего сомнамбулического мира и выходит из него в мир людей вовсе не с целью переделывать политическую карту. Он дерзает переосмыслить все вещество существования (я опять-таки употребляю платоновский термин, хотя переключки с автором «Чевенгура», кажется, у исследователей Заболоцкого не в ходу).

Итак, в перестройку втянуто все сущее. Инфузории хохочут, поедая кожу лихача. Червяк седлает сорванный череп. Кулак собирается уничтожить урожай. «Днепр виден мне, в бетон зашитый, огнями залитый Кавказ, железный конь привозит жито, чугунный вол привозит квас». Борясь с кулаком, мы «сносим старый мир», мы «строим колхоз», то есть «новый мир... с новым солнцем и травой».

Поэмы «Безумный волк» и «Деревья» остаются в письменном столе. Поэма «Торжество земледелия» появляется в печати в 1933 году как апофеоз колхозного строительства.

Однако появляется и «Людейников», в пронзительных строфах которого восстановленная во всех звеньях цепь бытия оказывает-



ся весьма далека от стройно-осознанной всеобщей гармонии:

Лодейников прислушался. Над садом  
 Шел смутный шорох тысячи смертей.  
 Природа, обернувшись адом,  
 Свои дела вершила без затей.  
 Жук ел траву, жука клевала птица,  
 Хорек пил мозг из птичьей головы,  
 И страхом перекошенные лица  
 Ночных существ смотрели из травы.  
 Природы вковечная давилъня  
 Соединяла смерть и бытие  
в один клубок.
 Но мысль была бессильна  
 Соединить два таинства ее.

Мысль критиков, получающих такие тексты, должна теперь соединить картину всеобщей давилъни с картинами торжества земледелия. Истина обнажается: гибель предстает в строфах, по лирической мощи достойных войти в сокровищницу мировой поэзии, а наступление гармонии — в строфах, словно исторгнутых из сознания все того же капитана Лебядкина:

Теория освобождения труда  
 Умудрила наши руки.  
 Славьтесь, добрые науки  
 И колхозы-города!

И еще разница: в «Столбцах» на этом языке говорил никому не ведомый вятский уроженец, только что окончивший Ленинградский пединститут, а в «Торжестве земледелия» — поэт, на котором после «Столбцов» горит клеймо подозрительного юридического.

Понимает ли Заболоцкий, что ему грозит?

Похоже, что понимает. «Метаморфозы», появившиеся в 1937 году, по общей идее трактуют все ту же неистребимость жизни и бесконечное перевоплощение веществ и существ. «Что было раньше птицей, теперь лежит написанной страницей; мысль некогда была простым цветком, поэма шествовала медленным быком; а то, что

было мною, то, быть может, опять растет и мир растений множит». Так вот: *то, что было мною*, прорывается в эту философему леденящим изумлением:

А я всё жив!..

Трезвым краем своего рассудка Заболоцкий просчитывает резервные пути на случай запрета публикаций. Это — переводы. Перевод «Слова о полку Игореве» с древнерусского на современный русский. Переводы грузин.

Перевод «Слова...» будет со временем признан не просто новаторским, но лучшим в кругу переложений великого памятника: именно перевод «Слова...» вытащит Заболоцкого на этот литературный свет из литературного небытия в 1946 году.

Переводы из грузинских поэтов, начатые в 1935 году, навсегда впишут имя Заболоцкого в русско-грузинские хрестоматии, и в самом конце жизни он даже получит за них от Советской власти небольшой орден. Но прежде следователи 1938 года напаяют ему за них «связь с националистически настроенными писателями Грузии»...

Следователи выбивают из него показания пять дней, затем он получает пять лет. Его спасает врожденная аккуратность: когда в очередную шарашку требуются чертежники, он осваивает и эту специальность. Но до того — полный набор ужасов: ночные атаки уголовников и общие работы: лесоповал по пояс в болотной жиже, баржа с зеками, утопленная при переправе через Амур, скальные работы в карьере...

В духоподъемно-героической поэме «Творцы дорог» Заболоцкий позднее зашифрует: «Здесь, в первобытном капище природы, в необозримом вареве болот, врубаясь в лес, проваливаясь в воды, срываясь с круч, мы двигались вперед». Но настоящее первобытное капище — первые пять дней после ареста, с 19 по 23 марта 1938 года: допросный конвейер без сна, лампа в глаза, вопросы, чередующиеся с ударами, обморок, ледяной душ, опять вопросы, удары, опять обморок, опять ледяной душ и вопросы...

Тело как-то выдержало, применившись к условиям, а вот сознание уперлось: подследственный односложно отрицал свою антисо-

ветскую деятельность. Итог: сознание сломалось, но не согнулось: восемнадцать дней после допросов психиатры приводили душу в норму. После чего Заболоцкого отправили на этап.

Ему клеили две вещи: контрреволюционный заговор и сознательную антисоветчину в стихах. По версии чекистов, заговор должен был возглавить Николай Тихонов, показания на которого и выбивались из многих арестованных. Но Тихонов, по остроумному замечанию Каверина, выступая в Большом театре на юбилейном заседании в честь Пушкина, сумел так ловко соединить «гениальность Пушкина с гениальностью Сталина», что сделался сталинским любимцем, в связи с чем дело о тихоновском заговоре пришлось срочно отменить.

Осталось второе обвинение: что стихи — антисоветские. Приглашенный на роль эксперта критик Лесючевский это подтвердил<sup>1</sup>.

Срок Заболоцкий получил за стихи. Самые продвинутые лагерные начальники знали, кто у них в строю. Молва сохранила следующий диалог культурного начальника лагеря с культурным начальником конвоя:

— Ну как там у тебя Заболоцкий? Стихи не пишет?

— Заключенный Заболоцкий замечаний по работе и в быту не имеет. (Усмешка.) Говорит, что стихов больше писать не будет.

Встречная усмешка:

— Ну то-то.

Есть тяжкая правда в этом диалоге бесов, и Заболоцкий отдает себе в этом отчет: именно и только стихи принесли ему несчастье. Уже освободившись и с головой уйдя в переводы, он боится возвращения к собственной поэзии: как бы не навлечь новую беду.

Он все-таки к поэзии возвращается. Но теперь она другая.

Ориентиры те же. Вверху светила, внизу «животные, полные грез». Но между ними теперь — не зияние абсурда. Теперь в этой бездне — человек. «С опрокинутым в небо лицом». И с тем необъ-

<sup>1</sup> Лесючевский нашел антисоветчину и у Бориса Корнилова, шедшего по тому же делу. Тот не обладал стойкостью Заболоцкого, подписал на себя напраслину и погиб. Во время следствия Заболоцкий заявил, что не имеет ничего общего с таким забулдыгой, как Корнилов. Они были действительно очень разные. Но в давящую пошлость оба.

ясным ощущением счастья, которое немислимо без боли и слез. Мистическое ощущение запредельности, когда сознание побеждает муку бытия и при этом отдается во власть муки. Такое ощущение гибельного счастья доступно только гениям.

В послелагерном десятилетнем наследии Заболоцкого, почти целиком вошедшем в золотой фонд русской лирики, я возьму только один шедевр — из цикла «Последняя любовь». Это прорезавший сознание рядом с «букетом чертополоха» и «полумертвым цветком» — шестнадцатистроичный «Можжевеловый куст».

Но прежде надо представить себе то, о чем НЕ СКАЗАНО в этом стихотворении.

После долгого бездомья Заболоцкий получает жилье в новом писательском квартале. Знакомится и сходится с соседями. Среди них — Василий Гроссман. Начинается интеллектуальное общение, в котором участвуют жены. Сам факт такой встречи двух великих писателей достоин внимания и интереса. Тем более что скоро обнаруживается и трещина, причем чисто идейная. Гроссман, язвительный и напористый, не видит разницы между сталинским и гитлеровским режимами. Заболоцкого это шокирует...

Я увидел во сне можжевеловый куст,  
Я услышал вдали металлический хруст,  
Аметистовых ягод услышал я звон,  
И во сне, в тишине мне понравился он.

...Нет, все-таки поразительно: Гроссман, в ту пору еще не казненный за «Жизнь и судьбу», еще всерьез рассчитывающий получить Сталинскую премию, безжалостно клеймит Советскую власть, а Заболоцкий, которого эта Советская власть размазала по стене, — противится!..

Я почуял сквозь сон легкий запах смолы.  
Отгнув невысокие эти стволы,  
Я заметил во мраке древесных ветвей  
Чуть живое подобье улыбки твоей.

...Улыбка — жены. Той, которая разделила с ним многолетний

ужас репрессий, слала в лагерь посылки, растила детей и ездила к нему в зону. Эта верная спутница обнаруживает вдруг страстный интерес к полемическому темпераменту Гроссмана. Беседуя, они гуляют вдвоем! Заболоцкий требует прекратить такие прогулки. Она отвечает, что в них нет ничего эротического, это чисто дружеское общение, и было бы оскорбительно его прервать. Он указывает ей на дверь...

Можжевеловый куст, можжевеловый куст  
 Остывающий лепет изменчивых уст,  
 Легкий лепет, едва отдающий смолой,  
 Проколовший меня смертоносной иглой!

...С патефонной иглы, не кончаясь, стекает «Болеро» Равеля. Заболоцкий остается в одиночестве, не расставаясь с портретом изгнанной жены. Не в эту ли пору разглядел Давид Самойлов в его лице черты Каренина?

Они не выдерживают оба, и жена возвращается — за считанные дни до его гибели. Счастье это? Горе? Лодейников не мог соединить мыслью два эти таинства жизни. Автор «Лодейникова», прошедший огни, воды и медные трубы, чувствует, как обе эти бездны намертво соединены в замысле мироздания...

В золотых небесах за окошком моим  
 Облака проплывают одно за другим,  
 Облетевший мой садик безжизнен и пуст...  
 Да простит тебя бог, можжевеловый куст!

«Он говорил, — рассказывала потом Екатерина Васильевна, — что ему надо два года жизни, чтобы написать трилогию из поэм «Смерть Сократа», «Поклонение волхвов», «Сталин». Меня удивила тема третьей поэмы. Николай Алексеевич стал мне объяснять, что Сталин сложная фигура на стыке двух эпох. Разделаться со старой этикой, моралью, культурой было ему нелегко, так как он сам из нее вырос. Он учился в духовной семинарии, и это в нем осталось. Его воспитала Грузия, где правители были лицемерны, коварны, часто кровожадны. Николай Алексеевич говорил, что Хрущеву легче

расправиться со старой культурой, потому что в нем ее нет...»

Трилогии Заболоцкий не написал. Последнее его крупное произведение — поэма «Рубрук в Монголии» — как раз попытка связать кровавые концы истории через осознание старой культуры. Поэма — о том, как из Франции в Каракорум через Русь проехал монах-проповедник. Что он узнал?

«Наполнив грузную утробу и сбросив тяжесть портупей, смотрел здесь волком на Европу генералиссимус степей. Его бесчисленные орды сновали, выдвинув полки, и были к западу простерты, как пятерня его руки».

Через полвека долетают искры предчувствий Заболоцкого до нашего времени:

«Куда уж было тут латынцу, будь он и тонкий дипломат, псалмы втолковывать ордынцу и бить в кимвалы наугад! Как прототип башибузука, любой монгольский мальчуган всю казуистику Рубрука, смеясь, засовывал в карман...»

Ордынец в полном сознании вселенской мощи Востока растолковывает посланцу Запада бесперспективность его миссии:

«Вы рады бить друг друга в морды, кресты имея на груди. А ты взгляни на наши орды, на наших братьев погляди! У нас, монголов, дисциплина, убил — и сам иди под меч. Выходит, ваша писанина не та, чтоб выгоду извлечь».

Можно только вообразить, что вышло бы из-под пера Заболоцкого, дай ему судьба те два года, о которых он сказал возвратившейся к нему жене.

Две недели дала судьба.

Упав, он прошептал подбежавшей жене за несколько секунд до смерти:

— Я теряю сознание...

**СОЗНАНИЕ** — самое дорогое, что у него было.

Николай Тихонов в статье, написанной вскоре после смерти Заболоцкого, подвел итог: «Он несомненно принадлежит к тем поэтам, которых сформировала и утвердила революция».



# ВОЛНА ГРОМОВОЙ МЕДИ НАД ПУСТЫНЕЙ

## ВЛАДИМИР ЛУГОВСКОЙ

Главную свою книгу — «Середину века», подготовленную к печати, он так и не увидел изданной: немного не дожил до выхода.

В остальном путь блестящ. И даже в известном смысле символичен для поколения, вписавшегося в громово-медный век.

Момент рождения — 1 июля 1901 года. Первый день срединного месяца первого года нового века.

Место рождения — Москва. Центр притяжения земшарных сил, определивших ход столетия.

Предки по отцовской линии — из Олонецкого края. Однако детство не тронуто ладожско-онежской реальностью (которой нахлебался, скажем, Прокофьев, не говоря уже о Клюеве).

Отец — инспектор московской гимназии, словесник, но также знаток истории, археологии, живописи; мать — певица и преподаватель пения: мальчик растет в интеллигентной атмосфере, в окружении книг, географических карт, старинных гравюр, старого фарфора; из гостей дома запоминает Ключевского.

О гибели этой старой культуры он ни разу не вздохнет в стихах.

Впрочем, один разок вздохнет. «Ты мне приснилась, как детству — русалки... коньки на прудах поседелых... веселая бестолочь салок... бессонные лица сиделок...» Кажется, это единственный случай, ког-

да поэту Луговскому достается от критиков: «Жестокое пробуждение», написанное в 1929 году, признано в 1937-м политически вредным. Это объяснимо: такой возврат из гимназического сна в реальность Великого Перелома не способствует пропаганде этого перелома в массах, да и детство подозрительно буржуазное. Больше Луговской таких оплошностей не допускает и о детстве пишет иначе, скорее философски отвлеченно, чем ностальгически: «Я помню: в детстве, — вечером, робея, вхожу в столовую, и словно все исчезли... а я один — хозяин всех вещей». Вещи — предсказуемы, в них — «уверенность и легкая свобода... возможность делать ясные движения». Мир за окнами — синее пространство, расчерченное и стянутое железными линиями... Что это: провода? Дороги? Меридианы? Пустынность вызывает к упорядоченности.

Но рифм еще нет: писание стихов напрочь отсутствует в его детских занятиях. Хотя магическая пустота, очерченная белой бумагой, часами держит будущего поэта в писчебумажном магазине, овеивая запахами коленкорových обложек и дешевых акварелей.

Дом, разумеется, полон книг. Бешеное и беспорядочное чтение включает в себя, во-первых, историю (в руинах Херсонеса мешаются Запад и Восток), во-вторых, Среднюю Азию (наизусть — хребты, пустыни и дороги) и, в-третьих, — морской флот (откуда в Москве?! И тем не менее: склянки, дредноуты, заветная гавань...).

Бешеная воинственность, дремлющая в статном гимназисте с крутым разлетом бровей, никак не найдет поля для реализации — даже в ту новую эпоху, которая начинается в Октябре 1917 года; полвека спустя он вспомнит, как «почти задышался ветром времени»; в реальности все куда скучнее: на собрании одноклассников юные сторонники и противники новой власти делают вид, что не узнают друг друга.

Отец, педагог-практик, идет работать в Наркомпрос.

Сын жаждет битвы.

История обходится с ним ласково (или коварно?): дает понюхать пороху, но не дает ни разу выстрелить. Последняя попытка попасть на фронт — лето 1941 года: бомбежка — болезнь — эвакуация, и на всю оставшуюся жизнь вместо удостоверения военного корреспон-



дента — белый билет. Боевой дух не гаснет; загнанный в бездействие, он гасится неистовым стихописанием; так рождается главная книга, великая книга, которой и суждено войти исповедью в историю века. Эта книга, написанная, как тогда говорили, «в стол», пишется параллельно стихам, идущим в печать. Это как бы два уровня: палуба со сверкающими медью трубами, устремленными в синее небо, и — трюм, где хранится все, что дорого. Или, если оставаться в столь ценимой с детских лет морской стихии, — айсберг: часть надводная и часть подводная.

Подводная — но не подпольная! Конечно, если бы не Оттепель времен XX съезда партии, главная книга могла бы остаться в архиве (как осталась в столе у Тихонова половина «Орды» и «Браги»). Но, в отличие от Тихонова, Луговской предназначает свои циклы поэм не для архива, а для печати. И книга поэм идет в печать, и выходит в 1958 году, чуть-чуть не застав автора на этом свете.

Тематически эта главная книга вроде бы не отличается от его «текущей» газетно-журнальной лирики. Восток. Запад. Россия. Европа. Коммунизм. Мир. Отличается — угол зрения. И общий окрас стиха. Интонация. Напряженно-сверкающая поверхность «текущей» лирики сменяется здесь внешне ровным пятистопным ямбом, белым, без рифм, гибким и емким, замечательно удобным для упорядочивания огромного месива фактов, судеб, исповедей, споров, сомнений...

Передо мною середина века.

Я много видел.

Многого не видел.

Увидено действительно много. Вся европейская политическая реальность на протяжении полувека: Германия, Италия, Франция, Англия, Греция... Две мировые войны и «передышка» между ними. Россия: тут «передышка» между Гражданской и Отечественной войнами. Западные и восточные рубежи. Все это структурировано в двадцать семь поэм, каждая из которых сюжетно организована, логична, четка, а все вместе составляют чудовищный водоворот и вопиют о смысле происходящего: зачем?.. За что?

Если прибавить сюда пять поэм, собранных в 1933 году в цикл «Жизнь», и тогда же написанную «Дангару» — своеобразные подступы к главной книге, — да еще фрагменты этой книги, мастерски исполненные, но не включенные в нее, или не законченные, но столь же яркие по стилю и пафосу, — так в общей сложности это — гигантская, около двадцати печатных листов, поэтическая энциклопедия русской жизни полувека на катастрофическом фоне мировых событий.

...Это то, что помню я давно  
Из мелких книг, написанных, как должно,  
С благоговеньем к человечеству.

Теперь  
Бомбардировщики плывут, как рыбы,  
По воздуху моей родной планеты,  
Значительно и скупно сокращая  
Мой нестерпимо медленный рассказ.

Медленный, потому что в 1944 году душа изнемогает в ожидании Победы.

Тогда же, в тыловом Ташкенте, написано:

...Я —  
Случайный, схваченный за хвост свидетель,  
Седеющий от лжи...

Ложь — иллюзии века, неотделимые от его прозрений. Надводная часть айсберга. Трубы, флаги...

Вслушиваясь в подспудные, «трюмные» ритмы главной книги, попробуем оставаться на палубе несущегося по волнам истории корабля, чтобы проследить маршрут.

Представим себе только что кончившего гимназию юнца, который еще не пишет стихов, но уже рвется в дело.

1918 год: он оставляет университет, отправляется на Западный фронт, но из-за болезни вынужден вернуться в Москву. В воспоминаниях остается тифозный бред и «Зинка», которая «дежурит в политотделе». Нищей и голодной Смоленщины (где в эту пору бьется Исаковский) в воспоминаниях не остается.

1919 год: он поступает в московский Угрозыск. Как младший следователь присутствует при потрошении Хитрова рынка и обысках нэпманских семейств. В воспоминаниях остаются: «Маня» и мещанские «бантики». Настоящего классового неистовства (которым кипит в эту пору другой следователь-чекист, ровесник Луговского Прокофьев) опять-таки не чувствуется.

1920 год: он проходит Всевобуч и поступает в Военно-педагогический институт (начинается «светлый период» жизни — курсантский), затем опять отправляется на Западный фронт. Пехотные курсы, политотдел. Пахнет порохом: ребята дерутся с белобандитом Булаховичем и штурмуют взбунтовавшийся Кронштадт. Судьба бережет: Луговской лично в боях не участвует.

1922 год: он поступает в Кремль — в Управление делами. Служит в военной школе ВЦИКа. Наблюдает (или обеспечивает?) последний приезд Ленина в Кремль.

И тут, наконец, энергия, не растраченная в непосредственных боях, устремляется в стихи. Он показывает свои поэтические опыты Луначарскому. Луначарский (сослуживец отца) передает подборку в «Новый мир». Получив публикацию, автор испытывает «величайший ужас и радость». Упорядочивает его чувства отец: прочтя, старый педагог берет с сына слово еще год не печатать стихов.

Сын слово держит. Через год выходит первая книга — «Сполохи». Первое стихотворение в ней посвящено отцу.

Что же провозглашено сыном на первой странице его первой книги (и на открытие будущих собраний сочинений)?

«Ушкуйники». Колотящаяся Онега (дань предкам). Распавшееся ошалелое сердце (распавшееся, потому что у «чернобрового гусярника» есть двойник — «каленный ватажник», то есть разбойник). И есть программа, которую гусярнику явно диктует ватажник: «Ставить кресты-голубцы на могилах... рваться по крови и горю...» Эта рубка-гульба — лейтмотив книги. Нож, ползущий в спину. Сталь, взвизгивающая, чтобы развалить череп. Ветер, воющий от размаха клинков.

В ГЛАВНОЙ книге эта метель будет пропущена сквозь следующий диалог двух красноармейцев, идущих в разведку:

Вдруг я заметил, что Белов дрожит...

«Что с вами?»

...«Не могу!»

«Чего не можете?»

«Я заболел!»

«Пустое, подтянитесь!»

«Ей-богу, не могу. Зачем все это?»

«Что?»

«Мерзость! Гибель! Смерть!»

«Да вы рехнулись?!»

«Мне нужно главное почувствовать во всем.

Зачем березы, если я подохну?..»

Тут я не выдержал:

«Да вы в разведке!

Вы что, толстовец?»

«Слушайте, товарищ,

Мы говорим на разных языках»...

Но это — потом. А в ранних стихах все говорят на одном языке. Причем яростное безумие вовсе не выдает себя за истину: оно заведомо воображенное. Оно, впрочем, не чуждо самоиронии, и в этом уже чувствуется хватка поэта. «Мамынька родная, пусти погулять!» — «Сын ты, сыночек, чурбан сосновый! Что же ты разбойничать задумал снова?! Я ли тебя, дурня, дрючком не учила, я ли тебя, дурня, Христом не молила?» — А сынок отвечает: «уж по-дурачки вволю пошучу. Пусти меня, мамка, не то печь сворочу».

При всей откровенной «русскости» таких мотивов — России, Руси в стихах нет. Есть неменяемый топот, дробот, хрип, кунсткамера, горячечная вязь, плюмажные перья. Выворот наизнанку: то ли Петр III, то ли Пугачев, то ли Батый, а то и «романские полки у Арбатских ворот». И отчаянное признание: «Нет еще стран на зеленой земле, где мог бы я сыном пристроиться. И глухо стучащее сердце мое с рожденья в рабы ей продано. Мне страшно назвать даже имя ее — свирепое имя родины».

А теперь, в контраст — из ГЛАВНОЙ книги:

Нужны мы были или нет?

Нужны!

Но даже если ничего не будет  
 От нас,  
     и в прах рассыплется планета  
 Через секунду,  
     и померкнет свет,  
 Пусть миллиарды будущих веков  
 Услышат на других кругах вселенной,  
 Что жили мы, любили мы, владели  
 Всем мирозданьем в горестном мозгу.

Поразительно, но в ранних стихах незаметна не только русская, но и советская символика, хотя в реальности за Советскую власть автор готов сражаться. Если сказано что-то «о красной звезде», то строкой ниже: «проснуться — но где?!» — звезда явно не путеводная. Если помянут «буденновский шишак», то напялила его — «уродина». Если «рдеет знамя», то цвет сдвинут, смазан, затушеван: главное, что знамя «парчовое». Это можно понять: символы — не результат драматичного выбора и трудного решения, а некая данность: узор, прорастающий в сон. Этот узор оплетает пустоту, словно ждущую заполнения: пустоту бланков, контурных карт, чистых тетрадей в писчебумажном магазине. «И так пуста, так радостно пустынна та ночь была, что я нести устал весь этот мир, закрытый и старинный, удары волн и очертанья скал». Этот вычитанный из «мальчишеских книжек Жюль Верна» мир — заведомо невсамделишный; небо над ним — коленкоровое; огонь — фиолетовый, все словно покрашено скверной акварелью. Книжный бред.

Из ГЛАВНОЙ книги. Ретроспекция с «середины века». Ученик отца, новобранец, мобилизованный в 1914 году на фронт, приходит прощаться.

Задумчиво отец промолвил: — Выйдет  
 Из вас лингвист хороший.

— Нет, не выйдет.

Лингвистике начну учить червей  
 И быстро кончу в качестве скелета. —  
 Отец нахмурился:

— К чему кошунство?

— Кошунства нет, учитель. Есть дыра.  
 Всемирная бессмысленная гибель,  
 И мы летим, миллионы, в эту прорву.  
 Я вас спрошу, учитель:

для чего

Вы нас учили русскому искусству?..  
 ...— Как человек на свете одинок! —  
 Сказал отец. —

Как непонятен мир...

Возвращаемся на палубу. Мир вроде бы ясен. Но какое-то смутное предчувствие завораживает... В принципе такой мир должен либо испариться как «легкий сон», либо — в тяжелом варианте — кончиться самоотрицанием. Тифозное забытье пахнет не триумфом, а моргом. «От Москвы до забытой Орши колесит мой оживший труп». Или так: «К чему мне галиматъя эта снится сквозь зеленоватую муть?!» Или — с интуитивным заглядом в конструктивистское шаманство: «Жизнь переходит в голубой туман, сознание становится обузой, а счастьем — жилистый подъемный кран, легко несущий грузы».

В жилистой крепости стиху не откажешь. Это и становится фирменным знаком Луговского.

Кое-где он перекликается с другими новобранцами того же поэтического призыва. Иногда подхватывая мотив, словно носящийся в воздухе («волна баварских буковых лесов» влетает в стих явно независимо от Багрицкого, скорее уж с легкой руки «мамыньки родной», играющей Шумана). Но иные переклики артикулированы. «Отчаянный ветер», мешающий моряку «раскуривать милую трубку», — салют Николаю Тихонову. «Грузчик», из рук которого, бугрящихся мускулами, летят на борт арбузы, как «вереница потухших планет», — пас Илье Сельвинскому. «Ночь, терзающая... как сцена расстрела в халтурной пьесе», — реплика Павлу Антокольскому.

Середина 20-х годов: Владимир Луговской находит свое место в строю поэтов первого советского поколения.

А теперь из ГЛАВНОЙ книги:

Кто справится, скажи, со скоростями,  
 Которые мы вызвали?

Кто сможет

Незыблемый наш охранить уют —  
 Уют любви, уют простого платья,  
 На кресло кинутого?

Кто поймет

Ту силу, что мы вырвали из мрака  
 Во имя жизни иль во имя смерти?

Второй поэтический сборник Луговского — «Мускул», — подоспевший как раз к Десятилетию Революции, — осознанно советский. Он открывается знаковым символом: «Товарищ!» — прямым обращением к читателю-сверстнику (на «ты», естественно). Это уже смотр сил. «Мое поколение — мастеров и инженеров, костистых механиков, очкастых врачей, сухих лаборантов, выжженных нервов, веселых глаз в тысячу свечей...» Революционные символы, еще недавно смазанные или как бы сбитые в прицеле, — теперь выстреливают пулеметной лентой. Буденновские шишаки увенчивают головы славян, кавказцев, тюрок, монголов, «ритм коммун мастерским суля». На плече — тяжелое знамя Советов. Стены покрывают кумачи с серпами и молотами. Видны не лица, а звезды фуражек. Звездами расцветают в небе взрывы, ветер — и тот становится пятаконечным.

Отметим однако и нюансы. Ветер, подхватываемый в песне, не просто уловлен, он укрощен, более того — обут. «Итак, начинается песня о ветре, о ветре, обутом в солдатские гетры». Отсутствие лиц становится вызывающим. «Хочу позабыть свое имя и званье, на номер, на литер, на кличку сменить». Вихрь втягивает все и вся, а главное — вещи и предметы, вроде бы совершенно несовместимые с вихрем. «Свобода!.. Революция!.. Батарея!.. Резолюция!..» — эта рифма достойна книги поэтических рекордов.

Из ГЛАВНОЙ книги:

Мы шли вперед. По крови? Да, по крови.  
 И по костям? Да, по костям.

Спроси

У тех костей — за что погибли люди?  
 Тяжелый ты ответ тогда услышишь  
 И справедливый: «Люди, мы боролись  
 За коммунизм. Живите! Мы простим!»

В первых книгах идут по крови и костям, словно не замечая этого. Лейтмотив — пустота, вытеснение пустоты. Поразительно: символом пустоты становится дедова земля, северный озерный край, онежские плесы, камни, мхи. Лес — нечто, вроде бы совершенно несовместимое с ощущением пустого пространства. Однако именно из несовместимости рождается образ «лесной пустыни» — характерный стык противоположностей: не «лесная пустошь» и не «лесная пустынь» (что было бы понятно, если бы Луговской писал элементарную реальность или как-то воспринимал религиозные реалии). Но он мыслит в категориях сверхличных, его пафос — яростное заполнение пустоты энергией, загоняемой в предметы, вещи и силуэты.

Рубка заимствована из эпохи Гражданской войны, чуть не десятилетие назад отпыхавшей в реальности. А в стихах — живое месиво! «Из пана — месиво, из князя — месиво, старухам весело и бабам весело». Только дамам — страшно, но так им и надо. Матрос, «расшибивший» собачку, не жалеет ни этой «клеветки», ни ее хозяйки: «Нет, мадам, не жить ей, собачке, когда окочурилось столько людей». Маяковский тоже готов был разбить головы седых адмиралов, но потерявшегося котеночка — жалел. Луговской дубасит всех. «Шла по крейсеру метель снарядной дубасни, залетела канитель в кормовую башню...» (сказывается любовь к морфлоту). «...Полегли кондуктора на свое несчастье, загремел один дурак на четыре части». Блок подстраивался под разгул «Двенадцати», мучаясь сомнениями, корчась от боли. Луговской подстраивается с веселой деловитостью: «Мать, мать, мать, мать!.. Стали ход сдавать. И трубе какюк, и пожар на ют».

Пожар — дело свойское. А вот стужа, запредельным наитием учуянная где-то впереди, — прозрение: «Мы в дикую стужу в разгромленной мгле стоим на летящей куда-то земле — философ, солдат и калека. Над нами восходит кровавой звездой и свастикой черной, и ночью седой средина двадцатого века!» Стихи 1929 года. До «Середины века» почти три десятилетия.

Из ГЛАВНОЙ книги:

И долго в человеке зверь таится.  
Здесь ни один философ не сумеет



Найти предел, иль меру, иль объем.  
 И разве мог себе представить Маркс,  
 И разве мог уже предвидеть Ленин  
 Сожжение в полыхающих печах  
 Мильонов стариков, детей и женщин,  
 Испепеленье рас, племен, народов?

Это поздняя рефлексия. В 1929 году — другая задача: от неизмеримости вихрей перейти к нумерованности пунктов. Эта особенность поэзии молодого Луговского фантастична с точки зрения логики, но она сообщает его поэзии уникальный ракурс, с оттенком абсурда: стихию — расчленить, разрубить, расчислить, ввести в берега, в рамки, в координаты, в клеточки. «Ввинтить в кубатуру». Сделать из ветра вещь. В «крутой кипяток мировых Революций» добавить «матросский наварный борщок Октября». Показать, как герой, спокойно совмещающий вселенское и сиюминутное, «отряхивает врагов и вшей». И как по его жилам «свищет декретная кровь».

Теоретики конструктивизма быстро подводят базу под эту эстетику, и она на какое-то время даже становится модной — до следующего декрета (до 1932 года, когда Луговской вместе с другими умными конструктивистами вступает в РАПП). Но поэтическая передислокация глубже и интересней, чем перестройка литорганизаций. Идет перелопачивание безмерности. Вертикаль членится на этажи. Горизонталь — на шоссейные версты. Сколько вещей, сколько предметов! Чумовые будни ложатся бациллами под микроскоп. Энергия масс втискивается в толчею трамваев, живительная влага — в трубы водопровода и канализации, напор фантазии — в редакторские столы. Воля и расчет. Учет и контроль. Багрицкий оплакивает продотрядника. Луговской докладывает: «Это, товарищи, жратва городов. Лозунг прост: тысячу пудов, двадцать подвод, двадцать лошадей — и никаких гвоздей!» Мандельштама тошнит от пиджака эпохи Москвошвея. Луговской спокойно вступает в капище советского быта, защищая москвошвейские штаны. Маяковский наступает на горло собственной песне, воспевая милицию. Луговской спокойно фиксирует: «в море катер ГПУ», что вполне вписывается в контекст, где: ЦЕКУБУ, санатории ЦИКА, Рабпроса и прочие райские уголки

побеждающего социализма. «Я вижу, как наркомы сидят у телефонных трубок». И как «сидит по углам» интеллигенция...

Эта последняя зарисовка влетает в поэзию, как взрывпакет:

«Вошедший был латыш в пальто реглан, с лицом простым, как дуло кольца. Интеллигенция сидела по углам, ругая Мейерхольда».

Тройной удар: по Мейерхольду, по интеллигенции и, между прочим, по латышам. Недаром это четверостишие так помнится: фигурирует в статьях литературных критиков из Латвии, доказывающих мифологическое насилие над национальным характером их соотечественника в этом портрете, вырубленном ударом топора.

Что до Мейерхольда, то он вырублен попутно.

А вот интеллигенция положена на плаху вполне осознанно. С детством, наконец, надо рассчитаться. Оно — мешает.

«Я последыш хорошей семьи».

Луговской — единственный, наверное, великий поэт Октябрьского поколения, выросший не просто в интеллигентской, но в элитарной семье (разве что Антокольский, родственник великого скульптора, где-то рядом). И именно Луговской чувствует это наследие как скверну, требующую искоренения. «Жизнь была ласковая, тоненькая, палевая, плавная, как институтский падекатр. Ровными буграми она выпяливала Блока, лаун-теннис и Художественный театр». Эту старую культуру надо разгрызть волком, растоптать «бронзовым шагом коня» Истории. Тут, разумеется, помогают предшественники от Пушкина до Маяковского. А вот в расчете с родными интеллигентами нужна своя решимость. И своя фантазия: «А вы, интеллигентная черепаха, высунете голову только за едой»... Конструктивное чувство меры не позволяет «сапогу» победителя раздавить интеллигентную черепаху, а только — «притиснуть вниз». Стихия приручена, природа вогнана в пределы, гниль побеждена.

Но... «качается маятник мирозданья». Фантазия идет вспять: «Одиночество смерти на свете ни с чем не сравнимо. Вся история мира останавливается на нуле. Жажда правого дела проносится мимо и мимо. В окончательный холод на мертвой и круглой земле». Предчувствие?..

Из ГЛАВНОЙ книги:

Что движет человечеством?  
 Любовь,  
 Иль темный голод, или страсть творенья,  
 Борьба за жизнь, инстинкт или простор,  
 Что впереди проложен каждым шагом?

А пока идет гонка, и на круглой земле жажда правого дела проверяется с ходу. По всем направлениям и маршрутам.

Запад. Рейд Черноморской эскадры по Средиземноморью. На борту — поэт с удостоверением военкора «Красной звезды». Греция, Италия, Ватикан, Дарданеллы... Кризис, клочья плакатов, толпы безработных, колонны фашистов, заклинания кардиналов, сделки политиков.

Диалог с каким-то словоохотливым бродягой. Тот исповедуется: «Я схватывал на лету смертельную нежность века, гниющий распад культур...» Поэт, отлично знающий, что такое распад культур, прерывает: «Постойте!.. Довольно этой бузы! Вам, вероятно, больно твердить такие азы. наших писателей вереницы вот уже десять лет слышали за границей точно такой же бред. И нам уже неинтересно, какие глубины тая, треснет или не треснет личное ваше Я». — А мы? Что мы такое в этой предвоенной ситуации? Луговской не колеблется в ответе: «Мы не покрывка гроба, но если ударит гром, мы старую Европу вычистим и приберем. А нервы наши на привязи, — к чертям мировой распад! Стреляйтесь или давитесь, Но лучше — идите спать».

Поразительно! Поэт говорит то же самое, что его собеседник: треснем, вычистим, приберем! — но в стиле конструктивизма собирает нервы в железный кулак: ждите, приберем, когда это *нам* будет надо!

А в ГЛАВНОЙ книге:

И марши, марши!  
 Мальчики идут  
 За черный Рейн, закинув злые ноздри,  
 И все займут, и снова, как всегда,  
 Откатятся, и будут есть ошметки

Овсяные и, может быть, опять  
Бессмертный стих поднимут в униженье...

Эпиграфом к главной книге стоит, между прочим, бессмертный стих Гёте.

А тогда, в те самые годы, когда гитлеровские мальчики маршируют за Рейн, главным супостатом кажется хитрая Британия. С ней — «диалог»: при встрече двух военных эскадр разных стран полагается исполнить гимн противоположной стороны. И вот наши революционные краснофлотцы играют «Правь, Британия!», а проклятые империалисты — «Интернационал». Что это? Светопреставление?! Нет, все то же: грядущее единение мира. Пока что вывернутое в абсурд. Но неотвратимое.

Это — диалог с Западом.

А вот и Восток. Книге, начатой весной 1930 года в ходе знаменитой поездки бригады писателей в Туркмению и писавшейся четверть века, выпадает громкая судьба.

Пустыня, колючки, джейраньи рога. Стоны верблюдов и топот коней. Большевистский сев, напор слов, колонки цифр. Математика и жара. Четкие чекисты, козлобородые басмачи, змеиное жало Ислама, свирепая тьма адата. Последний из ханов подписывается на заем. Пастуший съезд сидит, поджавши ноги. Пятна чалм, бород, бровей, халатов. «Эмира нет, его не бойся, бога нет — и его не бойся, тьмы не бойся, света не бойся, в дверь стучи и кричи: «Откройся!»

Та же пустыня — десять лет спустя. «Большевики Пустыни и Весны, как мало постарели ваши лица!...» «Дрогнула ли где-то посевная, и опасность новая близка, партия в дорогу поднимает рядовых работников ЦК».

Еще десять лет спустя. «Пустыня, пустыня, стара и угрюма». Освоение целины. «Постель раскладная и ватник строченый, ночного движка утвердительный стук...» Переходящее знамя, поток рукописаний, уносящийся эхом в пески. «Пустыня, пустыня, пришли мы с тобою помериться силой... Идут миллионы, идут миллионы, трепещет твое материнское лоно... Вздываются силы народов Востока...»

Откуда столь прочная, многолетняя прикованность к жаркой пустыне у уроженца столицы, знающего свои северные корни? Поне-

воле возникает мысль о подсознательном моделировании ситуации, когда возведение нового мира мыслится как заполнение пустого пространства. Всеобщий порыв: *до основания, а затем...* — получает форму эксперимента, почти математически чистого, хотя филологически небезопасного, ибо новый мир строится — на песке... но этой аллюзии Луговской благополучно избегает. Он заполняет пустыню безудержной энергией.

В книге ранних поэм брезжит иная пустыня:

...Все засмеялись, а Энвер, не дрогнув,  
 Нам говорит о новом Калифате  
 О тридцати миллионах мусульман,  
 Идущих в бой под знаменем пророка,  
 О том, как он всю жизнь водил войска  
 И поведет народы Туркестана...  
 Он мне сказал: «Ты здесь один умен,  
 И я умен — мы оба одиноки:  
 Кругом бараны, псы и ишаки»...

Возвращаемся к большевистским будням.

С первых рейдов в пески — четкости большевизма противопоставит коварная зыбкость человеческого материала. Сюжет, в котором судьба человека повисает на тонком, как обманная паутинка, волоске, повторяется в «Пустыне и весне» трижды.

Первый вариант. Сын муллы, прожженный исламист, ненавидящий русского царя (впрочем, и турецкого султана тоже), уловив, куда ветер дует, вступает в коммунистическую партию, делает блестящую советскую карьеру и — «словесный скакун» — оказывается у власти.

Второй вариант. Свирепый басмач, который «от головы до паха разрубал людей», — сдастся красноармейцам и заявляет о том, что «сердце его сухое ищет советскую власть».

Вариант третий. Бродячий певец, странник в рваном халате, поет о восстаниях и «требует справедливости и помощи у Тимура», видимо, не зная о марксистском взгляде на историю. А «мы»? Мы чуем, как он жалит нас, словно оса. «Сердце его покрыто ста-

рой могильной плесенью, которая в полночь рождает винтовки и чудеса».

Особенно точно — про винтовки: все три сюжета завершаются безошибочным для 30-х годов словом «расстрел». Но остается вопрос о нерасстрелянной фактуре: о «материале», из которого большевики планируют выковать новое мировое человечество. Споро работается! Союз рук и умов. Рабфаковцы, инженеры. Военные. «Яростный, холодный, бородатый» — узнаете этот знаменитый стихоритм? «Праздничный, веселый, бесноватый»... У Тихонова этот ритм к 30-м годам замирает — у Луговского оживает, переброшенный герою нового времени — полковнику 1937 года.

А рядом — «молодой ботаник», линейкой замеряющий высоту побегов... Это уже отсыл к Багрицкому, к его умным землеустроителям. У Луговского «мировой ученый», «крепконогий старый академик в намокшей разлезавшейся шляпе, ругаясь, тянет хлипкую машину», застрявшую «в кромешной тине и грязи». Читая тогдашние героические стихи Луговского, невозможно отвязаться от мысли, что этот академик — Николай Вавилов, арестованный в те самые годы.

Из книги ранних поэм:

О, год тридцать седьмой, тридцать седьмой!  
Арест произойдет сегодня ночью.  
Все кем-то преданы сейчас.

А кто  
Кем предан понапрасну — я не знаю,  
Уж слишком честны, откровенны лица.  
Кто на допросе выкрикнул неправду?  
Судьба не в счет. Здесь все обречены.

Так кто выкрикнул неправду? А сам ты что думал? Что «ложь старше правды»? Мучение души вернется два десятилетия спустя. Очная ставка памяти заставит взять вину на себя, повторив в ГЛАВНОЙ книге, как заклятье, порядковый номер года:

О, год тридцать седьмой, тридцать седьмой!  
...Что ночью слышу я...

Шаги из мрака —

Кого? Друзей, товарищей моих,  
 Которых честно я клеймил позором.  
 Кого? Друзей! А для чего? Для света,  
 Который мне тогда казался ясным.  
 И только свет трагедии открыл  
 Мне подлинную явь такого света.

Из позднего мучения возвращаемся в тогдашнюю поэтическую реальность. Время несется по прямой, членится, промеряется. Мы — передовая бригада земного шара. Мы прибудем к земному темени звезду о пяти лучах. Руку протяни — и все созвездья рядом. «Напряженное дыханье, гулкой крови перезвон посреди сухих и жарких окровавленных знамен». Враги сметаются с земли, как пушинки. В «далеком Львове» брошен хозяевами дом, где еще не остыл кофейник, брошен чемодан с наклейками Ниццы, брошена телеграмма, где некая Агнесса верит в победу своего любимого. «Жизнь чужая медлит, замирая слабо... Где она оборвана, мне дела нет, — дом предназначен для нашего штаба»... и переступает порог.

Из ГЛАВНОЙ книги:

Весь микрокосм доверить палачам?!  
 О, боже мой, какая боль в мозгу!  
 Мадрид расстрелян. Мюнхен торжествует.  
 На венских площадях горят костры.  
 Но я стою у самого порога.  
 Еще единый миг — я все пойму...

Однако возвращаемся в тогдашнюю текущую реальность. Берлин взят, Мадрид и Мюнхен отмщены. Курорт послевоенного времени. Парк в «Ореанде голубой». Катер идет от Сухуми до Сочи. Шахтеры поют и колхозники с ними. Работники ЦК, секретари райкомов — все поют. Речь говорит секретарь райкома — предлагает тост за флот и за дружбу. Но курортная зона — пограничная. «Раскинулось море широко, тревожны ночные часы. Дзержинского зоркое око не сходит с морской полосы».

Под этим недремлющим оком как-то естественно начинают оживать в стихах русские мотивы. Рядом с партией, революцией и коммунизмом. «Над необъятной Русью с озерами на дне заготовали гу-

си в зеленой вышине» (так и слышится голос северной олонецкой крови). «Россия одинока, ей одной не встать» (а это уже тревога времен холодной войны). Нужны братские плечи.

Каспий. Западная Украина. В свете грядущего мирового единения границы условны. Идет братание: с Арменией, Украиной, Туркестаном. В принципе это согласуется с многонациональным спектром советской идеологии, но дьявол, как всегда, прячется в деталях. По отношению к Луговскому с его командирской точностью в определении ориентиров дьявол особенно изощрен. Братство с Арменией на вечные времена, положим, привычно, хотя и не абсолютно в свете событий конца века, а вот Арарат, который, «стремясь в отчизну», вот-вот «шагнет к своему народу», — напоминает гору, которая должна пойти к Магомету. Клятва «найти звезду Украины» в своем сердце — ритуал, вполне понятный в 1954 году, но Крым, прославляемый как «подарок» от России, и «львиный город» Львов, приветствующий «наш стяг боевой», — это, конечно, из области дьявольских усмешек.

А в ГЛАВНОЙ книге:

Нет! Время непонятное пришло,  
 Когда надолго люди замолчали,  
 А мысли оквадратились. Когда  
 Перед порталами высотных зданий  
 Один колосс бетонный возвышался  
 Среди колонн, знамен и медных труб.  
 Скажи — во всем повинен этот образ?  
 Ты спросишь — он один за все в ответе?  
 Я это создал! Я всему виною.  
 Я гимны распевал. Я ложь творил.  
 Никто моим сомненьям не поможет.  
 Плачу за все суровым чистоганом, —  
 Простишь ли ты, о, молодость моя?..

Молодость — это все те же, лучшие, курсантские годы. В шеренгу героев эпохи Луговской вводит курсанта. Этот герой несколько непривычен рядом с рабфаковцем или вузовцем, он все-таки не до конца ясен по социальному происхождению и подозрительно напо-



минает студента, призванного в младшие офицеры при Временном правительстве. Но, может быть, поэтому Луговской и пишет в 1939 году «Курсантскую венгерку», воскрешающую 1919 год: в этом есть какой-то вызов, словно бы преодоленный спазм, и это делает стихи такими пронзительными. «Оркестр духовой раздувает огромные медные рты. Полгода не ходят трамваи, на улице склад темноты». А в беломраморном зале (Кремль, Новониколаевский дворец) «гремит курсовая венгерка, роскошно стучат каблуки». Что-то запредельное во всем этом, что-то наведенное, завораживающее.

Студенты Литературного института, где Луговской до конца дней своих вел поэтический семинар, вспоминают, что они чуть не на каждом занятии заставляли его читать вслух «Курсантскую венгерку», — старались разгадать секрет воздействия<sup>1</sup>.

Луговской заметил как-то, что его поэзия «стоит на подмостках». В узком смысле слова это скорей приложимо к Антокольскому, а Луговской имеет в виду «повышенность тона». Вслушиваясь в «роскошь каблуков» в пустыне замершего города, начинаешь ощущать в оптически, такгильно точных стихах магию оборотничества и опознания. Начинают резонировать строки, по пронзительности своей запоминающиеся с полуслова. «Нет, та, которую я знал, не существует». «Тебя я узнал, дорогая, но знаю, что это не ты». «Неужели это ты в том же самом теле?»

Может, и к России можно отнести этот мучительный пересверк обликов?

Из ГЛАВНОЙ книги:

Она стоит над утренней Москвой,  
Вдыхая древний ветерок пожаров.

<sup>1</sup> В институте было два легендарных семинара: один вел Сельвинский, другой Луговской. Сельвинский упирал на технику стиха: задавал, например, к следующему занятию описать рака. Луговской видел профессиональную школу в другом: чтение стихов сопровождалось вольными дискуссиями о предназначении поэта. Высокие материи не исключали своего тона: «Мишка, выгоню!» (Мишка — Михаил Луконин). Пройдя войну, ученики, составившие «окопное поколение», обнаружили, что война в их стихах совсем не такая, какая гремела в «Курсантской венгерке».

Вся подалась вперед, вся изменилась  
 В балованном людьми большом ребенке.  
 Над сизолапым хмелем и вьюнками  
 Летит лицо, темнее темной тучи,  
 Угрюмо-волевое, и не знаю,  
 Какая мысль течет в таком лице.  
 От корпусов Иванова и Пресни,  
 От яростных ткачих, от забастовок,  
 Упрямства смертного, кержацкой воли  
 Раскольничьих неведомых скитов  
 Пришло лицо. А рожки завитые  
 И маникюр чертовский, красно-рыжий,  
 Шифон и туфли — все дождем сползло.  
 И только злость, водившая Россию  
 В години бед, застыла, словно слепок,  
 На смуглом и нерадостном лице.  
 Врагу не по душе лицо такое,  
 Не стоит на него глядеть бесстыдно —  
 От этих баб курганных смерть идет.

Не та ли красно-рыжая краска сползает с пальцев дружинницы,  
 дежурящей на крыше московского дома под германскими бомбами,  
 что окрасила когда-то пальцы страны, взявшей в руки бомбу революции?

Отец сказал когда-то: пусть революция приходит — она рассудит  
 старый шар земной. Революция пришла, и шар земной полетел к  
 коммунизму. Много лет спустя вспомнился и комментарий к этому  
 событию:

Расстрига-поп восстал передо мной  
 И, поводя кремневыми руками,  
 Кричал над лампой:

— Помните, товарищ,

Все справедливо в нашем мире, только  
 Нам не хватает сказки. Потому  
 Нам по ночам тоскливо спать с подругой,  
 А человечество летит на сказки,  
 Как бабочки летят на эту лампу.

Может, это предчувствие отражается в предвоенном цикле о «Коньке-Горбунке», казалось бы, столь странном в предвоенной книжке? «Мальчики играют в легкой мгле, сотни тысяч лет они играют. Умирала царства на земле, игры никогда не умирают». И там же — незабываемое объяснение с плюшевым мишкой, который пошел к своим сородичам, настоящим медведям, а его остановили: «Не ходи, тебя руками сшили из людских одежд, людской иглой. Медведей охотники убили, возвращайся, маленький, домой».

Из ГЛАВНОЙ книги:

Мне ничего не надо. Я хочу  
Лишь права сказки, права распадаться  
На сотни мыслей, образов, сравнений,  
На миллион осмысленных вещей,  
Откуда снова возникает цельность,

До последнего часа — бьется над этой задачей. И все возвращается к нулевой отметке, к началу, к той точке, с которой, как он верит, и начался век: к тому октябрьскому дню 1917 года...

Никто не знал, что это будет.

Мрак

Иль свет, иль, может, светопреставленьё,  
Неслыханное счастье или гибель.  
Нет, знал один, в кургузом пиджаке...

Эти строки написаны между 25 и 27 мая 1957 года. Через неделю Владимир Луговской умер. Через тринадцать лет страна, как по команде, поднялась праздновать столетие человека в кургузом пиджаке, — и впервые о нем появились анекдоты. Еще две чертовы дюжины лет пролетело, и его потребовали вынести из Мавзолея. Конец века.

Хорошо, что автор «Середины века» не дождал до этого времени: он навсегда остался там, где пронеслась подхватившая его волна...

Волна громовой меди над пустыней.



## ЛЕОНИД МАРТЫНОВ

**Ч**етырнадцатилетний омский гимназист пишет в 1919 году стихотворение, в котором, как в капсуле, свернуты интонации и темы будущего классика советской поэзии, самого загадочного ее мудреца-интеллектуала.

«Суббота бегала на босу ногу, чтоб не стоптать воскресных каблучков, кой-кто еще хотел молиться богу и делал книгу целью для очков...»

Бытовая зарисовка словно бы помещена в камеру-обскуру, и в этой камере, как в вертепе, разыгрывается действие, для которого и приготовлены каблучки-котурны. Имеется бог. Но странный с точки зрения официальной церковности, к которой нет у Мартынова никакого почтения. Он до самой смерти сохранит ироническое отношение к «иконкам и лампадкам». Его бог — Разум, так что недаром пророк носит ученые очки и молится книгам, страницы которых будут шелестеть в поэзии Мартынова до его последних строк.

А бури реальной истории? И их грохот различим сквозь шелест: «...Но вообще рождалось опасенье у всех, кто бросил думать о труде, что будет жарким это Воскресенье и даже пламень грянет кое-где».

«Кое-где» — это уже коронный прием. Шутливое приручение Вечности.

Путь к Вечности лежит через пламень Истории. Но до нее тоже еще нужно домучиться.

Это впереди. Детство же проходит в уютном служебном вагоне отца: отец, инженер-путейщик, строитель Транссиба, гидротехник. Замкнутый мир вагона компенсируется бешеным чтением. В книгах — «златоглавая Москва и величественный Петрополь», а за окном — избы, тонущие в снегу. Читаешь: *как хороши, как свежи были розы*, а глянешь вокруг — в полярной степи «щетинится чертополох, пропахший паровозным дымом». В книгах (и на уроках словесности) по небу полуночи ангел летит, а в Омске уже появляются первые калеки с германской войны.

О том, что поэзия может быть причастна к страшной реальности, молоденький Мартынов узнает в 1915 году из дошедшего до Омска московского поэтического альманаха, где «поэт с Большой Пресни» по фамилии Маяковский, провокационно сравнивая себя с Наполеоном, предлагает человечеству и дальше идти к гибели. С этой встречи История врывается в поэтические грезы омского мечтателя. Тем более, что к моменту, когда «кое-кто» собирается пощеголять на воскресных каблучках, пламень вспыхивает уже не «кое-где», а в самом Омске.

«Бегут вассалы Колчака, в звериные одеты шкуры, и дезертир из кабака глядит на гибель диктатуры».

Гимназиста можно понять, но неужели ничто не подсказало сыну гидростроителя и будущему певцу воды, что гибнет не просто адмирал, но лучший гидрограф старой России? Нет, ни позже, в 1924 году, когда в поэме «Адмиральский час» он обрисует фигуру «морского волка», который готовит «степных волчат» к «предстоящей драке», и воспроизведет бред подзаборного пьяницы о «великом Колчаке», ни тем более осенью 1919 года эта мысль не посещает Мартынова: «выматывающиеся со дворов» колчаковцы кажутся ему «толпой крикливых арлекинов».

Эта кукольно-театральная метафора, конечно, больше пристала бы Антокольскому, но что неподдельно и неповторимо у Мартынова с первых его опытов, так само ощущение Истории как символического действия, в котором решается (или не решается) некая сверх-

человеческая задача, и Мировой Разум созерцает это копошение с загадочной усмешкой.

По ликвидации Колчака «день настает в другой стране», и в этой стране Мартынов, подобно многим искателям счастья, устремляется в Москву. Он метит во ВХУТЕМАС, пару недель живет у приятеля в общежитии на Мясницкой, где на другом этаже временно обитает загадочный поэт Хлебников, мучимый, как уверяют, видениями чертей. Абитуриенты не упускают случая предстать перед знаменитым скитальцем и заявляют ему, что видения тут ни при чем: это они, юные соседи, по ночам, скатываясь с перил, соперничают с нечистым. На что Хлебников прозаически посылает этих озорников ко всем чертям.

На этом московские приключения Мартынова кончаются, и его столичная прописка откладывается на четверть века.

Еще в середине 20-х годов он наведывается в Питер. Он метит в университет, пробивается к профессору Тану-Богоразу, но тот, поговорив с соискателем и послушав его стихи, отсылает его ко всем музам. Мартынов показывает свои стихи Николаю Тихонову; одно из них — о «безумном, загорелом, полуголом» корреспонденте, чей образ отмечен веселой бесноватостью, Тихонов отбирает для «Звезды» и публикует. Но статья ленинградцем у Мартынова тоже не получается: искупавшись на прощанье в Неве, он возвращается за Урал.

Это прямо поветрие: на опустевший после революционных бурь столичный олимп устремляются стихотворцы со всех краев взбалмученной страны: с юга — Багрицкий, Сельвинский, Светлов, с севера (в Питер) Прокофьев и тот же Тихонов, из среднерусской глубинки: Заболоцкий, Баркова... Мартынову этот шторм не удастся — в этом есть что-то для него судьбоносное. Из суровой и сытой Сибири веселое столичное беснование выглядит не таким, каким оно представляется внутри самого карнавала...

Вернувшись в Омск, Леонид Мартынов окончательно решает жить литературным трудом.

Автопортрет 1921 года написан на фоне провинциального бульвара, где еще недавно «стыли на стенах кровь и мозг», а ныне плавно прогуливаются толстые люди и балагурят извозчики:

И только один, о небывалом  
Крича, в истоптанных башмаках,  
Мечется бедный поэт по бульварам,  
Свой чемоданчик мотая в руках.

Мечта о небывалом — мета поколения. Скоро оно назовет себя Октябрьским, а чувство небывалой солидарности со всем человечеством окрестит «земшарным». Эта фантастическая мечта накладывается у Мартынова на фантастическую же по непоэтичности реальность, «где полдни азиатски жарки, полыни шелест прян и сух, а на лугах, в цвету боярки, поярки пляшут и доярки, когда в дуду дудит пастух» — это не что иное, как вывернутая на сибирский лад аркадская идиллия, изначальная арлекинада, переименованная в негатив.

Революционная новь воспринимается как диковинный театр: «душки» разглядывают «пушки» (заметим магию созвучий, это то же, что доярки-поярки — коронный прием Мартынова). Дамочкам, которых «гусар» везет «смотреть расстрелянных рабочих», противопоставлена «девушка новой веры — грубый румянец на впадинах щек, а по карманам ее револьверы, а на папаше алый значок...» Бесовский карнавал вдруг взмывает в патетику: «...Руки у ней в бензине, пальцы у ней в керосине, а глаза у ней синие-синие, синие, как у России».

Этот портрет Революции, вписанный Мартыновым в 1922 году в золотой фонд советской лирики, — пожалуй, единственный в его ранней поэзии прямой контакт с новой политической системой; заметна скупость советской символики в его ранних стихах, особенно в сравнении с такими бардами эпохи, как Багрицкий или Сельвинский; звезды у Мартынова — не пятиконечные, а «остроугольные», и не на знамени, а на футуристических афишах (одно время такие бунтари шумели и в Омске). Красные отряды, вступающие в город и воспринимаемые как актеры загадочной драмы, не чужды комизма: сытая Сибирь видит в них не вестников светлого будущего, а изголодавшихся служивых, передрапировавшихся в новый цвет:

Морозным утром город пуст.  
Свободно, не боясь засады,  
Под острый, звонкий, снежный хруст  
Вступают красные отряды.  
Буржуй, из погреба вылазь!  
С запасом калачей и крынок,  
Большевиков слегка страшась,  
Идут молочницы на рынок.  
Обосновавшись у лотка,  
Кричит одна, что посмелее:  
— Эй, красный, выпей молока,  
Поди-кось нет его в Расее!

Сибирь — не Расея. Сибирь — глубоко самобытная, духовно самостоятельная величина, одним из главных измерений которой является то, что она — Восток. Восток, противостоящий Западу, и отнюдь не в политическом, а скорее в геополитическом, «земшарном» масштабе. «Медным медом азиатских пчел» пахнут стихи Мартынова, «теплотой нагретых песков, пламенем восточных угольков».

В то время как горланы и главари в красных столицах трубят гимны будущему, Мартынов, укрывшийся во глубине сибирских руд, ныряет «назад» в прошлое и нижез бусы диковинных историй, рассказывая, как заморские купцы пытаются всучить стеклянные бусы «сибирским дикарям», а потом вместе с кораблем, груженным бусами, булькают на дно, меж тем как ход вещей продолжается: трубит норд-ост и «лизет лед губа Оби» — в полном согласии со словесной кружевной пеной, без которой не мыслит Мартынов связующую мир логику.

Из четырех стихий Мартынов сразу и бесповоротно выбирает — воду. Эта верность сохраняется у него на всю жизнь и откликается десятилетия спустя в пронзительном: «Вода благоволила литься...» Откуда эта жажда влаги у поэта, возросшего на сухих грунтах? Да именно от этого сухого жара-холода. Сорок лет спустя — объяснит: «Я рос в пределах жуткой зимней стужи и слезных весен. Это был Восток, где летний зной был краток и жесток, вдруг таял снег, пересыхали лужи, и уже реки делались, и уже, и неотцветший увядал



цветок... Вот почему я знал, что обнаружу подземных вод стремительный поток...»

Поток этот не просто заливает ранние стихи Мартынова, но еще и маячит, дразнит, загадывает загадки.

«Опять вода идет на прибыль, плывет челнок мой, непричален. И не поймешь, сирены, рыбы ль глядят сквозь щелочки купален...»

Чисто мартыновское: не поймешь, что перед взором, все перетекает одно в другое, оборачивается:

«Я вспомнил случай с рыбаками: услышали сирен ли, рыб ли, но с распростертыми руками метнулись за борт и погибли...»

По силам ли разуму справиться с такими загадками? Да и интересно ли это разуму?

«Такой конец неинтересен — идти ко дну, теряя разум. Но видеть их, не слыша песен, доступно только водолазам...»

Сейчас сработает заряд иронии, копящейся в картине подложной реальности:

«Но ведь и эти водолазы не одинаковы, а разны: одни — ужасные пролазы, другие — вдохновенно праздны».

Неповторимая мартыновская интонация! Простодушие, прикрывающее насмешку. Эта игра отрешенно-увлекательна, пока закатывается в сибирские бывальщины, но она небезопасна, когда касается обязательных для новой эпохи символов. Например, того, что такое «путь революционера». Что же это? «И не теоретические споры, и не примеры из литературы, но горы и соленые озера, и бурное взволнованное море, и хмурые заоблачные зори — вот что влечет революционера, скорее практика, чем фантазера!»

Нет уж, скорее тут под маской практики такая безудержная фантазия бурлит, какую вряд ли легко стерпеть блюстителям тогдашней ортодоксии. Вроде бы никакой явной оппозиционности нет в стихах молодого сибиряка, который к тому же исправно колесит по Турксибу и летает над Барабинской степью в качестве журналиста, — и все-таки независимость, неуловимо, а то и демонстративно звучащая в его стихах, рано или поздно должна выйти ему боком.

Происходит это не рано (то есть не в 1927-м), но и не поздно (не в 1937-м, слава богу), а в 1932 году. Не имею возможности вникать

в детали дела той «мифической», по оценке позднейших историков, «сибирской бригады», в которую следователи записали Мартынова, но от обвинения в контрреволюционной пропаганде он не ушел<sup>1</sup>. Хорошо еще, не упекли, как Клюева, Мандельштама, Баркову, Заболоцкого, Корнилова. Отделался административной высылкой в Вологду и — удивительная живучесть! — продолжил колесить журналом уже не по «востоку», а по «северу».

В земшарной перспективе подтвердился чисто мартыновский оборот смысла: не с востока, а с севера всматривается он теперь «в черноморский, в средиземный мрак» и отмечает с улыбкой авгура:

Только мы, пришельцы из России,  
Трепетные данники зимы,  
Берег бурь и города сырые  
Называли югом, — только мы.

Отбыв ссылку, в 1935 году Мартынов возвращается в родной Омск и с головой ныряет в историю Сибири.

Он прочесывает архивы, вчитывается в старые книги и манускрипты, хранящиеся в фондах омского Краеведческого музея (хотя за материалами надо бы ехать в Тобольск, бывший в старые времена столицей края). В Тобольск Мартынов попадает уже после опубликования в «Сибирских огнях» поэмы «Тобольский летописец»; кое-что он в поэме уточняет и гордится тем, что неточностей допустил мало. Цикл сибирских поэм опирается на пласт точных исторических фактов. Петр Великий и сосланные в Сибирь пленные шведы, временщики послепетровской эпохи, Соймонов, краевед и гидрограф, пытанный по ложному доносу, слон, подаренный султаном и сдохший по дороге в Москву, казнокрады при строительстве собора в городе Верном, политика российской власти среди инородцев: кнут, пряник...

Пряник еще опаснее, чем кнут. Мальчика-азиата приручают, берут в русскую школу, готовят в переводчики. «Не палачей, иль, гово-

<sup>1</sup> Впрочем, есть свидетельства, что в ходе допросов Мартынов увлеченно читал следователям лекции о светлом будущем Сибири и они оказались благодарными слушателями. Пять лет спустя это бы ему так не сошло.

ря грубее, катов, а нужно в степи толмачей да просвещенных дипломатов». Но мальчик-то понимает, *что* сокрыто за этой лаской. «Раб знает, для чего он куплен и отдан в школу толмачей: чтоб с виду будучи нерусским, знать тайну всех чужих речей». То есть: шпионить за своими. В ответ — ненависть. Ханы хитры и коварны и не могут сдерживать напор кочевых орд, ежемгновенно готовых к нападению на русских. Тщетны попытки приучить степняков к правилам западной цивилизации: «вы не справитесь с этой задачей: инородцы немирны и любят безделье, и едва ль они примутся за земледелье...»

Спустя семь десятилетий после написания эти строки воспринимаются как грозное пророчество, но если бы Мартынову в 1937 году сказали, что на пороге нового тысячелетия ислам объявит Западу войну на уничтожение, он наверное поразился бы не меньше, чем его тогдашние читатели: вовсе не это заложено в его поэмы, интонация «Тобольского летописца» и примыкающих к нему «Правдивой истории об Увенькае», «Домотканой Венеры» и других поэм азиатского цикла вовсе не совпадает с мрачным прозрением.

Эта интонация — веселый карнавал. «Не выйдешь ты из-под аресту, а то и выдерут лозой, как смел полковничью невесту назвать сержантовой козой!» — сказано караульному казаку, прошляпившему любовное свидание своего начальника, и бедное животное становится чуть ли не эмблемой происходящего: «блуди, коза, блуди, коза, смущай народ честной». Фантасмагория! «Каторжные варнаки, ополоумев от тоски, в расчесах, язвах, мерзких столь, что описать не можно их, в чанах вываривают соль из окаянных вод морских». Окаянство, плутовство, смешение всего и вся. Дщери Петровы, рваные ноздри, откушенные носы, мечты об опоньском царстве, ликующее воровство, упоение обманом. Исторических реалий полно, но царит неуловимый дух мистификации. Портнихи Ниткина и Иголкина — это, конечно, детский сад, но когда в той же поэме «Рассказ про мастерство» появляется герой по фамилии Шхерозадов, становится ясно, что бесы пролезли в сказки «Тысячи и одной ночи».

Под родными осинами лукавый реализует это так: среди ночи в комнату честной девицы лезет какая-то диковинная змея, но это не змея, это нечто из разряда *медных труб*: телескоп на медных за-

клепках, привезенный в Сибирь ученым немцем для наблюдения солнечного затмения...

И все это отнюдь не затмение разума. Это непредсказуемая российская реальность, испытываемая изумленным разумом. Фирменный прием Мартынова, личное клеймо — стилистический кульбит, логика, кусающая самое себя за хвост. Искатель руд продает на базаре диковинный прут, вонзаемый в землю для изыскания руды, — и всего-то «за три рубли». В ответ — формула Игнашки — апофеоз мартыновского интеллектуализма: «Коль прут сей видит вглубь земли, так он не стоит три рубли, а коль он стоит три рубли, так он не видит вглубь земли».

После этого патетика может сколько угодно трубить, а «сибирский отдаленный край» — грезить о светлом будущем, но капля трезвящего яда уже пущена в этот пьянящий взвар, и кружевная пена стиха, виртуозно подгоняемого то под купецкую непредсказуемую дурь, то под студиозное умничанье в духе XVIII века (вплоть до мастерской силлабики), — все бурлит вокруг камня, с философской невозмутимостью водруженного в центр этого действа. «Непостижимо для ума на свете многое весьма».

Пока такое бурление духа остается веселой игрой, оно сходит «ярому шутнику» с рук. Он может пройтись вслед за Исаковским вдоль деревни, от избы и до избы, повторив это путешествие в следующем стиле: «И есть города и селенья в стране телеграфных столбов, гулянья и увеселенья в стране телеграфных столбов».

Но всякое соприкосновение этих дразняще-ироничных гуляний-увеселений с реальными делами партии и народа, посылающих лучших сынов на освоение Сибири, чревато коротким замыканием.

«...Но посылали вы сюда лишь только тех, кто с ног до головы укутан в темный грех. Ведь, правда, было так? Труби норд-ост могуч, что райских птиц косяк летит меж снежных туч».

Тучи сгущаются. Мартынов чувствует приближение грозы. «Вот и ласточка вьется в саду на свою, на мою ли беду... Облака в сорок пятом году!» В этом победном году Мартынов издает в Омске книгу стихов «Эрцинский лес», она-то и переполняет терпение властей. Отвечать приходится по совокупности за все написанное: Мартынов обвинен... в мистицизме (слава богу, что уже не в контрреволю-

ции, как за десяток лет до того). «Сибирская берлога» более не спасает: Мартынова уже слишком хорошо знают за пределами Сибири. После разгромной кампании в критике поэт Леонид Мартынов на целое десятилетие оказывается в глухом запрете.

И здесь начинается сага о сибирском характере. Во-первых, Мартынов, отрезанный от читателей, не только не перестает писать, но с удвоенной энергией продолжает. В стол. Во-вторых, работая в стол, он не только не обнаруживает признаков покаяния, но упрямо гнет свое, доказывая, что после зимы непременно наступает весна, и никаким силам не дано отменить эту природную неотвратимость. (Смысл метафоры прозрачен, потому что «зима» — то самое время года, в которое вморожен поэт.) И, в-третьих, в 1947 году, то есть в самом начале «срока», он — в развитие этой метеометафоры — пишет следующее стихотворение:

«Когда январь Семнадцатого года вдруг изошел февральскою метелью, чтоб обернуться мартом с красным бантом и отступить, и место дать апрелю, и маю, и июню, и июлю, и августу, когда не от прохлады, а без пощады листья пламенели, чтоб сквозь сентябрь, сметая все преграды, пришел Октябрь в распахнутой шинели».

Не фантастика ли? В стол пишется стихотворение, номинально вполне официальное, и не ради выхода из запрета, а без всякой на то надежды! Николай Тихонов всю жизнь писал в стол, но он прятал туда то, что никак не влезало в ворота идеологии, а Леонид Мартынов пишет в стол то, что, казалось бы, совпадает с идеологической матрицей!

Да в том-то и дело, что внешне, может, и совпадает, да продиктовано абсолютно независимым духовным поиском, и к тому же вряд ли способно обмануть идеологических караульных 1947 года, отлично знающих, что во всей прежней лирике Мартынова советские символы можно пересчитать по пальцам одной руки<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> В 1938 году Мартынов написал «Нюрнбергского портного» — стихи о немце, который собирается шить одежду «из человеческих кож». По этому поводу биограф Мартынова заметил, что «внутренне он уже был отоброшен». Разумеется, был. Но не на отображение германо-советских отношений, а скорее на раздумье о неизбывности человеческого зверства. Поэтическим обслуживанием власти он не занимался никогда.

То, что символы появляются у позднего Мартынова, — например, стихи о Ленине, каковых не найдешь в его ранней лирике (хотя искреннюю любовь к вождю он испытывал с юности), — акт внутренней эволюции, которую я не решился бы назвать «отмобилизованностью». Это работа того самого интеллекта, который шутил с неменяемой реальностью и иногда бесновался вместе с нею, — глубинная работа, которая помогла Мартынову не только пережить «темное» для него послевоенное десятилетие, но и ярко вспыхнуть в момент, когда после развенчания умершего Сталина он вдруг вернулся на литературный небосклон.

Это поэтическое светило возшло уже на моей читательской памяти: мы подхватывали мартыновские строчки, они звучали набатом в унисон Первой Оттепели, в тепле которой отогревалось, разогревалось, перегревалось мое конфирмованное Двадцатым съездом поколение — последние советские идеалисты.

Мы читали:

«Вода благоволила литься! Она блистала столь чиста, что — ни напиться, ни умыться. И это было неспроста. Ей не хватало ивы, тала и горечи цветущих лоз. Ей водорослей не хватало и рыбы, жирной от стрекоз. Ей не хватало быть волнистой, ей не хватало течь везде. Ей жизни не хватало — чистой, дистиллированной воде!»

О, как не хватало жизни процеженному сквозь идеологические фильтры, дистиллированному соцреализму! И горечи ему не хватало. И права искусству течь везде, где еще стояли сдерживающие плотины.

Мы читали:

«И вскользь мне бросила змея: — У каждого судьба своя! — Но я-то знал, что так нельзя — жить, извиваясь и скользя».

Не своя у каждого, а общая брезжила судьба. Мы подхватывали строки, осознавая себя: мы презирали извивающихся, ускользящих карьеристов и смиряющихся приспособленцев.

Мы читали:

«Из смиренья не пишутся стихотворенья, и нельзя их писать ни на чье усмотренье. Говорят, что их можно писать из презренья. Нет! Диктует их только прозренья».

Мы всматривались в будущее, очищенное от скверны «культы личности», не мудрствуя лукаво над тем, что это такое. Главное было — распрямиться.

«Мне кажется, что я воскрес. Я жил. Я звался Геркулес. Три тысячи пудов я весил. С корнями вырывал я лес. Рукой тянулся до небес. Садясь, ломал я спинки кресел. И умер я... И вот воскрес: нормальный рост, нормальный вес — я стал, как все. Я добр, я весел. Я не ломаю спинки кресел... И все-таки я Геркулес».

Мы ломали спинки кресел на семинарах, отстаивая от обвинений в мелкотемье очерки Овечкина, повести Веры Пановой и «Оттепель» Эренбурга. Мы все отчетливее видели наших противников.

«От города не отгороженное пространство есть. Я вижу: там богатый нищий жрет мороженое за килограммом килограмм. На нем бостон, перчатки кожаные и замшевые сапоги. Богатый нищий жрет мороженое... Пусть жрет, пусть лопнет! Мы — враги!»

На пространстве неотгороженной (отгороженной! Надо же было читать мартыновскую тайнопись!) правительственной дачи нам представлялся то ли сексот в бостоновом костюме, то ли бюрократ в замше — мороз шел по коже от его наглости и от нашей решимости...

«Примерзло яблоко к поверхности лотка, в киосках не осталось ни цветка, объявлено открытие катка, у лыжной базы — снега по колено, несутся снеговые облака, в печи трещит еловое полено... Все это значит, что весна близка!»

Весна 1956 года бушевала на факультете и в наших душах. Мартынов был — вестник этой весны. Я бы не поверил, если бы мне сказали в ту пору, что все эти стихи, рождающиеся прямо от солнечных бликов на оттаивающих стенах, — написаны за десять лет до того, в глухом душевном «подполье», под замком запрета, в полной, казалось бы, безнадежности, и только теперь вышли на свет, то есть вышли в свет.

Но и свежие, только что написанные стихи Мартынова заворачивали:

«Это почти неподвижности мука — мчаться куда-то со скоростью звука, зная прекрасно, что есть уже где-то некто, летящий со скоростью света!»

Со скоростью света разбегались в читающем поколении стихи наших молодых поэтов, еще не знающих, что они — будущие «шестидесятники». Их подгоняло эхо.

«Что такое случилось со мною? Говорю я с тобою одною, а слова мои почему-то повторяются за стеною, и звучат они в ту же минуту в ближних рощах и дальних пущах, в близлежащих людских жилищах и на всяческих пепелищах, и повсюду среди живущих. Знаешь, в сущности, — это не плохо! Расстояние не помеха ни для смеха и ни для вздоха. Удивительно мощное эхо! Очевидно, такая эпоха».

Эпоха звала молодых. Великий ее поэт подавал нам руку:

«Спрыгиваю с пьедестала, ставлю тебя на него я, чтобы чело твое заблестало лавровой листвою. И, триумфальной трубою провозгласив восхваленья, живо справляюсь с тобою, новое поколень!»

Самое завораживающее четверостишие трубным гласом зазвучало со страниц сенсационного «Дня поэзии—1956», где рядом с горестным молчанием зеков Заболоцкого пробил бой мартыновских часов:

В час ночи  
 Все мы на день старше.  
 Мрак поглощает дым и чад.  
 С небес не вальсы и не марши,  
 А лишь рапсодии звучат...

Вальсы — мещанская развлекаловка. Марши — пустая официальщина. Рапсодия... что это? Что-то народное, всемирное, героическое, скорбное... Мы становились старше не на день, а на вечность.

Это был звездный час поэзии Леонида Мартынова.

Дальше — еще четверть века отмеряет ему судьба.

За эти годы он выпускает двадцать книг. В том числе мемуарную прозу. Но главное — поэзия. «Одни стихи приходят за другими». Поэтическая картина вселенной, брезжившая сквозь толщу материала, завершается.

Это именно Вселенная.

Место жизни — Вселенная. Место жизни поэта — Вселенная.



Масштаб счастья — вселенский. Хватит ли всем места во Вселенной? Хватит! Ибо она расширяется. Правда, не очень понятно, как это связать: «безгранична, но конечна»: в этом еще «надо разобраться». Тем более, что «там, в небесах, висят еще гроздь соседних вселенных». Но нужно все это охватить. «Люди с широким умственным горизонтом все окрестности этой Вселенной за час обегают бегом». Это общеизвестно. А поминается эта «пропись» с тем, чтобы к прописи: Ленин и человечество четко прибавить: Ленин и Вселенная.

Постичь фактуру такой безбрежности помогают «теноры XX века» — физики. Клянясь «пречистым атомом и всеми электронами», Мартынов готов «весь мир творить заново». То есть: «окончательно упорядочить первоначальный хаос». Если мир — это «бездна пламенных мирков, бешено летящих по орбитам», то надо упорядочить орбиты, угадать траектории, познать законы. Мир пахнет кибернетикой и полупроводниками — значит, «у всего орбита есть и ось».

К общему для Октябрьского поколения ощущению «земшарности» добавляется вера в безграничное могущество разума, переходящая у Мартынова в апофеоз интеллекта, которому должно быть подвластно все. Разум освобождается наконец от иронических одежд скомороха. «У ночи — мрак, у листьев — шум, у ветра — свист, у капли — дробность, а у людей пытливый ум и жить упорная способность». Жить — значит размышлять. Видеть невидимое. Ощупывать неошутимое. «Рассудок может сдвинуть горы». Конечно, не сразу. «Всего еще понять не можем — как видно, время не пришло, и долго мы не подытожим всего, что произошло».

Произошло столь много, и столь страшного, что итоги и впрямь опасны. А Мартынов охвачен желанием именно все подытожить: осмыслить как целое. Но как? «Рядом с райским садом порядочно пахнет адом»; белое оборачивается черным; корень зла если и найдут, то скорее всего от греха подальше закопают обратно. Но: «прячется и в каждой лжи что-то ей и противоположное, только все как следует свяжи!» По неистребимой гегелевской методике, впитанной, надо думать, с азами марксизма, Мартынов в каждой взаимоисключающей паре отыскивает вектор взаимодействия, «чтобы два облика в один слились, в мечтах лелея нечто третье».

В ситуации глобального противостояния двух сверхдержав эта философия наполняется неподражаемой мартыновской «невозмутимостью», прикрывающей все ту же вселенскую тревогу:

О, земля моя!  
С одной стороны  
Спят поля моей родной стороны,  
А присмотришься, с другой стороны, —  
Только дремлют, беспокойства полны...

Непредсказуемым броском ракеты эта земшарность переводится на конкретную орбиту: за два года до запуска соответствующего спутника Мартынов предсказывает этот инженерный триумф:

...Но ведь, впрочем,  
И устройство луны  
Мы изучим и с другой стороны:  
Видеть жизнь с ее любой стороны  
Не зазорно ни с какой стороны!

Магия всеединства требует связать не только разорванные концы пространства, но и разлетающиеся бездны времени: прошлое, будущее...

Точка, в которой Мартынов стремится связать времена, описана так: «позавчера, вчера, сегодня и завтра, и давным-давно». А также: «много тысяч лет». Ибо «в пепел глядя на былое, грядущее ты различишь».

Былое ассоциируется, впрочем, не столько с огнем и пеплом, сколько с излюбленной стихией Мартынова — с водой. Лейтмотив с ранних стихов — вытравливающие по весне клочья прошлогодних афиш. Во время ливня всплывает «из-под решеток канцелярии» размокший архив. Кладбище недолгих идей, декретов, представлений, сметаемых временем, — корректив к незыблемым, сокрытым, таинственным Законам бытия. Чем смешнее здесь, тем серьезнее «там».

В рапсодиях вечного особенно серьезен мотив истоков и, в частности, магия имен. Меж отпрысками кантониста Збарского<sup>1</sup> и жите-

---

<sup>1</sup> Не родственник ли знаменитому ученому, забальзамировавшему тело Ленина?

лями Маркизовой Лужи<sup>1</sup> гуляет вольная тень коробейника Мартына Лоцилина, который в пореформенные времена шатался «по гулким руслам пересохших рек», любовался «азиатскою луной» и предлагал угрюмым сибирякам умные книжки...

Кажется, само магическое звучание имени значит тут не меньше, чем осознание прямого родства. Во всяком случае, Мартынов день Леонид Николаевич выделяет из всех дней года и числит своими символическими собеседниками Мартина Турского и Мартина Лютера<sup>2</sup>.

Это вообще важный лейтмотив мартыновской лирики: поиск следов. «Какой ты след оставишь?» «На мягком камне рыбий след»? «Незримый прочный след в чужой душе на много лет»? Следы — знаки закономерных траекторий. Заклятье против хаоса, анафема забвенью, битва разума с бессмыслицей.

...Таится смысл во всем:

В машинном газе, в девушке со псом  
И в мальчишке, идущем колесом...  
В толченье атомов как будто смысла нет,  
Но соразмерен стройный бег планет,  
И кто дерзнет, тот станет невесом!

Окутывая будущее флером благоденствия, Мартынов однако не рискует прописывать его зримые приметы. Только самые общие. Вторая половина века, верит он, наступит на глотку «разной мрази грязной». Вариант: «Чтоб пропали пошлость, косность — все, в чем прошлое погрязло, чтоб не занесли мы в космос ни единого миазма». Масштаб, естественно, космический. Но вот Мартынов спускается на землю: приветствует только что выстроенный (в 1959 году)

<sup>1</sup> Между Питером и Кронштадтом.

<sup>2</sup> Я был уверен, что еще один Мартынов не ускользнет от внимания поэта, но, увы, не нашел в его стихах следов пятигорской трагедии. Вначале Лермонтов вообще не вызывал его интереса, а потом был высвечен как «узел связи»: дама, пренебрегшая его вниманием, имела племянницу, и эта последняя (Елена Блаватская) оказалась куда дальновиднее в своих прозрениях, чем Екатерина Сушкова, советовавшая Лермонтову лучше обрабатывать свои поэтические опыты...

метромоост «Ленинские горы»: «лазорева станция меж небом и волной без каменного панциря и пышности лепной...» — и это свершение явно выпадает из мощного мартыновского масштаба<sup>1</sup>.

Куда сильнее воздействуют смутные предчувствия: «В общем, неясно никому, какую бездну мы ногами топчем, не ведая, где верх ее, где низ, — все так зыбуче, так непостоянно...» И в этом признается себе поэт, для которого незыблемость основы вселенского упорядоченного мира — святыня!

Его охватывает тревога уже и по поводу собственной роли. «Ослабеваешь интерес к моим блистаньям и твоим», — обращается он к музе. — «А почему? А потому, что излучающие свет, мы оба озарили тьму, которой нынче больше нет». Написано — в 1970 году. Еще целое десятилетие предстоит поэту озарять то, в чем вроде бы нет тьмы, прекратившейся в середине 50-х годов. И притом — у него чувство, что за спиной — пестерь, полный... «найденных потерь». Утешиться можно тем, что «все станет на свои места» через тысячу лет после твоего рожденья: «уход твой назовут утратой в год от рождения Христа две тысячи девятьсот пятый». А через сто лет? А через сто — в лучшем случае поймут то, что сегодня «не разберет никто, даже если и сам попросишь». А теперь, теперь? А теперь — пустота. «Я, быть может, превращусь в горстку пепла, которая развеется на ветру»...

Еще точнее — предчувствие наступающей старости: «уже нигде ты и уже ничто ты, и место занимает молодежь». Но ведь места во Вселенной должно хватить всем? Это в принципе, а конкретно: «свои стихи я узнаю в иных стихах, что нынче пишут». Объяс-

---

<sup>1</sup> ...И увековечивается в московской истории конфузом: вышеописанный мост через несколько лет начинает разваливаться, потому что строители, торопясь отрапортовать очередному съезду партии (или успеть к юбилею), подмешивали в бетон ускоряющую затвердение соль, каковая впоследствии стала вымываться дождями. И мост фактически пришлось строить заново, и станцию — не «лазоревою», а с «каменным панцирем», открыли ее уже в новом веке. Мартынов не дожил ни до этой перестройки, ни до переименования станции в «Воробьевы горы». Что такое «Ленинские», он мог объяснить, но вряд ли он знал тех воробьев, в честь которых названы и эти горы, и сам берег реки, и станция.

нение — чисто философское: «тут все понятно: я пою, другие эти песни слышат». А вот чувства при этом — чисто человеческие. И слышат, и подхватывают, и тиражируют.

Что же именно подхватывают?

Блеск головоломных эпитетов. Сцеп неожиданных смыслов. Шарады обертонов. «Сельцо, крыльцо, кириллица перилец». Главный наследник — Андрей Вознесенский — свистит по параболе, прячет смятение под мозаикой непредсказуемых красок. В этом обновляющемся контексте наследие Мартынова все чаще воспринимается как чисто формотворческое (с каковой метой и уходит он в энциклопедии).

Да, Мартынову никогда не был чужд формальный блеск. И даже щегольство. И даже штукарство. «Мис ОБВ, Мис ОБВ!» Но, заметьте, — с насмешливым разъяснением в примечании: «лишь мне понятен смысл этих слов», и далее расшифровка: Машинно-истребительная станция объединения по борьбе с вредителями растений. Вывеска: МИСОБВ.

Сравните: у Маяковского аббревиатуры заволаживают, это трубный глас грядущего, а у Мартынова — это абракадабра, мистифицирующая реальность и скрывающая связь вещей. Знаменитые мартыновские цепочки слов, гроздь рифм, орнаменты звуков — вовсе не чистая форма (чистой формы вообще не бывает), — это попытка вернуть распадающемуся миру единство хотя бы через связь слов. Это вопль о помощи. Аэроплан... аэропьян... Луночь, саноч, все иное прочь!... Черт Багряныч (Хлебников?): «А, это ты, в мечтах своих летатель... кидаящийся в лирику как в реку, не слыша ни куку, ни кукареку». Говорят, рифм обилие «осточертело»? Но без рифм все рассыплется.

И потому: «О, сделай милость, смело воскресив любовь и кровь, чтоб не зачах в очах огонь погонь во сне и по весне, чтоб вновь сердца пылали без конца!» Это — формальное упражнение? Или отчаяние от того, что сердца гаснут? Бессилие певца, который продолжает петь, «перепевая самого себя, перебивая самого себя, переживая самого себя»?

А это: «страна Леведия, страна Лебедия, страна Ливадия...» Об-

яснение для непонятливых: «Так на Украине, как и в Болгарии, звались левадами луга и рощицы...» Чует, что ли, где через полтора десятка лет окажутся Украина и Болгария?

«Вы не видели Овидия? — Нет, но видел я Овадия». Это что, игра с древнегреческими нетленностями? Перебирание коктебельских камешков в доме Волошина? Очередная «беседа в беседке»?

А может — попытка разгадать, почему эпоха, «сбивая с рук... сбивает с ног»? Попытка заклясть историсофский ужас: «Древле был страх омонголиться, позже был страх отуречиться, после был страх онемечиться...» Игра синтагм? Или — попытка вписать страхи России в страхи человечества, которое «мучится, плачется, молится»? На миру и смерть красна?

«В мои мечты я уходил, как будто бы пустынный в горы, которые нагромоздил век веры для моей опоры, а разуверившись в былом, иду в безводные пустыни, надеясь, что, как встарь, и ныне забьет каскад, где бью жезлом... Увы, надежды луч погас! Не выбью ключ, кипящий круто, из недр, ногою топнув, будто копытом яростный Перас!»

В стремлении найти точку опоры в кренящемся пространстве мироздания и точку отсчета в ускользящем времени истории, все еще надеясь связать пережитое «в единый опыт», он в последний раз оглядывается:

Все ты должен сказать на столетья вперед,  
Оглянувшись назад  
На Семнадцатый год!

Человек своего времени, сын своего поколения, великий советский поэт Леонид Мартынов завершает этим стихотворением свой путь.

Он умирает летом 1980 года, когда держава посылает ограниченно-обреченный контингент в последний поход, и закатная заря уже загорается на афганском горизонте.

На его счастье, он не успевает услышать, как звучат медные трубы этого отбоя.



**АЛЕКСЕЙ  
СУРНОВ**

**К**ак патроны, слова входят в строки:

На эпоху нам пенять негоже —  
С отрочества жили на юру,  
Гладили винтовочное ложе,  
Жгли в окопах крепкую махру.

Выстрела еще нет, но казенная часть полна...

Привыкали к резким граням стали,  
Смерть носили в нарезном стволе,  
Бóсье, голодные, мечтали  
О всеобщем счастье на земле.

Обойма почетных званий и официальных должностей — счастье? Депутат трех Верховных Советов, дважды лауреат, член Всемирного Совета Мира, руководитель Союза писателей, член Центрального Комитета партии, Герой Социалистического Труда, орденосец...

Но восьмом десятке поэт, чьи песни прежде, чем уйти в хрестоматии, уходили в народ почти без имени автора, пишет «Венок» — памяти погибших космонавтов — последнее, чем завершится Собрание его стихотворений:

Там, во вселенной, сердце смелых бьется.  
В даль будущего их глаза глядят.  
Их побратимы — космосопроходцы —  
Бестрепетно заполняют полый ряд...

Покоряемая вселенная, даль будущего, сердца смелых — знаковые словосочетания того времени. Даже громоздкие «космосопроходцы» — вполне ожидаемы. Но «полый ряд»? Странно... Словно дуло после выстрела.

Впрочем, главное тут — ряд. «В атаку стальными рядами...» Всю жизнь — рядовой боец, безымянный. Причем в этой безымянности — никакой рисовки. Хотя была ведь и мода: «Огневые, Зоревые»... Жаров, Светлов, Багрицкий — счастливые фамилии в ряду, где чемпионом мог считать себя Безыменский. Но Суркову не нужен был никакой псевдоним: не было внутренней надобности, его биография и так статистически точно улеглась в биографию поколения

Если продолжить искать таинственные знаки в названиях мест, где появляются на свет поэты, так вот подтверждение: деревня на Ярославщине, где родился и провел детские годы Алексей Сурков, — Середнево.

Эпоха стерла эти места, смыла следы, залила водой Рыбинского моря.

Несколько сцен предреволюционного детства врезались в память крестьянского сына, родившегося в последнее лето последнего года Девятнадцатого века, уходящего в небытие.

Врезалось: когда одна из бабок шла замуж, перед ней положили две шапки (женихов было два). «Выбирай!» Девочка выбрала мужа, не зная, кого выбирает.

Врезалось: секут беспутного парня, парень орет и матерится, народ смотрит.

Врезалось: надо бояться помещиков. Помещики: господа Вадковский, Голохвостов, Михалков...<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Сурков ставит ударение на втором слоге: видимо, чтобы не спутали с автором Гимна. В 1958-м, когда пишется «Автобиография», это все еще важно. Знал бы Сурков, как побегит это ударение с конца фамилии на свое исконное место эпоху спустя.



Наконец, перемена: везут в Рыбинск деревенских «однокупельников» (в один день крещены — слово-то какое!).

Плач родных. Полтинник в руки, билет до Питера — там выплывай как знаешь.

«Тяжело служить в трактире «Золотой якорь» По утрам вставай в четыре, чашками брякай...»

Университет ненависти двенадцатилетний пацан проходит «на побегушках»: мебельный магазин, столярная мастерская, портовый склад. Сходки, митинги, советы. Духовный наставник — рыжебородый буян по фамилии Оськин каждое утро гонит за газетами: купить большевистскую «Правду» и меньшевистский «Луч». В скверике у Михайловского манежа надо успеть просмотреть эти газеты, пока Оськин не хватился.

Продолжение ликбеза — рядом: «Меж взрослых рабочих мальчишечьи стайки. Сутулые плечи. Упрямые лбы...» А против — «Погоны. Шевроны. Казачьи нагайки. На совесть расчесанные чубы».

Ленин с балкона дворца Кшесинской довершает просвещение (не зная, конечно, что в толпе ему жадно внимает семнадцатилетний рядовой рабочего класса).

Некрасов (вынесенный из четырех классов средневековой школы) весьма кстати дополнен Демьяном Бедным, чья простота окончательно убеждает волонтера революции, что лучшее дело в жизни — поэзия.

Ворох стихов, которые он в эту пору рассылал по редакциям, исчез в небытии. Надо отдать должное начинающему автору: ни один из этих ранних опытов он не сохранил. Описывал пережитое в стихах — позднее.

Тогда не до того было: из четырех войн, которые отмерила судьба «рядовому» поколения, первая ставит его под ружье в 1918 году. Вовремя родился!

«На белый снег по кромке клеши густая кровь стекает вниз. А ну-ка, мальчик мой, Алеша! Вперед, в штыки, за коммунизм!»

Атака. Бой. Плен.

«Бараки. Проволока в три ряда. Бетонный мусор крепостных развалин. Идут дожди. Проходят поезда. Три раза в день из Галсала на Таллин».

Так события воспроизведены поэтом.

А вот как они же воспроизведены агитатором-пропагандистом, который, по собственному признанию Суркова, несколько мешал в его душе поэту, ибо соблазнял слишком простыми и ясными решениями.

«Было боевое фронтовое крещение огнем, был горький, наполненный тысячами смертей и невыносимыми страданиями год плена у белоэстонцев. Опять была армия, борьба с кулацкими бандами Антонова в Тамбовской губернии. На войне и в плену, увидев вочию звериную, бессмысленно жестокую суть и обличие тех, кто кичился фальшивым званием защитников культуры и человечности от большевистского варварства и бесчеловечия, завершил я прохождение курса «науки ненависти» к капитализму и капиталистам, их помощникам и лакеям».

Советская власть открыла путь в поэзию, но прежде провела по маршрутам все той же науки ненависти: рядовой агитпропа, избач, уездный селькор, волостной стенгазетчик, борец с кулачеством, самогонщиками и хулиганьем, рядовой политпросвета, редактор комсомольской газеты, активист Пролеткульта, потом активист РАППа: рыбинского, ярославского, московского. И, наконец, поэт.

Вернее, сразу, и как бы провиденциально: поэт-песенник. Первый сборник, вышедший в 1930 году, называется «Запев». Первые строки — резкое отмежевание от чужих ориентиров:

Каюсь. Музу мою невлюбила экзотика.  
 Не воспитанный с детства в охотничьих играх,  
 Мой герой не ходил на Чукотку на котика  
 И не целился в глаз полосатого тигра.

И норд-ост не трепал его пышные волосы  
 Под оранжевым парусом легкой шаланды.  
 Он не шел открывать неоткрытые полксы,  
 Не скрывал по ущельям тюки контрабанды...

Первое четверостишие берет на мушку Сельвинского, второе — Багрицкого.

С Багрицким впоследствии — нежная дружба, с Сельвинским — вечный спор. Но какова априорная непримиримость! Почему? Раздражает «экзотика», или «густая романтика», как сказано четырьмя четверостишиями ниже? Но Сурков и сам — романтик, как и все его поколение. Может, его отталкивает слишком терпкий вкус стихов одессита и крымчака — колорит «южной школы»? Наверное, и это (с Прокофьевым Сурков в стихах не полемизирует, хотя «экзотики» и у того полно, да только краски родные, северные, и «говорок» вполне родствен сурковскому).

Главное в его манифесте — неприятие той индивидуальной «выделенности», которая ощущается и у Багрицкого, и у Сельвинского — «тяжба индивидуума с революцией», особенно явная у автора «Охоты на тигра». Относительно этого и определяет Сурков свою принципиальную позицию: он — в строю, только в строю! Он, как впоследствии определили литературоведы, не знаменосец, не трубач и не оратор революции, он ее «подданный»<sup>1</sup>.

Заявлено — с первых же строк.

С этого момента поэтические сборники у Суркова выходят регулярно (четыре книжки за десять предвоенных лет), а параллельно, или даже с опережением, идет кипучая, боевая, наступательная работа во всевозможных оргкомитетах и ассоциациях литераторов, перестраивающихся после каждого вмешательства партии в их дела.

Апофеоз восхождения — Первый съезд советских писателей. Самым звонким эпизодом его можно счесть выступление Суркова, который взял на прицел Бухарина, докладчика по проблемам поэзии — «старого социолога, политика, экономиста», как не без тонкого яда назвал его Сурков (ибо все знали, что еще недавно Бухарин был чем-то несоизмеримо большим: главным идеологом и любимцем партии, то есть в известном смысле вождем того самого агитпропа, в рядах которого делал решительную карьеру Сурков).

Сегодня, 70 лет спустя, предмет их полемики может показаться частным, если не мелочным: достаточное или не достаточное вни-

<sup>1</sup> См.: О. Резник. Алексей Сурков. М., 1979, с. 61.

мание уделил докладчик тем или иным поэтам, захотел или не захотел он «разглядеть молодые кадры, которые завтра будут представлять лицо нашей поэзии»? Дележ мест? Однако за кадровым вопросом улавливается противоречие более глубокое и непримиримое.

Некоторые «морально чистые» интеллигенты, — заявляет Сурков, — спрашивают чекиста: «Неужели, когда ты посылаешь людей на расстрел, не просыпалось в тебе чувство гуманизма и ты ни разу не ставил себя на их место?» — и объясняет интеллигентам от лица чекиста: «Я на их месте всю жизнь стоял. Когда мужик на поле выдирает лебеду, он не спрашивает ее, приятно ей это или нет. Он хочет, чтобы у него ребята с голоду не сдохли!»

А вот вывод, покрытый продолжительными аплодисментами:

«Не будем же размагничивать молодое красногвардейское сердце нашей хорошей молодежи интимно-лирической водичей. Не будем стесняться, несмотря на возмущенное бормотание снобов, простой и энергичной поступи походной песни, песни веселой и пафосной, мужественной и строгой. Не будем забывать, что не за горами то время, когда стихи со страниц толстого журнала должны будут переместиться на страницы фронтовых газет и дивизионных многотиражек.

Будем держать лирический порох сухим!»

У Бухарина были основания прийти в ярость. Отвечая Суркову в заключительном слове, он постарался удержаться в рамках «литературной дискуссии», но, судя по стенограмме, все-таки сорвался и, перейдя на язык агитпропа, даже заговорил в рифму:

— Мы не позволим никакому товарищу Суркову...

Позволил. Попал сам в мясорубку. Очистил место.

Сурков мгновенно выдвинулся на плацдарм: доклады на писательских пленумах, работа с Горьким, редактирование журнала «Литературная учеба», статьи, статьи, статьи...

А стихи? А песни, которых ждет страна? А *запев*?

Подхвачен и оправдан.

Лейтмотивы: тишина, «приглушенный шаг» пехоты, «молчание» запевал, кони, оседланные в тишине «на ощупь». Это как натянутая тетива. Едва «тревожным звоном медь прозвенит войну, снова над

эскадром песню я разверну». И тогда эмблематика революции включится на полную мощь: «Зовет под ружье токарей и ткачей тревожная медь полковых трубачей». А потом — опять уходит звук под сурдинку, сабельный шрам прикрыт буденовкой, и боец, вышедший из боя, «мочит усы в недопитой кружке».

В мирной пивной происходит драма:

«Он встает и глядит, не мигая и прямо. Поднимается ярость, густа и грозна.

— Господин капитан! По зубчатому шраму я тебя без ошибки сегодня узнал...»

По застилающей глаза ярости узнается душа, протомившаяся год в плену у эстонцев.

«— Господин капитан, что ты выбелил губы? Я сегодня тебя не достану клинком. Может, вспомнишь, как взят в шомпола и порубан недобитый комбриг и больной военком?»

Бешеный темперамент, под стать другому северянину, Прокофьеву! У Суркова не менее круто:

«— Ты рубака плохой, в придорожном бурьяне я не сдох. Но в крови поскользнулась нога. В этих чертовых сумерках, в пьяном тумане подкачал партизан, не почуял врага. Господин капитан! У степной деревушки отравил меня холод предсмертной тоски. —

...Опрокинутый столик. Разбитые кружки.

Свистки...»

Эффектный финал! Романтика с перехваченным горлом.

Еще один диалог око в око очерчивает позицию Суркова в мельтешной реальности 20-х годов. Тихий Дон. Московский продотряд. «От крови ржавые клинки». «До моря кровью метим след под злой сполошный звон. И красим, красим в красный цвет седой казацкий Дон». На отдыхе оттаявший душой комиссар ласкает босого казачонка... Сигнал: по коням! И комиссар, только что излучавший отцовскую ласку, готов занести карающий клинок над мятежной станицей.

Опубликовано — в 1927-м, в разгар редакционных баталий, связанных с публикацией первого тома шолоховского романа в журнале «Октябрь», где Серафимович преодолевает яростное сопротивление «пролетарских» писателей, к которым приписан поэт Сурков.

Так что петь приходится не на пейзажной лужайке, а в гуще драки.

Собственно, для драки этот стих и создан, в гуще драки рожден. Он — «простой» Он «очень стройный и очень точный». Рассчитанный «на крепость присяги и тяжесть ружья». Подобен характеру не знающего пощады бойца революции: рабочего, матроса. «Заставская братва» — главные герои. А в противниках — казаки-есаулы. Те — люди традиционной «воли». А эти — неотделимы от металла, и ключевое слово у металлистов — «тиски».

В гимнастерку простого покроя одета «ненарядная песня», и поется эта песня — «в рядах».

Ряды стройные, части квадратные, вздохи многоротые. Броня, сталь, железный шаг. Клинки, танки, знамена, звезды. «Наливается голос звоном». «Мы у республики нашей лучшие из сыновей». «Мир лежит перед нами, мы — хозяева в нем». «Мы динамит несем в себе и гулкий груз свинца». Штурм. Штурм. «Да здравствует война!»

Тонкость однако в том, что боевой расчет стиха, предполагающий вроде бы слитную массу слов, все время как бы недобирает. В четкости переключек вдруг обнаруживаются «полые» номера. В самом центре мишени, отвлекая (и привлекая!), трепещет или трепыхается какая-нибудь неожиданная, посторонняя, невесть как залетевшая сюда деталь. «Муравей на синей тычинке цветка». «Прилипший к рукаву подорожник». Точка вместо линии. Пунктир «телеграфного стиля», прерывающий стальную линию.

В академическом искусствоведении для этой техники имеется специальный термин: пуантилизм. Вряд ли в окружении Суркова в 30-е годы было так уж много искусственных индивидов, способных наградить его стих таким определением, но напостовская братия (боевики из родного журнала «На посту») запросто могли заподозрить в подобных вольностях отступление от соцреалистического принципа на сомнительные тропки формализма. И даже переключку с Ахматовой!

Тем не менее Сурков мастерски работает на недоговоренностях.

За густыми тучами  
Заплутали звезды

В хаосе распахнутой  
 Снежной зги.  
 Коченеют ноги.  
 Стынут пальцы.  
 Воздух  
 Кашлем душит глотку.  
 Тень.  
 Шаги.

Где? Кто? Зачем?

Однако хитрая стилистика отнюдь не уводит нас ни в туманы импрессионизма, ни в лабиринты формализма, а описано в стихе дело вполне реальное: кулацкая расправа над колхозным активистом. Чекисты расшифровывают этот пунктир:

Сумерки рассветные  
 Выпялились тупо  
 В молодое,  
 Залитое кровью лицо.  
 Через перелески  
 След петлял от трупа  
 В самое богатое  
 На селе крыльцо.

Деревенские сюжеты у Суркова — редкость. Сюжеты у него армейские. «О больших делах и о походах люди бредят в такую ночь». Ночная тишина — пауза перед боем. Вот-вот приказ! Вот-вот команда: в ружье! Вот-вот война! Мечта! Труба!

Если тревожным звоном  
 Медь прозвенит войну,  
 Снова над эскадроном  
 Песню я разверну...

И вот ноябрь 1939 года. Финская кампания. Зимняя война. Тут не кони и сабли, а лыжи и снайперы. Сурков (на этой войне он уже «фронтовой бродяга-газетчик») точен в фактуре, война для него — повседневная реальность, а не гривившаяся когда-то «переделка ми-

ра в одну ночь». Все очень предметно: трехлинейки, шарканье валенок, черный снег, финские пули, свистящие в четырех шагах, крики «ура!», долетающие из сосняка, дым самокрутки, уют землянки... «Всё, что казалось романтикой, стало обыденно. Боем кончается день, начатый криком тревоги».

Завершается финская война. Опять ожидание: вот-вот «в ночи разбудит нас военная труба». Главное — впереди...

И, наконец, — 22 июня 1941 года!

В тот же день написано: «Наше сердце — каменная сталь штыка». Фронт. Армия. Дивизия. Полк. Батальон. Рота. Окоп.

Западный фронт. Газета, срочные задания, очерки о бойцах, фельетоны о врагах, летучие выпуски, тоненькие брошюрки, с ходу идущие в войска.

И стихи — каждый день, во «фронттовую тетрадь», в летопись войны.

Осыпаются красоты, символы, аналогии, доводы. Все — «грязней, святей и проще». Прямой удар факта. Отстреливается боец, девочка просит: «Дяденька! Дядя! Не уходи!» Тот, получив пулю и упав, шепчет: «Доченька, я не уйду от тебя». Как можно было удержать душу несломленной? Чем заслониться? Вселенскими параллелями, «Пулковским меридианом»? Отчаянной русской бесшабашностью? У Суркова — ни того, ни другого: ни запредельного Оссигана, ни своего Васи Теркина. Запекшееся слово.

Был этот день на редкость светел,  
А командира уносила ночь.  
Спросил он строго: — Отогнали прочь?  
— Да, отогнали, — глухо полк ответил.

Это потом, когда после Сталинграда повернет война на запад, появятся и у Суркова исторические свидетели: Гете и Киплинг, Чингисхан и Наполеон, русские адмиралы и латышские стрелки. И опамтование славянства: «Не рыдай мене, мати, зряще во гробе». А пока горит Ржев и на перекличках отзывается «полюй ряд» (вот он, лейтмотив: *полюй ряд!*), пока подмосковные поля окрашены кровью, — только месть, месть, месть.



Человек склонился над водой  
 И увидел вдруг, что он седой.  
 Человеку было двадцать лет.  
 Над лесным ручьем он дал обет:  
 Беспощадно, яростно казнить  
 Тех убийц, что рвутся на восток.  
 Кто его посмеет обвинить,  
 Если будет он в бою жесток?

Из всех поэтов войны — только у Суркова такая жаркая, чистая, прямая жажда расплаты. «Пуля за пулю. Снаряд за снаряд». Око за око, зуб за зуб. Кровь за кровь, смерть за смерть.

Ненависть запредельна. Проклятья — не только оккупантам, которых надо рвать зубами, проклятья — невестам, женам, матерям: горе вам, не дождетесь своих, не увидите живыми! Мы их в крови утопим, зубами порвем, с землей смешаем! «За каждого, кто за Россию пал, — десять вражеских жизней!»

Камни кричат: «Убей!»

Константину Симонову — передает этот обет ненависти: «Когда я первый раз ходил в атаку, ты первый раз взглянул на белый свет». Теперь — побратались — на Смоленщине. «Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины...» — откликнется Симонов. И повторит, как заклинанье: «Убей его!»

Слез нет. Сухая ярость.

Первые слезы — «Утром Победы» — в мае 1945-го.

Как надо было скрутить душу для такого бешенства? Куда схоронить жалость, нежность, любовь? Или их уже не было?

Были. Спрятанные в письме к жене, шестнадцать «домашних» строк, которые запросто и сгинуть могли вместе с письмом тогда же, осенью 1941-го, когда Сурков прорывался из окружения под Истрой со штабом одного из полков.

Вышел к своим, вынес написанное ночью, в окружении, упрянтанное от ненависти:

Бьется в тесной печурке огонь,  
 На поленьях смола, как слеза,  
 И поет мне в землянке гармонь  
 Про улыбку твою и глаза.

Где пряталась эта улыбка, эти глаза? В какие закоулки сердца за-  
гонялись чувства и теперь, и прежде, «когда в ушах стоял казачьих  
сабель звон»? Когда «звучала ораторий медь, гремели громы бури  
мировой, красногвардеец, разве мог я петь твой гибкий стан и неж-  
ный локон твой?» И не пел — какая-то завзятая цыганщина перла в  
стих, дворянская заемная прелесть лезла: гибкий стан, нежный ло-  
кон. Надо было зарыться в снега, в окопы, в землю, чтобы возникла  
подлинная мелодия — простая и пронзительная:

Про тебя мне шептали кусты  
В белоснежных полях под Москвой.  
Я хочу, чтобы слышала ты,  
Как тоскует мой голос живой.

Строки, переписанные из блокнота, ушли с письмом в Москву. А  
несколько месяцев спустя произошло следующее. В редакцию  
фронтной газеты явился приехавший из эвакуации композитор  
Константин Листов: «Нет ли чего-нибудь для песни?» Сурков  
вспомнил, поискал в блокноте, переписал, отдал и забыл. Через не-  
делю Листов вновь появился. Попросил у фотографа Савина гита-  
ру, спел песню. Ушел. И тут Савин попросил у Суркова слова...

Слова эти вскоре опубликовала «Комсомольская правда», а через  
некоторое время песню пели уже на всех фронтах, от Севастополя  
до Ленинграда:

Ты сейчас далеко-далеко.  
Между нами снега и снега.  
До тебя мне дойти нелегко,  
А до смерти четыре шага.

«Четыре шага» всполошили военных цензоров: это деморализа-  
ция! Разоружение! Вычеркнуть! Или отодвинуть смерть подальше  
от окопа. И ведь вычеркивали! Ольга Берггольц услышала песню,  
когда была на крейсере «Киров»: офицеры в кают-компании слуша-  
ли ее по радио. Когда строчек о четырех шагах в радиопередаче не  
обнаружилось, моряки, возмущенные, выключили радио и, восста-  
навливая истину, трижды спели запрещенный куплет!

А потом и следующий:

Пой, гармоника, вьюге назло,  
 Заплутавшее счастье зови.  
 Мне в холодной землянке тепло  
 От моей негасимой любви.

Софья Кревс — вот кому посвящена эта песня. Как и все лирические стихи Суркова — за всю жизнь. Софья Кревс — возлюбленная, невеста, жена. Нет ли потаенной символики в ее фамилии? Не древние ли славяне — кривичи — дремлют в слове «Кревс», сохраненном балтийскими народами? Может, не только поезда «из Гапсала на Таллин» провожал глазами из окна лагерного барака молодой красногвардеец в эстонском плену?

Ни одна из боевых песен Суркова, которые наизусть знала страна, не сделалась такой любимицей, как «Землянка». Апофеоз любви посреди ненависти — этим шедевром и суждено было Суркову войти в вечный синодик русской лирики. Посреди эпохи, «жестокой и дикой» — необъяснимое ощущение счастья.

Кажется, впервые это ощущение прочувствовано так ясно в стихотворении «Ровеснику», написанном в 1944 году на Прибалтийском фронте и обращенном к Исаковскому:

Пусть дороги в эпоху новую  
 Не разведаны и опасны, —  
 Мы свою судьбу сквозняковую  
 Ни на что менять не согласны.

Счастье, выплавленное из несчастья, — лейтмотив.

Как у всех великих советских поэтов, дослужившихся до положения великих советских сановников, счастье получает всемирное измерение, и в стихах, особенно послевоенных, щедро обозначаются соответствующие маршруты и координаты. «Какое счастье жить на белом свете, мир молодить и сокрушать старье, когда за все на свете ты в ответе, когда, на что ни взглянешь — все твое». Иран. Дания. Англия («Мистер Черчилль! Мистер Эттли! Отвечайте, черт возьми» (видимо, мистеры молчат, как партизан на допросе). Шот-

ландия. Австрия. Китай, Корея, Индия, Швеция, Италия, Франция, Вьетнам, Африка, Австралия, Индонезия. «Украина, моя Украина!...»

В конце 50-х годов, когда я работал в «Литературной газете» и ездил в республики на писательские съезды, мне довелось наблюдать Алексея Александровича в роли официального гостя как на трибуне, так и в кулуарах. Веселый, крепкий, находчивый, он был в центре подчеркнутых симпатий и скрытых антипатий. Злые языки шептали: «гиена в сиропе» (чуяли за широкой улыбкой хватку железного бойца), добрые просители уповали: помогите издать Ахматову (и помог, и «пробил», а потом еще и вступительную статью написал к итоговому сборнику Ахматовой — а когда-то за одно слово «сероглазый» в стихах Суркова зоилы 30-х годов припирали к стенке, уличая в запретных чувствах).

Зоилы 50-х молчат. Зоилы 60-х — тоже. И зоилы 70-х. В ореоле неприкасаемости поэт, написавший «Землянку», продолжает решать все тот же вопрос: что такое счастье?

Может, он все-таки гасит тайные сомнения?

Книга, выпущенная в 1949 году, называется: «Что такое счастье». Сорок пять стихотворений. Сорок пять вариаций на одну тему. Сорок пять заклятий тому, кто усомнится.

«Мы ровесники века, стоим на пороге мира нашей голодной, солдатской мечты...»

Написано в самой середине века. «Песня о счастье».

Финал:

Это мы разбудили дремотные дали  
И мечту отстояли упорством штыка.  
Зря враги свирепеют.  
Они опоздали.  
Коммунизм утвержден  
навсегда,  
на века.

Коммунизм не дотянул до конца столетия. Но мне не хочется вносить эту поправку в исповедь поэта, который разглядел свое счастье сквозь нарезной ствол.



**И ТРУБА,  
КАК ПАЛАЧ...**

## **МИХАИЛ СВЕТЛОВ**

**Н**аверняка знал — при его-то юморе — цену находки. Начав автобиографические «Заметки о моей жизни» с того, что русских классиков впервые обнаружил в мешке, который его отец приволок в дом (классики вместе с мешком потянули на рубль шестьдесят) с тем, чтобы пустить бумагу на кульки для семечек («моя мать славилась на весь Екатеринослав производством жареных семечек»), — знал советский классик, рассказывая эту историю в 1958 году, что отныне все его биографии будут начинаться с этого мешка.

Впрочем, возможен был и другой путь: «Всю-то юность мечтал я прожить с циркачами», а пришлось «стихотворенья писать».

Не станем же нарушать традиции.

Итак, мешок макулатуры. Отцу поставлено условие: «книги пойдут на кульки только после того, как я их прочту».

Прочел, сел и за два часа написал роман из собственного опыта. Полтора десятка лет уложились в две с половиной страницы крупными буквами... впрочем, название романа («Ольга Мифузорина» — единственное, что автор сохранил в памяти) говорит не столько об опыте, сколько о чувствах, уносящихся во области заочны.

Иначе отпрыск кустаря Шейнкмана вряд ли вцепился бы в извлеченные из мешка тексты Пушкина и Лермонтова, по ходу

чтения которых он узнал, что оба поэта убиты на дуэли.

Остальное начертано в книге судеб. 1917 год — первое стихотворение в местной газете. 1919 год — вступление в комсомол... и первые должности: завотделом печати губкома комсомола и главный редактор комсомольского журнала «Юный пролетарий»... Шестнадцать лет от роду — главный редактор! Вовремя рождается поколение: двадцати лет от роду — первая книжка...

Между этими литературно-идеологическими вехами — Гражданская война.

Разумеется, территориальный пехотный полк формируется в Екатеринославе не ради того, чтобы его новобранцы могли писать в анкетах об участии... хотя именно факт участия в гражданской войне отчеркнет поколение счастливцев, «родившихся вовремя», от их младших братьев, опоздавших к драке. Полк собран для борьбы с бандами, гулявшими в округе. И стреляют там отнюдь не холостыми патронами. Но вопрос в том, что именно рассказывает об этом поэт.

Он рассказывает, как ошпарил руки кипятком и не смог застучать на пост, за что получил пару суток гауптвахты, на каковую был конвоирован в «жуткую даже по украинским меркам жару».

— Миша, — сказал конвоир, — я задыхаюсь. Понеси ты винтовку.

Так и пошли до места, меняясь ролями: конвоир — начинающий поэт, очень застенчивый, взявший псевдоним Тихий, — и арестант, начинающий поэт, успешно прячущий застенчивость под насмешливостью, — взявший псевдоним Светлов<sup>1</sup>.

Светлов, надо сказать, штудирует не только старорежимную «Ниву» (не говоря уже о классиках, добытых из мешка), он явно в

---

<sup>1</sup> Чтобы это литературное имя не показалось слишком пышным, через полтора десятка лет последовало объяснение:

«Близорукий губкомовец, вытянув тонкую шейку, взял анкету мою и застыл над графой «поэт»... — Ты неправильно начал, разве это фамилия — Шейнкман! Разве это оставит в русской поэзии след?..

Перебрали заливы, моря, города, перешейки. Как сомнамбулы ходят, от пышных имен обалдев. Что-нибудь, что-нибудь вместо проклятого: «Шейнкман», — Анатолий Каспийский, Константинопольский Лев...

Наконец натолкнулись и, перебирая архивы, окрестили «Светловым» — покойным редактором «Нивы»...

курсе исканий новейшей лирики, о чем свидетельствует в самом раннем из стихотворений, включенных впоследствии в Собрание сочинений, — щегольская рифма: «Между глыбами снега — насыпь... да мерцающих звезд чуть видна сыпь».

Очень скоро снежные метели и мерцающие звезды отступают перед молотами, трубами, котлами и девичьими прелестями краснокозыночной эпохи, — и рифмы весело ложатся в новый узор: «Ранним утречком напевы чьи принесла из Комсомола ты... Два котла, как груди девичьи, белым соком льют на молоты... Ох, и дразнят, окаянные, от лучей весенних пьяный я».

С этим багажом в 1923 году екатеринославский губкомоловец, ставший пролетарским поэтом, приезжает в Москву и, поселившись в молодежном общежитии на Покровке, покоряет столицу.

В полном соответствии с символикой веры счастливого поколения он славит классовые праздники и замахивается буденовкой на звериный образ прошлого. Он славит доброту Ленина и искренне горюет о его кончине. Он готов в одной строке восславить Либкнехта и Губпрофсовет, чтобы пролетарские зоилы не усомнились в его сознательности.

Улыбка, не чуждая загадочности, прикрывает у Светлова вовсе не оппозицию, протест или сомнение, она прикрывает — веру!

Он (по его позднейшей автохарактеристике) все «выдумывает, но не так, как фокусник, а то, что есть на самом деле».

На самом деле происходит преставление светов. И он действительно мечтает, чтобы вновь послышался родной пулеметный стук и артиллерия новым выстрелом полыхнула по Западу, растянув фронт на всю Европу. Он готов «окровавить зарю осыпанный снегом закат». Он обещает подпалить синагогу, если будет «надо». Он хочет «схватить зубами» время, пусть и с риском, что зубы ему выбьют.

Но выбитых зубов не видеть. Даже там, где описаны «распухшие трупы», разбросанные по «голому городу», «и рванный живот человеческий, и лошадь с разорванной мордой, и человеческих челюстей мертвый, простреленный скрежет», — даже в таких сценах не достигает Светлов ни той картинной ярости, с которой живописует подобные сюжеты Сельвинский, ни той неподдельной ненависти, ко-

торая клокочет и поет у Прокофьева. При сходной фактуре у Светлова другая исходная нота.

Эта нота — одиночный человеческий крик, мягко вплетенный в грохот эпохи. Человек стоит на посту у порохового склада и готов выполнить приказ, и спрашивает: «в кого стрелять?», но... слава богу, не стреляет. Оказавшись на море, он видит, как «взволнованно проплыла одинокая рыба-пила», и как следуют «четыренадцать рыб за ней, оседлавши морских коней»; в принципе он готов плыть в общем потоке: «готов отразить ряды нападения любой воды...», но: «...оставить я не могу человека на берегу».

Милое косноязычие («нападение любой воды» — это что: наводнение?), почти не портит стиха, потому что органично для души, которая желала бы «встать поперек», но понимает, что это все равно не получится. «Ну и пусть. Значит, так велено... Не в своих руках человек... Тонких губ сухие расселины для жалоб закрылись навек».

А жалобы все-таки просятся на язык? И даже крики? А «сверкающие крики комсомольца» можно «перелить в свинцовые стихи»?

Можно. Только все-таки они не свинцовые. Мешает трещинка в голосе, тихий сбой тембра, «ямочки» на пути.

«И в час, когда лихие звоны перекликались на борьбу, я видел красные знамена и пару ямочек на лбу». Это — в стихах, обращенных к работнице. Спрашивается, какие на лбу ямочки, они ж на щеках... Но такая картавость стиха трогательна.

Светлов вовсе не ратует за отдельного человека в противовес массе. Он в массе слышит отдельного человека. Он его жалеет, но спасти не может. Отсюда горечь, ирония, «печаль на пиру», улыбка в безнадежности, усмешка в надежде<sup>1</sup>.

Сообразно особенностям взгляда выстраивается картина мира — от контактов с «меньшими братьями» до переключек с человечеством.

Маяковский жалеет котят и лошадей. Светлов являет милость

---

<sup>1</sup> Светлов отлично знает, кто ему осветил путь. «...Чтобы рассеять тишь, он зажег свет... «Миша, — спросил он, — ты не спишь?» — «Генрих, — сказал я, — нет!» Старого Гейне добрый взгляд усталился на меня... — «Милый Генрих! Как я рад тебя наконец обнять!»



«клопиному стаду». В симфонию весочувствия вплетается еле уловимая фарсовая нота.

Есенин жалеет жеребенка, которого обгоняет на железных путях стальная конница. Светлов вроде бы подхватывает мелодию: «Кинув вожжи в скачущий вечер, бронированная лошадка мчится...» К кому тут жалость? К паровозу! Ему «в депо чинят лапу», он «фыркает в небо», его «запертый в клетку гудок» дико «требует свободы»... И идет этот паровоз «по трупам шпал»...

Не надо искать в этих картинах ни плача по деревенской Руси, ни гимна индустриализации. Здесь ни то, ни другое, а — все то же: грусть на пиру, улыбка у пороховой бочки.

Русь, надо сказать, присутствует в ранней лирике Светлова, вполне совпадая с той кондовой, избяной, толстозадой бабищей, которая эффектно обыгрывалась Бухариным применительно к Есенину. У Светлова все мягче и деликатней, но картина та же: Русь засиделась в девках, заспалась под снегом, ее тащат в будущее большевики, а она не дается. «Русский утром встанет рано, будет снег с крыльца счищать, в полдень он напьется пьяным, ночью шумно ляжет спать». Вождь большевиков в этом контексте приобретает еле ощутимые скоморошьи черты: «Всю премудрость книг богатых он в Россию натаскал, как учил его когда-то бородатый немец Карл».

В этой тяжбе старого и нового отчетливый голос получает, однако, у Светлова не немец Карл, а еврейский ребе, который до революции в хедере учил мальчика Талмуду, а теперь «спекулирует на базаре прелым табаком». Однако он не вызывает ни отвращения, ни ненависти, «мой маленький ребе», он вызывает — жалость. «Старое сердце еврейской тоскою больно». И однако: «Если победе путь через ад, явится в хедер гостем снаряд» — с одобрения того самого мальчика, которого старый ребе учил «не говорить слишком громко».

Он и не говорит громко. Он говорит тихо: «Мой задумчивый, мой светлый Комсомол».

Достаточно вспомнить, с каким громоподобным неистовством отрывает себя от еврейского быта Багрицкий, чуть не оскорбительными определениями этот быт сопровождая (так что мать вынуждена вмешаться), — и можно-таки оценить тонкость светловской мелодии.

Всем своим сверстникам, великим поэтам Октябрьского поколения, он проигрывает в мощи. И у всех выигрывает — в тонкости, в каком-то неуловимом обертоне. Посреди лихой и веселой эпохи его «узкое и скорбное лицо» обращено к чему-то, что выше и Руси, и еврейства, и даже советской текучки, где «получают копейку за вздох и рубль за строку оптимизма».

«Вздох» Светлову дороже всего. Даже если не очень ясно, кому (или чему) послан вздох. Но уж точно не тому, что наличествует в реальности.

В реальности изначально выделяются у Светлова два действующих героя. Один — Ванька, «больной, изнуренный венерик», вор-щипач, арестант, пьяница; другой — Васька, бандит, анархист, антихрист.

Кто противостоит этому двуликому образу расейской расхристанности?

Не смейтесь: Джон.

«Трубы, солнцем сожженные, хрипло дымят в закат. Думаешь: легко Джону — у станка?»

Наверное, в екатеринославских цехах имелся и такой пролетарий, и списан он с натуры (как с натуры списан Ванька-Васька, гулявший по округе). Но ничего британского, американского и вообще западного в этом пролетарии нет. А есть — нечто планетарное: в финале стихотворения «Джон и Васька вдвоем идут», неся «пятигранную звезду Коминтерна Молодежи». Так что поэтически важно не то, что — Джон, а что — нездешний. Не от мира сего, — если понимать мир сей не в религиозном, а в единственно важном для Светлова нравственном плане: непримиримое и несовместимое в этом мире — примиряется и совмещается где-то в запредельности.

И там — «тот, кто бил и громил меня», называет меня «своим близнецом». И не тихой смуглой «девушке моего наречья» (то есть еврейке) отдает герой руку и сердце, а светлоглазой полячке, прадед которой выдирает пейсы у деда этого героя. Можно сказать, что перед нами запредельное торжество интернационализма, отказывающегося слушать голос крови. А можно и так:

Оттого ли, что жизнь моя отдана  
Дням беспамятства и борьбы,

Мне, не имевшему родины,  
Родину легче забыть.

Забыть малую родину ради той любви к человечеству, которой мечено все поколение — первое собственно советское поколение «счастливицев».

У Светлова эта вера приобретает карнавальный оттенок, но чудо состоит в том, что именно этот оттенок, этот делающий музыку обертон попадает в резонанс мировому карнавалу, где «кровь меняется каждый век», православный колокол плачет медными слезами рядом с обреченной синагогой, и алжирские «риффы», которые «взяли Уэндсмун», оказываются важнее всего на свете<sup>1</sup>.

Можно написать простое и трогательное четверостишие:

Наши девушки, ремешком  
Подпоясывая шинели,  
С песней падали под ножом,  
На высоких кострах горели.

И это четверостишие обретает мировой отсвет, когда попадает в мировой контекст, когда наши девушки предстают вариацией Жанны д'Арк, переключаясь с «веселым ножом гильотины», ищущим «шею Антуанетты». Веселое дело! На миру и смерть красна...

Мир съезжает с орбит. Маршруты взлетают и падают. Московский поэт идет по Тверской улице и во дворе видит вывеску: «Ресторан Гренада».

Этого достаточно!

Испанский трактир на Тверском тракте! Испанская волость в считанных шагах от Кремля! Это не столько удивляет, сколько разжигает воображение. «Был бы механизм, а кнопка всегда найдется». Гренада, серенада... Серенада у кинотеатра «Арс»... в московском трамвае... перед дверью московской коммуналки...

<sup>1</sup> Поди сообрази теперь, кто такие: не во всякой энциклопедии найдешь. Рифы (или риффы) — марокканские племена, организовавшиеся в 1921 году в республику, которая была в 1926 году раздавлена колониальными войсками Испании и Франции. До всего ж мира нам было дело!

Перед дверью ключевая строчка уже готова: «Гренада, Гренада, Гренада моя!..»

Строчка, таящая в себе заводную мелодию, хочет «разбежаться» на целую балладу. Она требует сюжета. Кто здесь может петь испанскую серенаду? Испанец? Примитивно. Петь должен свой. Свой — в воображении Светлова — это какой-нибудь екатеринославский хлопец, вроде того тихого, из губкомовских, который конвоировал поэта, неся с ним попеременно единственную на двоих винтовку, или вроде того разговорчивого, из махновцев, которого конвоировал сам поэт и, пожалев, отпустил на волю.

Воображение начинает выдумывать то, что было и есть на самом деле. Так получает выход то настроение, которое накоплено в авторе и его реальных собеседниках, чудесным образом перелетевших вместе с ним из степи украинской в «степь» испанскую:

Скажи мне, Украина,  
 Не в этой ли ржи  
 Тараса Шевченко  
 Папаха лежит?  
 Откуда ж, приятель,  
 Песня твоя:  
 «Гренада, Гренада,  
 Гренада моя»?

Светлов не знает, не может знать, что через десять лет на этих испанских камнях закипит такая же лютая гражданская война, какая кипела на его родине, само понятие родины будет передислоцировано в классовые окопы, и на могильном камне венгра Матэ, явившегося в Испанию защищать коммунизм, будут выбиты, а потом фашистами разбиты слова, фантастически угаданные за десять лет до событий:

Я хату покинул,  
 Пошел воевать,  
 Чтоб землю в Гренаде  
 Крестьянам отдать.  
 Прощайте, родные,  
 Прощайте, семья!

«Гренада, Гренада,  
Гренада моя!»

Кровь, сквозившая за строками комсомольских лозунгов 1921 года, пропитывает строки 1926-го, звучащие реквиемом. Они гениально обрываются там, где должен зазвучать победный клич... В поэзии такое попадание бывает раз в жизни:

Пробитое тело  
Наземь сползло.  
Товарищ впервые  
Оставил седло.  
Я видел: над трупом  
Склонилась луна,  
И мертвые губы  
Шепнули: «Грена...»

29 августа 1926 года балладу публикует «Комсомольская правда». Наутро автор «просыпается знаменитым».

Маяковский говорит ему:

— Светлов! Что бы я ни написал, все возвращается к моему «Облаку в штанах». Боюсь, что с вами и вашей «Гренадой» произойдет то же самое.

Это и происходит. Незнакомые люди, узнав, кто перед ними, восклицают:

— А, Светлов! «Гренада»!

Полтора десятка лет спустя, на передовой Первого Белорусского фронта, куда Светлов проникает почти контрабандой (по состоянию здоровья его на фронт не берут, но корреспондентам закон не писан), — и вот этот нелепый корреспондент бродит между окопами, которые он называет «ямочками», и вдруг слышит:

— Майор! А майор! Это правда, что вы написали «Гренаду»? Как же вас сюда пускают?

В 1944-м на месте «Гренады» уже и «Каховка», и «Итальянец». Но именно «Гренада», переведенная на десяток языков (и не только профессиональными переводчиками, но и простыми бойцами, и зеками!), ставшая неофициальным гимном интернациональных бри-

гад, а потом французских макизаров, а потом узников Маутхаузена — не говоря уже о нескольких поколениях советского комсомола, — сделала Светлова живым классиком.

Это не значит, что он был избавлен от экзекуций, которым в стране Советов подвергался каждый мало-мальски заметный литератор, отваживавшийся подавать своим читателям советы по части жизни. Светлова прорабатывают — и за стихи, и за пьесы, которые он начинает писать уже признанным поэтом (первую же из них, раскритикованную в пух и прах, даже снимают с репертуара). Можно составить маленькую антологию из стихов, в которых Светлов отшучивается от обвинений. И пьесы он продолжает писать (целый том накопится за десятилетия работы). И, несмотря ни на что, — ликующий поток стихов радужным фонтаном переливается из 20-х годов в 30-е.

Чуть не к каждому очередному юбилею Октябрьской Революции — стихотворное приветствие. В 1927-м: «Труби... десятая труба!» В 1930-м: «Встает годовщина, тринадцатой домной горя». В 1931-м: «Гудят четырнадцать Октябрей». В 1933-м: «Мы тебя навеки зацепили за шестнадцать крепких якорей». В 1934-м: «До семнадцати твоих высот дотащить бы выдумку свою!»

Все это могло бы показаться элементарной конъюнктурщиной, если бы не... выдумка: изобретательность талантливого человека, искренне верящего в то, что он говорит, и действительно тратящего на эти ортодоксальности глубинные запасы души.

Он позволяет себе воспевать что угодно. Автодор и Могэс. ЧК и ОГПУ. Вождей, которые просто, «как друзья, руки нам на плечи положили» (это в 1932 году!). И при всем том Светлов умудряется невозмутимо оставаться «в стороне от парада». Он может обозревать рубежи общего фронта от Нанкина до Шепетовки и от Хабаровска до Полтавы, уточняя, что сам он нигде там не был и вряд ли будет. Но ведь границы упразднены революцией! «Я не знаю, где граница между Севером и Югом, я не знаю, где граница меж товарищем и другом...» Следующее поколение, всерьез воспринявшее идею на счет Севера и Юга, ринется дойти до Англии (на чем и подорвется). Но у Светлова есть защита: юмор. «Я не знаю, где граница между

пламенем и дымом, я не знаю, где граница меж подругой и любимой». Но дыма без пламени не бывает! Меж подругами и любимыми можно разобраться, не разжигая мирового пожара, но когда Светлов разворачивает Котовского «с Востока на Запад», то есть от Шанхая на Краков, это дело становится серьезным, и спасение только в том, что нет границы между походным призывом и веселой песенкой.

Боевой «Ундервуд» стучит, как в юности, бывало, стучал пулемет. Боевая труба наклоняется, как палач, над приговоренной к казни мандолиной... Эта мандолина — явно принадлежит тем «пижонам», которые у Маяковского «мандолинят из-под стен», а вот труба — общая принадлежность поколения, которое Светлов гордо называет стальным... может быть, оттого, что в своей душе стали не чувствует.

И по-прежнему он не в бою, он — в карауле. На часах. У ворот воинского склада. «Советские пули дождутся полета... Товарищ начальник, откройте ворота». Но товарищ начальник приказывает товарищам подчиненным (в частности, наркому Литвинову) сохранять выдержку, а поэту-часовому — ждать своего часа. Поэту «не терпится в боевом огне пролететь, как песня, на лихом коне», но приходится «сидеть тихонько». Не сидится ему! «Вот ты думаешь, что я чудак: был серьезен, а кончаю шуткой. Что поделать! Все евреи так — не сидят на месте ни минутки».

Юмор изменяет ему в вопросе о еврействе. Еврей у Светлова назло антисемитам становится... хлеборобом. Само по себе это нормально, но результат? «Назови его только «жид» — он тебе перекусит горло». Перекусывание горла — не путь к решению проблемы, и Светлов избирает другой путь. Поэма «Хлеб» — единственное произведение 20-30-х годов, где он ставит эпическую задачу, и решается она на грани курьеза.

«Кочевой гражданин неизвестной страны» (еврей) и «атаман бесшабашный» (погромщик), постарев, встречаются в чаемом будущем. «Здравствуйте». — «Очень рад». Игнат Петрович перед Моисеем Самойловичем извиняется за погромы: ошибка вышла. «И сидят старики вдвоем, по-сердечному разговаривая...»

Достаточно сопоставить эту идиллию с «Думой про Опанаса»: с

тем, какой кровавой горечью оплачивает Багрицкий еврейское участие в украинской смуте, чтобы светловский «Хлеб» показался эрзацем<sup>1</sup>.

Это и впрямь какая-то сказочная синекдоха: «Отблеск маленькой революции и пожар большого погрома». Или библейская подначка? «Наблюдая полет ракет, Моисей подходит к реке, с красным флагом в одной руке, с револьвером в другой руке». А может, скомороший бред? «Буду первым я в жестокой сече. С вытянутой саблей поперек... Мы еще поскачем, Моисейчик, мы еще поборемся, браток!»

«Поперек», как мы помним, надо держаться с осторожностью. Ибо не всегда понятно, поперек чего оказываешься. Моисей Либерман у Светлова стоит на запасном пути в ожидании боевого сигнала. «Посреди болотных пустырей он стоит, мечтательность развеяв, — гордость нации, застенчивый еврей, боевой потомок Маккавеев».

Что тут сказано безошибочно: «застенчивый». Это ключевое слово светловской лирики. У него и большевики — застенчивые, сентиментальные, задумчивые, и боевой потомок Маккавеев явно не избавился от такого груза. Этот оксюморон — застенчивость в боевитости — объясняет нам не только вечное ожидание трубного гласа, дежурство у двери склада, стояние на часах, пребывание в боевом резерве, но вообще открывает нам секрет светловского обаяния.

Пользуясь формулой, подсказанной им самим, — он все время выдумывает то, что есть на самом деле (исключение — еврейский вопрос и братание с погромщиками). Он все время делает вид, что шутит, меж тем как переживает всерьез. «Оттого, что печаль наплывает порою, для того, чтоб забыть о тяжелой потере, я кровавые дни называю игрою, уверяю себя и других... и не верю».

Но он верит, и именно поэтому другие ему верят: принимают правила игры. Бомбы у него — бубенчики. Сумасшествие — высший разум. Это — про Коммунистический Манифест! К очередному юбилею. «Призрак бродит по Европе, он заходит в каждый дом, он толкает, он торопит: «Просыпайся! Встань! Идем!» И такие шу-

---

<sup>1</sup> Недаром именно «Дума про Опанаса» стала главной мишенью Станислава Куныева при развертывании на рубеже 70-х годов дискуссии, в ходе которой русское советское самосознание впервые предстало как национальное. «Хлеб» вынал из того разговора, и хорошо: Светлов совершенно не годится для подобных разборок.



точки сходят с рук! Потому что это сумасшествие — игра. Игра, которая пародирует реальность, смягчает, приручает безумие эпохи.

«Я — крупнейший в истории плут и мошенник». Не верьте: он не плут и не мошенник, он — выдумщик, говорящий правду. Он проходит сквозь «злые времена» с улыбкой. Он отвечает смерти: «Спасибо». И в любую минуту его застенчивая интонация готова обернуться сигналом, пронзающим миллионы сердец.

Поводом, как мы уже видели, может послужить что угодно. Заказ песни для очередного кинофильма. Он пишет текст за... сорок минут. Да разве такое возможно? Отшучивается: «Сорок минут плюс вся моя жизнь».

Так рождается шедевр, в котором, как в фокусе, собрано все.

Каховка, Каховка, родная винтовка...  
 Горячая пуля, лети!  
 Иркутск и Варшава, Орел и Каховка —  
 Этапы большого пути...  
 Под солнцем горячим, под ночью слепую  
 Немало пришлось нам пройти.  
 Мы мирные люди, но наш бронепоезд  
 Стоит на запасном пути.

Именно «Каховку» вспомнил лейтенант, окликнувший майора Светлова под обстрелом в 1944 году. Но до того времени от 1935 года — почти целое десятилетие.

Война гасит игру. В двух патетических поэмах 1942 года — о двадцати восьми панфиловцах и о Лизе Чайкиной — обнаженная боль не дает засветиться тому юмору, который всегда выделял Светлова из общего ряда<sup>1</sup>. Эти поэмы встанут в общий ряд — с «Зоей» Маргариты Алигер, с прокофьевской сагой о Шумовых, с «Сыном» Антокольского (уступая последнему в мощи).

А все-таки талант великого выдумщика и в это тяжкое для выдумки время поворачивается чисто светловской гранью. Повод, как всегда, случайный: «Попалась фраза о Доне, что его течение не изу-

<sup>1</sup> Разве что в строках о панфиловце Сенгирбаеве: «Я никак не пойму, почему во-евали с Россией татары».

чено. Мелькнула рифма: «излучина — не изучена». Зачем мне она?»

Зачем — стало ясно, когда кто-то показал черный крестик, снятый на Дону с убитого итальянца.

Был февраль 1943 года.

Строка стала разбегаться в стихотворение:

Разве среднего Дона излучина  
Иностранным ученым изучена?  
Нашу землю — Россию, Расею —  
Разве ты распахал и засеял?

Все правильно. Итальянец тут не пахал и не сеял. Его сюда — в эшелоне привезли. Закономерен финал: «Итальянское синее небо, застекленное в мертвых глазах». Третий шедевр поэта Михаила Светлова — «Итальянец»: филигрань точеных строк, за которыми таится какая-то неотгаданная загадка. Какая-то оборвавшаяся мелодия. Какая-то «рифма» — не поэтическая, а жизненная...

Молодой уроженец Неаполя!  
Что оставил в России ты на поле?  
Почему ты не мог быть счастливым  
Над родным знаменитым заливом?

А почему не мог быть счастливым тот украинский хлопчик, которого когда-то понесло воевать в Испанию? Правда, Светлов сам там не воевал, и теперь это — довод:

Но ведь я не пришел с пистолетом  
Отнимать итальянское лето,  
Но ведь пули мои не свистели  
Над священной землей Рафаэля!

Рафаэля? Допустим. Но над священной землей Веласкеса — свистели. В том числе и пули того героя, который с Украины подался в Гренаду, чтобы отдать тамошнюю землю крестьянам. А где гарантия, что и «молодой уроженец Неаполя», привезенный в донскую степь, не собирался землю, отобранную большевиками под колхозы, вернуть русским крестьянам?

Стихотворение «Итальянец» звучит, как одиночный выстрел, он потому так и слышен в паузе общей канонады. «Нет справедливости справедливей пули моей». Да, но эхом откликается испанская грусть, наведенная такой же неистовой жадной справедливости. Может, оттого и взлетает «Итальянец» в золотой фонд советской лирики, что по-прежнему скребет, саднит, кровоточит в нем мировая справедливость, ради которой летел трубный глас на другой конец Вселенной и тощенький екатеринославский гимназист входил в нетопленные комнаты местного губкома комсомола, счищая на пороге с ботинок «целебную грязь эпохи»?

Живет та вечно молодая песня в сознании Светлова. Уже в больнице, умирая, он пишет приветствие своему сверстнику Александру Жарову, чья поэма о комсомольском преодолении косного деревенского быта прогрела когда-то на всю страну:

Пусть они обнимутся, как сестры, —  
Моя «Гренада» и твоя «Гармонь»!

Эта последняя поэтическая строчка Светлова — отзвук все той же «Гренады». До этой строчки, написанной в сентябре 1964 года, от «Итальянца» — десятилетие.

Это десятилетие Светлов доживает уже в ранге патриарха (на какой предмет неутомимо отпускает шуточки). «Советского подданства мастер, хозяин волшебных долин», он откликается на некоторые зовы повседневности. Например, на американскую агрессию в Корею. Замечает: «Врангель или Макартур — разница невелика» (тоже верно; правда, в молодости излюбленной мишенью был Деникин). По обыкновению, стихи предварены вздохом: я в этой Корею не был и никогда не буду.

При всей верности географическому безграничью — дух все больше ощущает вакуум — пустоту той самой Вселенной, которой по-прежнему присягает верный сын счастливого поколения. Старость — плохой спутник вечности. Пора прощаться со сверстниками.

С Луговским: «Я доволен судьбой, только сердце все мечется, мечется, только рук не хватает обнять мне мое человечество».

С Сельвинским: «Мы преодолеем все просторы, недоступного

на свете нет! Предо мной бессильны светофоры — я всегда иду на красный свет».

С Антокольским: «Нет! Дыханьем спокойным и ровным мы не дышим! Пожар не утих. Пусть мелькают желания, словно рубашонки ребят озорных!»

Вот этим-то озорным ребятам и хочется рассказать, что «мы счастливей правнуков своих». Да как расскажешь? «Я бы вместе с ними рассмеялся — мне смеяться слезы не дают...»

Кому пожаловаться? Как Маяковский когда-то — Ленину? «Хочется без конца думать об Ильиче, будто рука отца вновь на твоём плече».

Мастер роняет строки, мгновенно становящиеся на крыло. «Там, где небо встретилось с землей, горизонт родился молодой». Или: «Сто молний, сто чудес и пачка табака». И эта: «Добро должно быть с кулаками»<sup>1</sup>.

И главный, глубинный, может быть, единственный по-настоящему реальный мотив в песнях старого сказочника — тоска по комсомолу его юности. Вера, что это можно возродить...

Постой, постой, ты комсомолец? Да!  
Давай не расставаться никогда!  
На белом свете парня лучше нет,  
Чем комсомол шестидесятых лет.

Правильно было бы: «годов». Но в этом обаятельном косноязычии — весь Светлов. И сама Поэзия.

Он уходит, как донесшаяся из прошлого легенда. Закончу тем, что знаю не из печатных биографий (хотя они пестрят остротами, записанными с его уст), а тем, что сам услышал когда-то о чуде, живущем в писательском доме на Аэропортовской улице.

Пришли юные авторы навестить больного. Преданно проговорили:

— Михаил Аркадьевич, вы — живой классик.

Михаил Аркадьевич собрал силы и поправил:

— Еле живой.

---

<sup>1</sup> Именно Светлов придумал эту строчку и произнес ее в присутствии молодых поэтов Евтушенко и Куняева. У каждого из них строчка разбежалась на стихотворение. Евтушенковское забылось, а куняевское стало, как теперь говорят, знаковым.



БОРИС КОРНИЛОВ  
ПАВЕЛ ВАСИЛЬЕВ  
ЯРОСЛАВ СМЕЛЯКОВ

**ТРИ  
КОЗЫРЯ  
БУБНОВЫХ**





## БОРИС КОРНИЛОВ

**О**блик Бориса Корнилова двоится в глазах современников. Комсомольский поэт, автор боевых массовых песен, медноголосый певец революционной героики и интернациональной солидарности. И он же — по определениям тогдашней критики — апологет темного биологизма, адвокат мешанского захолустья и кулацкой анархии, разухабистый певец стихийности, от которого так и ждут идеологических срывов.

Как положительный герой критики он пишет обширные гражданственно-эпические поэмы, которые с ходу зачисляются в золотой фонд текущей советской литературы; автора «Триполья» ставят наравне с автором «Думы про Опанаса», «Мою Африку» равняют со «Спекторским».

И он же числится в беспросветно узких лириках, плутает и путается в гнилых болотах темной ремизовской природности, гнездится где-то на эмоциональных окраинах поэзии, так что считается само собой разумеющимся и раз навсегда доказанным: Борису Корнилову — по причине его стихийности, неустойчивости и недостаточной просвещенности — просто не дано участвовать в идейном осмыслении глобальных проблем революционного века.

Он признан как поэт здоровой силы и свежести; его четкая предметность, резкость рисунка, ударная определенность ритмики за-

ставляют подозревать его в учебе не то что у акмеистов, а чуть ли не у лефовских и конструктивистских проповедников деловитости.

И он же, Борис Корнилов, расплывчат и темен, и вечно в стихах его стоит фантазмагорический туман, так что критики, только что восторгавшиеся его простой естественностью, назавтра привычно разносят его за тяжелую театральность, бутафорию, фальшь и надуманность.

Его облик противоречив, но еще более — нечеток. Противоречия не становятся для него темой специальных раздумий; противоположности вроде бы не терзают его, но как-то странно уживаются; он никому не кажется загадочным, а многим представляется даже простоватым, но этот простоватый контур постоянно чуть размыт. За неясностью никто не предполагает душераздирающей бездны, однако к сюрпризам все готовы постоянно.

И вот одни запоминают застенчивого провинциала в косоворотке, другие — напористого пролетпозта в кожанке, третьи — скандального столичного литератора в бобровой шубе; и все отчасти правы: сбросив шубу, Корнилов может оказаться в какой-нибудь провинциальной нижегородской косоворотке; его облик вроде бы исчерпан двумя-тремя элементарными штрихами, но эти штрихи невозможно поймать и зафиксировать.

В его стихах непрестанно находят чужие влияния. Известно, что Корнилов следует Багрицкому и Есенину. Кроме того, его непосредственными учителями считаются Тихонов и Саянов, первый — как признанный лидер ленинградской поэзии, второй — как мастер, который в 1927 году вводит молодого автора в эту ленинградскую поэзию. Критика сигнализирует далее, что у Корнилова обнаружены элементы инфантильной эстетики Заболоцкого и обэриутов; «кое-что» в корниловских стихах «заставляет вспомнить Клюева». Еще на Корнилова влияют: Блок и Гумилев, Пастернак и Асеев, Бабель и Гейне, Пушкин и Лермонтов, Тютчев и Прокофьев, и еще Браун... И это только те влияния, которые замечены тогдашней критикой. Нет сомнения, что влияний оказалось бы намного больше, если бы теперь поискать их специально. Но чудо в том, что все это действительно соответствует действительности, что в стихах Корнилова и



вправду там и сям обнаруживаются воздействия невообразимо разных, совершенно несовместимых поэтов. Однако при всей этой податливости и неустойчивости, при всей подверженности влияниям — по любой вырванной странице рука Корнилова узнается мгновенно.

На своем пути он не повторил никого, хотя, казалось, непрестанно повторял всех и вся. Неотчетливость, невообразимость его поэтического существа в многочисленные схемы, вечный беспризорный остаток, который с неизменным простодушием смазывает в судьбе Корнилова всякий очередной контур, — сама эта неспособность завершиться как раз и есть та загадка, которую разгадывает он своей жизнью.

Жизнь его — два самых зрелых, плодотворных десятилетия — это «мирная передышка», которую история дает России (Советской России) между двумя мировыми войнами, когда на кону стоит само существование страны: бесстрашные 20-е годы сменяются страшными 30-ми, (а потом — сороковыми роковыми, но уже за пределами его жизни). Его поколение попадает на «паузу», то ли в засадный полк, то ли в западню.

Что еще существенно: это поколение, родившееся в «позорное десятилетие» между двумя революционными эпохами, вырастает уже при победившей Советской власти. То есть это первое собственно советское поколение, которому назначено жить («жить и бороться» — иначе тогда не мыслится сама жизнь) уже в светлом будущем, а значит — преодолеть в себе все старое, дикое, беспросветно-животное. Перековаться.

Два начала скрещиваются в этой борьбе: «педагогическое» и «природное». На острие процесса оказываются «дети учителей». Притом — «сельских учителей».

Корнилов — именно из таких.

Строка: «Я родился в деревне Дьяково, от Семенова полверсты» — неточна. Борис Петрович Корнилов появляется на свет в селе Покровском Семеновского уезда Нижегородской губернии 29 июля 1907 года.

Семенов — уездная глушь. Маленький чугунолитейный заводик, несколько тысяч жителей, большинство кормится промыслом: ре-

жут из дерева ложки. Дьяково — еще большая глушь. И еще большая глушь — Покровское. Старая, кондовая, старообрядческая Русь, гнездовье раскола, творческая вотчина Мельникова-Печерского. Полуразрушенные монастыри, замшелые часовни, дремучие леса, древние сказания: о невидимом граде Китеже, о Батыевой тропе. Из этой вековой и безмолвной толщи выходит Корнилов и нарекает эти места: «Моя непонятная родина».

Из этой глуши он выбирается медленно.

До трех лет живет в Покровском; потом семья перебирается в Дьяково, поближе к Семенову. От трех лет до пятнадцати — в Дьякове. В 1922 году семья переселяется в Семенов, купив домик на Крестьянской улице. Семенов числится городом, но название улицы ближе к истине. Быт не городской: лошадь, поле, огород. «Я вот эти-ми вот руками землю рыл и навоз носил, и по Керженцу и по Камея осоку-траву косил... Упрекните меня в изъяне, год от году мы всё смелей, все мы гордые, мы, крестьяне, дети сельских учителей».

Скрещено: старомужицкое и интеллигентское.

Мужицкие корни уходят вглубь: предков помнят до пятого колена, предки — кряжистые. Дед — Тарас — дожил до ста лет, пешком ходил в Нижний, носил продавать лапти; о его униженной нищете Корнилов напишет потом стихи. Напишет и о прадеде Якове, разбойнике, безобразнике и бабнике, напишет — и задумается: «Я такой же — с надежной ухваткой, с мутным глазом и песней большой». Просвещение — свеженький побег на вековом корявом стволе. Отец Корнилова, Петр Тарасович, в большой семье единственный и чуть ли не случайно получает образование: псалтырь — начальная школа — училище в Семенове — учительские курсы в Нижнем. Потом учительство в деревне, до конца жизни. Мать поэта — из семьи приказчика, где детей родилось двенадцать, выжило семеро, и лишь двое выбились к образованию: окончив в Семенове второклассную школу, Таисия Михайловна получает право преподавать в приходе.

В дьяковской школе учитель занимается с тремя классами сразу. Пятилетний сын местных учителей присутствует тут же и усваивает все подряд. Школьная библиотека — маленькая и непритязатель-

ная, но книги хорошие: Пушкин, Лермонтов, Гоголь, — и прочитаны вдоль и поперек. Начав писать стихи, Корнилов прячет их в смущении: к литературным увлечениям сына в семье относятся вполне серьезно, и он робеет.

Впоследствии он вспомнит об отце: «сельский учитель, самый хороший человек и товарищ для меня». Родители внушили благоговение перед литературой, это благоговение Корнилов вбирает в себя с детства, наряду с кержацкой безуютностью, именно это уважение к профессии писателя определяет его судьбу.

Советская власть подхватывает юнца: ставши в городе Семенове одним из первых пионеров, а потом пионерским работником в укоме комсомола, Корнилов начинает писать в стенгазеты. Пишет и для местного молодежного театра — «Синей блузы», пишет много, охотно и часто экспромтом. Он — «легкий сочинитель»: друзья-комсомольцы распевают его песни на улице. Так что когда в Семенов приезжает нижегородский писатель Павел Штатнов, ему показывают в одной из стенгазет корниловское стихотворение. «Не совсем грамотное... Но в авторе чувствуется что-то свое...» — отмечает П. Штатнов. Он посылает парню письмо с предложением прислать стихи для нижегородской комсомольской газеты.

У России распечатались уста — дважды просить не приходится.

Вместе со стихами семеновский самородок присылает просьбу снабдить его каким-нибудь учебником стихосложения.

Хрестоматийная школьная литературность простодушно соединяются в его первых публикациях с гиком, грохотом и гулом «Синей блузы»; «плащ туманный» — с проклятиями «капиталу», нежная гармонь и машущее хвостом солнце — с «властью труда», «рассвет зари» — с «комсой от машины». Простодушное соединение различных элементов, живая податливость ритма, песенная музыкальность — в этом едва угадывается будущий Корнилов. Поэт еще не родился из этого изначального хаоса. Но хаос неподделен.

Нижегородские публикации решают его судьбу. Летом 1925 года инспектор бюро юных пионеров города Семенова Б. П. Корнилов подает в укомол (уездный комитет комсомола) заявление с просьбой «об откомандировании его в институт журналистики или в какую-

нибудь литературную школу». Уком ходатайствовал об этом перед губкомом, губком просьбу удовлетворяет, «так как у тов. Корнилова имеются задатки литературной способности».

Тов. Корнилов отправляется в Ленинград в тайной надежде найти поэта Сергея Есенина и прочесть ему стихи из заветной тетрадки. Есенина Корнилов не застаёт в живых...

Каким может показаться тогдашний Ленинград восемнадцатилетнему семеновскому комсомольцу?

Пестрота и неустойчивость, платформы и платформочки, группы и группочки, яростные рабочие литсобрания и вдохновенные комсомольские мобилизации в поэзию, споры о есенинщине, резкость фронтовиков, прожженных гражданской войной, древние счёты акмеистов с символистами, группы ликбеза на заводах, живые газеты, синие блузы, красные косынки, инфантильная заумь обэриутов, чубаровщина, диспуты в Доме печати на Фонтанке, полотна «филоновской школы» на стенах и — описанная впоследствии Ольгой Берггольц — яростная любовь к поэзии всей комсомольской массы. Невиданные масштабы огромной каменной столицы, «тот октябрьский, сутулый, вечерний сумрак города, сеть огней...»

Что же в сознании молодого парня должно стать с милой старинной, с мохнатой лесной родиной, с хрестоматийными стихами из школьной сельской библиотеки? «Дни-мальчишки, вы ушли, хорошие, мне оставили одни слова...»

И здесь проявляется в характере Бориса Корнилова удивительная черта: он с необычайной лёгкостью устремляется именно на те пути, которые, кажется, должны его отпугнуть. Кругом громят есенинщину — он хватается за есенинщину. В блестящем и возбуждающем водовороте культурной столицы он не теряется — оберегает свою семеновскую провинциальность. Ту самую, от которой в этом вихре должны были, казалось, остаться «одни слова». Поэт рождается в тот момент, когда Корнилов, беззащитно улыбаясь и демонстративно называя себя в стихах «дураком», отваживается внести в гул столицы свой ржаной, уездный, бесхитростный опыт:

Усталость тихая, вечерняя  
Зовёт из гула голосов

В Нижегородскую губернию  
И в синь Семеновских лесов.

С этими стихами в феврале 1926 года Корнилов является на Невский проспект, в дом № 1, где под самой крышей собирается литгруппа «Смена». Здесь Виссарион Саянов работает с пролетарским и студенческим молодняком. «Провинциальные» стихи Корнилова производят фурор: с этого момента начинается его стремительное восхождение по столичной литературной лестнице.

Борис Корнилов застает в поэзии последнюю фазу разнородного и хаотического анализа новой действительности, когда повсюду чувствуется приближение всеобщего объединения, но еще неясно, какие формы оно примет в поэзии. Старые аналитические варианты отпадают один за другим. У всех на памяти низвержение «Кузницы»: в романтизме Кириллова и Герасимова, в их вещании от имени планетарного Пролетариата обескураживает безличность; их низвергают молодые комсомольские поэты «Октября»: Безыменский, Жаров. Они провозглашают конкретность, вещьность, реализм; вместо Прометея в стихи входит простецкий парень Петр Смородин. Лозунг дня: «Довольно неба!.. Давайте больше простых гвоздей!»

В стихи хлещет комсомольский и газетный жаргон. К середине 20-х годов обнаруживается внутренняя безличность и этой «реалистической» доктрины: «Ты выслушан, взвешен, оценен в рублях», — заявляет Э. Багрицкий в 1925 году. Между тем доктрины множатся: конструктивисты анализируют технологический процесс производства, лефы призывают мастеров литературы обрабатывать факты: мир — фабрика, лаборатория, человек — стройматериал, кругом шумят «миров приводные ремни».

Маяковский властно возвышается на полюсе «работающей» поэзии. Его антипод Есенин кончает с собой, но на смену ему с другого конца России идет Багрицкий, наследник есенинского органического жизнечувствования, изумления миру как живому чуду. В этом мире цифр, вещей и теорий ощущается тоска по весомости, тяга к синтезу, к человеческой целостности. Эта жажда прорывается

сквозь «деловые» платформы ручейками «красного интима», «интим» числится отдельно от «гражданственности», но неслыханно растет популярность Иосифа Уткина, — знатоки морщатся, но понимают: быт надо как-то примирить с бытием. Пестрые и шумные ручьи поэзии 20-х годов вот-вот должны слиться в единый поток.

На ленинградской почве этот поиск объединяющего личного начала получает несколько иные формы, чем в Москве. Существование ленинградской поэзии как особого, имеющего свое лицо отряда советской поэзии в 20-е и 30-е годы, — признанный факт: на Первом съезде писателей ленинградским поэтам посвящен особый доклад. В 30-е годы на творчество ленинградцев влияет положение приграничного города в предвоенную пору (вне этой специфической атмосферы непонятно, к примеру, появление оборонных, красноармейских, спортивных, боевых песен Корнилова). Но жива еще глубинная, старая, от интеллигентского Петербурга идущая специфика. Ленинградские поэты, как правило, лучше владеют стиховой техникой; их отличает особая поэтическая культура и отчетливая книжность и притом — осознанное стремление эту книжность преодолеть. Ни имажинисты, ни футуристы, столь сильные в Москве, не играют здесь решающей роли, зато сильно воздействие символистов и акмеистов, и еще — Николая Тихонова, вождя ленинградской поэзии, чей «праздничный, веселый, бесноватый» стих покоряет молодежь, — его называют «самым умным учеником акмеистов».

Литературная группа «Смена», куда попадает Корнилов, считается ленинградским вариантом московской комсомольской группы «Октябрь». Группа делится на «формалистов» и «натуралистов». Тяга к культуре и одновременно отталкивание от книжной культуры определяют психологический настрой этой среды.

«Коренастый парень с немного нависшими веками над темными, калмыцкого типа глазами, в распахнутом драповом пальтишке, в козоворотке, в кепочке, сдвинутой на самый затылок... сильно, поволжски окая, просто, не завывая, как тогда было принято», — читает свои стихи:

...Потому ты не поймешь железа,  
Что завод деревне подарил,

Хорошо которым  
Землю резать,  
Но нельзя с которым говорить...

В стихах Корнилова есть то, чего «сменовцы» добиваются с помощью хитрых акмеистических приемов и изощренной книжности: простая предметность, некнижная жизненность, здоровая свежесть.

Борис Корнилов обретает свое место в литературном мире.

В трех кардинальных ракурсах реализуется его мироощущение: отношение к природе, отношение к миру людей и — отношение к самому себе.

Первые годы пребывания в Ленинграде пронизаны у Корнилова смутным чувством двойного существования: в своем деревянном городке он вспоминает «город каменный» — в каменном городе мечтает о провинциальных пельменях и геранях; в Семенове бредит гумилевскими викингами, радужными парусами и злыми вымпелами; в Ленинграде жалуется: «Мне тяжело... Грохочет проспект, всю душу и думки все вымуча. Приди и скажи нараспев про Страшного Змея-Горыныча...»

В непрерывном тоскливом раздумье он ощущает в себе как бы две крови, смешанность начал, «примеси» (задумывается: уж не от печенегов ли?) и, уходя от родных корней, словно рвет от сердца: «Я пошел вперед, не взглянув назад — на соломой покрытые хаты», — но, уйдя от есенинской беззащитно-провинциальной красоты и твердо уже решившись остаться на берегу каменном, — все время чувствует в душе какой-то «нездешний» остаток. Он так и не растворится до конца, этот остаток естества, в каменных кварталах будет давать ощущение неверности, смутной ненадежности, сдвоенности пути, как будто «был и не был», «все люди — как люди, поедут дорогой, а мы пронесем стороной...» Эти строки написаны в 1927 году, когда обаяние столицы еще подстегивает в Корнилове романтическое воображение; через год должна выйти первая книжка, а там — интерес литературной критики, и все кажется: «пронесет стороной!»

Не пронесло. В 1929 году первый возбужденный интерес критики к «семеновскому Есенину» сменяется настороженным ожидани-

ем дальнейшего — тут-то, при Великом Переломе, на пике успеха, впервые охватывает Корнилова тайное и смутное отчаяние. Он не умеет осознать этого состояния, он инстинктивно отшатывается в свою оставленную глушь. Его путешествие в природу кажется эпизодом, «охотничьим» антрактом: критики прорабатывают Корнилова за «ремизовщину», и сам он предваряет эти свои «пейзажи» лукаво извиняющейся рубрикой: «Изображение природы». Но понимать эту корниловскую «природу» надо широко; перед нами всеобщее неистребимое и смутно живучее, не поддающееся природное начало, которое лирический герой приносит с собой в мир людей, и продолжает носить в себе, и не может от него освободиться.

«Деревья клубятся клубами — ни сна ни пути, ни красы, и ты на зверье над зубами свои поднимаешь усы. Ты видишь прижатые уши, свинячьего глаза свинец. Шатанье слежавшейся туши, обсопанной лапы конец... И грудь перехвачена жаждой, и гнилостный ветер везде, и старые сосны — над каждой по страшной пылает звезде».

Что в этих стихах — сугубо корниловское, неповторимое, немислимое ни у кого другого?

Азарт? Нет, это есть и у Багрицкого. Смертельная опасность природного начала? Нет, у Заболоцкого это ярче. Мотив «страшности»? Нет, и это — скорее для Павла Васильева характерно.

Корниловское — это смутность природы. Гнилостный ветер. Прижатые уши, свинячья полуслепота, шатающаяся туша... Природа здесь — шальная, глухая, душная; природа — это «берлоги, мохнатые ели, чертовы болота, на дыре дыра»; природа — это омуты, логова, темные провалы. У Багрицкого природа — чудо, пьянящая свежая песня, властное рождение молодого, восхождение растущего. У Корнилова иное: природа застывает на последней неверной точке зрелости, на грани разложения и распада плоти. У Заболоцкого самый этот распад плоти — тема для раздумья о высшем смысле, о соединении таинств жизни и смерти. У Корнилова природа погружена в себя, не знает высшего смысла. Но даже наиболее близкая Корнилову жестокая и темная природность Павла Васильева более резка и определена в своей безжалостности. У Корнилова все



более замутнено, у него природное начало — это не столько однонаправленная ярость борьбы, сколько своеволие дремлющей, полусонной, неуправляемой плоти; нечто качающееся, неверное, глухое.

Драма отрыва от родных корней, испытанная Б. Корниловым в начале пути, откладывается в его существе вечной смутой: он носит в себе неукротенное природное начало. Оно наполняет его стихи живой кровью, но этот пульс неуправляем — он идет от «нутра». Природа, преданная человеком, как бы предает его в отместку, она остается в нем ненадежной, качающейся основой, она смешивает и путает в его сознании звуки, краски, ощущения. Так создается неповторимый корниловский стиховой рисунок, угадывающийся почти в любой его строчке.

Какие звуки слышит он в мире? Шум деревьев. Гул голосов. Гам толпы. Звуки смешанные, неясные, неотчетливые. Голоса хрипят, режут, мычат, визжат, воют. Точно так же ревет и воет ветер, трещат раздробленные кости, клокочет кровь, шипит догорающий костер, шлепают весла, все звуки — замутнены, все — сипловатые, все — с «примесью».

Какие цвета главенствуют в стихе? Дымная синь лесов. Грязно-серое небо. Вечернее небо цвета самоварного чада. Пыль, седая пыль, мутность, смешанность, цвет патоки, цвет кофе, цвет растоптанной вишни. Апоплексическая багровость; синева крови, чернота крови, лиловая тяжесть крови — цвет задыхающейся плоти, мертвой плоти, рвущейся плоти. Желтизна мозолей, сыпь звезд на небе, пятнистая вода в Неве... Пятнистость — цветовой эквивалент корниловской смешанной звукописи.

Какие запахи? Тяжкие, пьянящие, густые. «Протухший творог» мозга, воняющие болота, «тошнотворный черемухи вызов» — запахи давят, душат, точно так же, как давят ухо звуки и давят глаз цвета. Поэтому ключевой контакт с миром в корниловском стихе — осязание. Вспоминает рыженькую лошадь, и ярче всего — мягкие ее губы, в которые расцеловал на прощанье. Что такое плуг? Железо, «хорошо которым землю резать, но нельзя с которым говорить». Лучше всего мир чувствуется на ощупь. Податливые, пенистые, пузырящиеся поверхности. Тесто размытых дорог. Липкость пропи-

танной потом рубашки. Давление крови в жилах, «пушистую пылью набитые бронхи», «глаза заплывшие». Теплые плечи женщин... «А душа — я души не знаю. Плечи теплые хороши. Земляника моя лесная, я не знаю ее души...»

Живое — идет бесформенной стеной плоти, умершее — не застывает, а обвисает. «Качается дрябло над нами омертвелая кожа небес...»

Очень легко представить себе мир Бориса Корнилова в отгаликивающем, неприятном варианте, тем более что чаще всего Корнилов нарочито подчеркивает в своей поэзии нахрап и муторность и не без эпатажа рисует себя: «я мятущийся, потный и грязный до предела, идя напролом, замахнувшийся песней заразной, как тупым суковатым колом».

Но это — темная сторона качающегося и неустойчивого природного мира. Надо помнить и другое: упоительная прелесть его ликующих стихов тоже немислима без этого начала, только здесь оно как бы оборачивается светлой стороной.

Возьмем «Песню о встречном», самое популярное произведение Корнилова (положенная на музыку Д. Шостаковичем, прозвучавшая в 1932 году с экрана, эта песня настолько укореняется в массах, что и в сороковые годы ее продолжают исполнять и издавать с безошибочным примечанием: «слова народные»). Чисто корниловское обаяние здесь — *кудрявость*, гомон утра, и вот это главное, лучшее, неподдельно корниловское слово: «За нами идут октябрюта, *картавые* песни поют...»

Возьмем «Качку на Каспийском море» — это колдовское ощущение качающейся, колобродящей, празднично-пьяной природы не мог бы подделать никакой другой мастер. В этом стихе отражается, конечно, все та же самая неумная и в сущности очень добродушная, озорная природа корниловского дара.

Возьмем, наконец, «Соловьику», высшее достижение интимной лирики Б. Корнилова, — лениво-щедрое, переполненное игрой, лукавое и нежное объяснение в любви:

Соловьику в тишине большой и душевной...  
Вдруг ударил золотистый вдалеке,

видно, злой, и молодой, и непослушный,  
ей запел на соловьином языке:

— По лесам, на пустырях и на равнинах  
не найти тебе прекраснее дружка —  
принесу тебе яичек муравьиных,  
нациплю в постель я пуху из брюшка...

Эта пушистость, это чувство беззащитной живости самой малой твари — от того же щедрого, перемешанного с озорством ощущения полноты жизни, от «самой что ни есть раскучерявой», зыбкой и неистребимой основы корниловской поэзии, от ее своевольной, неистребленной природности.

Секрет Б. Корнилова — присутствие этой живой и самородной, неуправляемой силы. Здоровая и свежая, эта сила держит стих на плаву. Но этот же неделимый остаток природности, нерастворимый остаток, грозит перекосить в его стихах любую концепцию. Отсюда — та настороженность, с которой критика даже и в лучшие годы относится к поэту. «Корнилов — он талант, но... дикий» — в этой строке пародиста уловлено основное. И сам Корнилов, всю жизнь прислушиваясь к своему «дикому» таланту и доверчиво внимая критическим указаниям, с готовностью втискивает мятущуюся стихию в предлагаемые социальные сюжеты: от действительных до самых фантастических.

Но это уже другой полюс: непрерывный поиск социального эквивалента смутному и неустойчивому состоянию души.

Природа поэтического темперамента Бориса Корнилова в известном смысле символизирована *местом* его рождения и жительства: вековая российская глушь как бы совмещена в его судьбе с тревожным ритмом предвоенной, приграничной столицы.

Социальная характеристика поэзии Корнилова в такой же степени символически определяется *моментом* его рождения. Корнилов моложе Багрицкого на двенадцать лет, моложе Тихонова — на одиннадцать, моложе Прокофьева — на семь, моложе Светлова — на каких-нибудь четыре года. Но он моложе их всех на одну и ту же величину: на участие в гражданской войне.

Это водораздел. Не успевшие родиться — не успевают войти в

то поколение, которое само себя называет «счастливым», «пришедшим вовремя», попавшим на исторический стрежень. Поколение Николая Островского и Виктора Кина. Они не знают зависти: история помазала им губы кровью, она опьянила их успехом и свободой, когда они были еще достаточно молоды, чтобы поверить в свою звезду, и уже достаточно взрослые, чтобы поверить сознательно. Чувство зависти остается следующему поколению, тем, кто — «не поспел»...

Корнилов не поспел к гражданской войне. Его участие даже в отрядах ЧОНа опровергнуто: нет, и этого не досталось! Только по рассказам знал о боях, походах, перестрелках. Всю жизнь завидовал тем, кто родился на какие-нибудь три года раньше. И героя своего в поэме «Моя Африка» наградил тем, о чем тосковал сам: «зимою восемнадцатого года семнадцать лет герою моему...» Самому-то в то время было — десять. «Как мало испытали мы в сравнении с отцами» — такая жалоба немыслима, скажем, у В. Саянова; Саянов писал сверстникам, «родившимся в 1903 году»: «мы запомнили пули и топот», — те и впрямь «съели соли куль... знали столько пуль...» Эти уже несли в себе историю, младшие — лишь ожидали своей ноши... Они дождались ее — в 1941 году, и тогда настал час для Ольги Берггольц, и для Маргариты Алигер, и для Константина Симонова... Борис Корнилов был бы среди них, и был бы в самом расцвете сил — но не дождал. Всю жизнь свою Корнилов так и проходил в «молодых». Это — не «возраст», это — психологическая печать, судьба.

Поэт, переполненный жизненной энергией, жадной борьбы и бури, попадает на «передышку», на межвременье, на историческую, как он считает, паузу. О, мы-то знаем обманчивость этой паузы, кровавый смысл Великого Перелома... но они — не знают. Они опьянены, и нужно звериное чутье Корнилова, чтобы учуять в эпохе ее смутный ужас. Но именно — смутный. Смутно чувствуя катаклизмы, скрытые для него не в прошлом или будущем, а в подпочве настоящего, томясь от сил и чувств, которым нет имени, постоянно вываливается Корнилов из строго очерченных социальных тем «мирной передышки» в какие-то фантастические сны, но в этих

«снах» прячется подавленная природная реальность. Чайки, падающие с откоса в Нижнем Новгороде, оравы поющих парней в Ивано-Марьине: «Ах, Сормовска больша дорога вся слезами залита...» — родная эта мелодия до самого конца сообщает поэзии Б. Корнилова пронзительно-прощальный отзвук.

«Наша губерния...» «Наша волость». «Наш уезд». Тишина, трели соловья в душной ночи. Быт и уют: каналья-гитара, герани на окнах, цветочки на обоях, гудит самовар, жители гоняют чай с вареньем, штопают дешевые носки, едят сытно, медленно, метут половички веником, подтягивают гирьку на ходиках... Черемуховый, трогательный быт. Первоначально Корнилов стыдится этой красоты: описывая «мещанские» углы, он клянется: «Ушла эта Русь, — такому теперь не поверим»... «Вы знаете? Это теперь — пустяк, но чудятся тройки и санки»... «Замолчи! Нам про это не петь!» Но эти оправдания неловки, и, всячески кляня себя, Корнилов все-таки поет и поет «про это». Он так и не может избавиться от смутного чувства двойственности своего бытия, только со временем привыкает переводить его в иронический план. Поэтому от «уездной» лирики Корнилова остаются в памяти не картинки быта — они элементарны, — а ощущение колобродящего беспокойства, самоиронии, отдающей чуть ли не ерничеством, ощущение драмы, прикрытой озорством: «— Ты помнишь? — мы сидели под сиренью, — конечно же, вечернею порой...» Даже извинения перед критикой приобретают нарочитый, глумливый оттенок: «Так вспоминать теперь никто не может: у критики характер очень крут... Пошлятина, — мне скажут, уничтожат и в порошок немедленно сотрут...»

Ухмылка в сторону критики — всегдашний прием Б. Корнилова. Но в 1932 году он может еще не бояться зоилов. Беспокойство имеет другую причину: выломившись из тихой провинциальной изгороди, его поэзия не находит себе места, тяжелая тревожность, владеющая Корниловым, никак не может улечься в требуемые контуры.

В 1930 году он пишет стихотворение «Дед». Тарас Корнилов, рваный и нищий, ползает на животе перед барином. Распаренная, оплывшая, розовая барская туша, и рядом — «морда» деда, «синеватая, тяжелая, заспанная», «выставленная напоказ». В этой сцене

есть элемент чисто корниловского куража. Но за нарочитой фразой: «злобу внука, ненависть волчью дед поднимает в моей крови» — угадывается и то, что вывернулось в злобу: ощущение обиды за развороченную русскую жизнь. Из-за фигуры «деда» встает фигура «прадеда», мутноглазого, косматого безобразника, с которым поэт признает прямую связь: «я себя разрываю на части за родство вековое с тобой». К этим стихам трудно отнестись как к объективным автобиографическим свидетельствам, но эти свидетельства ценны в ином смысле. Реальность поэзии — дух поэта. Тихая уездная Русь улетучивается из стихов Корнилова, ирония, разъедавшая его «провинциальные» картинки, оборачивается в «Прадеде» свирепой и глухой яростью. По догадке одного из критиков, «свой неправильный, трудный характер Корнилов пытается объяснить, углубляясь в далекие дебри своей социальной родословной».

«Неправильный, трудный характер» и есть главная ценность, ибо характер этот — уникальное порождение времени. Сконцентрировав в себе драму гибнущего русского крестьянства, Корнилов не умеет ни объяснить ее, ни облечь в формы обязательной в ту пору социальности. Все явные социальные битвы, как он считает, либо отгремели в прошлом, либо грянут в будущем. В настоящем остается ему только смутная тревога, и она гонит Корнилова от темы к теме, ломает, крутит и гнет его.

В 1932 году он решается написать о ликвидации кулачества. Он пишет разгул кровавой, полуслепой, злобной плоти, этот разгул преследует его воображение. Кулак у Корнилова — нажравшийся мутноглазый убийца с обрезом. «Мясистая сажень в плечах, а лоб — миллиметра четыре». «Набитая ливером кожа». «Голубая опухоль» морды, пятнами пошедшей от злобы и ярости. Этой остервеневшей плоти Корнилов не может найти в своем сознании никакого противовеса. В конце стихотворения он объясняет себе и читателям, что кулак — плохой, но эти бескровные сентенции («приговор приведен в исполнение», «скоро грянет начало боя», «мы, убийца, тебя разыщем») не способны обмануть даже его самого; он не может отделить себя от кулака...

Он бьется, как в ловушке, в газетных формулах своего времени —

стихия идет поверх формул, борьба в деревне предстает жуткой войной плоти против плоти, замкнутым кругом насилия. Легко понять, чем должно обернуться для Корнилова в те годы подобное путешествие в проблематику перестройки села. В «яростной кулацкой пропаганде» его обвиняют немедленно, не дожидаясь публикации стихов, едва он только читает «Семейный совет» в писательской столовой Ленкублита. Стихотворение это так и не пропускают в периодику. Деревенский цикл Корнилова целиком выходит лишь год спустя в его книжке «Стихи и поэмы», а там его спасает появление поэмы «Триполье», принятой на «ура».

И все-таки с начала 30-х годов «невольная апологетика кулацкого избытка и деревенской ограниченности» за Корниловым закрепляется прочно. Что поразительно в его обращении к кулацкой теме — так это тот факт, что Корнилов опять идет, кажется, по самому опасному для себя пути. Столица толкает его к урбанизму — он пишет уездную тишь. Родной уезд укачивает его — он рвется на волю, в город. Кулацкая тема вроде бы не органична для Корнилова: сын сельского интеллигента, он все-таки не «деревенский» поэт, он должен, конечно, «вживаться» в «идиотизм деревенской жизни». Но плакатный кулак с обрезом становится для Корнилова очередной фигурой, в которую вселяется его мятущийся характер, его смутная тревога. Он очень хочет быть «на уровне времени», и готов соответствовать эпохе, и искренне старается... однако все время попадает в колею опасных для себя тем. И тотчас, с такою же охотой обращается к темам прямо противоположного толка.

Параллельно с «апологетикой кулацкого избытка» возникает в поэзии Б. Корнилова совершенно новая для него и — по всем внешним показаниям — противоположная тенденция, встреченная тогдашней критикой буквально с ликованием: Корнилов начинает писать для трудящихся массовые песни, лихие, яркие, запоминающиеся. Успех «Песни о встречном» окрыляет его. Одну за другой Корнилов пишет «Песню революционных казаков», «Октябрьскую», «Интернациональную», песню физкультурников, песню комсомольцев-краснофлотцев... В этих до нарочитости простецких песнях есть какая-то колдовская заразительность: словно высвобождается

заложенная в даровании Корнилова органическая музыкальность, своевольная, внутренне свободная ритмика, которая и прежде раскачивала, расшатывала романсовые декорации его «провинциальных» стихов, а теперь будто вырвалась на простор.

«Синеет палуба — дорога скользкая, качает здорово на корабле, но юность легкая и комсомольская идет по палубе, как по земле...»

Предметы и краски легчают, они словно поднимаются, подмытые ритмом; Корнилов искусно вплетает в этот ритм злободневные мотивы, слегка даже иронизируя над тою легкостью, с какой являются в его поэзию «подшефная вода», «звание центра-хава», «атьдва» и даже весьма серьезные лозунги: «да здравствует планета рабочих и крестьян». Веселая, грубоватая лихость его песенной лирики заставляет вспомнить о фольклоре. Интонационный строй Корнилова сравним с народно-песенной интонацией А. Прокофьева. Но там народно-песенный элемент играет скорее программную, мировоззренческую, чем практическую роль; стихи Прокофьева музыкальны, но не поются, — стихи же Б. Корнилова, в отличие от прокофьевских, поются на самом деле, идут из уст в уста даже тогда, когда сделаны небрежно и поспешно. В них, в этих песнях, как бы смоделировано то массовое сознание, которое к середине тридцатых годов становится предметом освоения поэзии, социальным ей заказом от системы. Чуть позднее появляются песни М. Исаковского, целая «песенная школа» второй половины тридцатых годов. Песни Корнилова — начало. Неуязвимая популярность «Песни о встречном» символична — Корнилова признают знаменосцем жанра, определившего чуть не целое десятилетие советской поэзии.

Репутация песенника, певца марширующих колонн несколько смягчает отношение к Корнилову критики, раздраженной его «кулацкими» и «природными» мотивами, в ее глазах одно как бы искупается другим; Корнилов, этот «дикий» талант, неизменный бастард литературных перечней, давно уж приучивший критиков к неожиданностям, теперь претендует на звание положительного героя критики.

Как это все примирить? Как объяснить стихийный «биологизм» деревенских стихов, если они написаны вперемежку с массовыми праздничными песнями, в которых торжествует «высокая социаль-



ность»? Но это единая драма — не сосуществование разных начал, а скорее полюса эпохи, которые совместил Корнилов. Драма эта не становится у него предметом философских раздумий; доверчивый и эмоциональный, он не ищет причинности, он вживается в победившее массовое сознание эпохи и пишет песни для марширующих колонн, не пытаясь соотнести эти марши с воплями, которые издает остервенелая, побежденная, погибающая плоть «кулачества» в его же собственных стихах, числящихся по другому тематическому разряду. Он искренне и убежденно вживается в то и другое.

Опоздавший к одной войне и не дождавшийся другой, он нутром чувствует трагедию своего времени, но не может опереть его на сколько-нибудь ясные событийные впечатления своей «мирной» биографии, — и вот он совмещает диаметрально противоположные и даже самые «опасные» для себя мотивы; и ответа на свою тревогу не находит, и успокоиться не может.

Он ищет выхода еще в одной официально и традиционно принятой теме: пишет о гражданской войне. Интенсивно — с 1927 года, когда «провинциальные» мотивы обнаруживают для него свою опасность. Тема гражданской войны становится для Корнилова своеобразной отдушницей, где он черпает духовные силы и где томящее его беспокойство обретает более или менее отчетливые формы.

Меж тем война эта в 30-е годы из живых свидетельств постепенно отходит в литературные легенды. Когда Корнилов начинает, еще свежо звучат стихи Сельвинского, Светлова, Багрицкого, рожденные прямым участием в событиях и подлинной верой в них. В тридцатые годы, по мере того как воцаряется в лирике массовая праздничность, тема гражданской войны все чаще перебрасывается в область образной аргументации: да, были трудности, были лишения, но мы их преодолели. И обрастает эта тема литературными решениями, причем все более активной становится проза, и уже началу 30-х годов ощущается в лирике мощное влияние Бабеля, Шолохова, Артема Веселого. Корниловское восприятие гражданской войны является причудливым кентавром, совместившим эти прозаические, литературные элементы с лихой и певучей романтикой, долетевшей до него вместе с последними отзвуками сражений.

Плоть описаний — тяжелая, предметная, реалистическая. Соединение этих элементов в целое — совершенная фантастика. Свист клинков, оскал оркестров, конвульсии умирающих, черная жижа окопов, оторванные ноги, лопающиеся глаза, победные звуки трубы — все смешивается в каком-то бреде, качается, как дымовая завеса, сцепляется в апокалипсические картины, где воображаемая гибель следует за воображаемой отчаянной рубкой. Именно здесь с наибольшей яркостью выявляется лирический герой Корнилова, аховый парень — вырви гвоздь (критика немедленно относит его в разряд анархистствующих буйнов), и именно тут возникает у этого парня неясное предчувствие гибели (критика полагает, что это гнилой пацифизм).

«Налетели подобно туру — рана рваная и поджог — на твою вековую культуру, золотой европейский божок» — это один мотив, агрессивный, уверенный. А вот другой: «Вот и вижу такое дело, как выводят меня поутру, загоняют мне колья в тело, поджигают меня на ветру».

Между двумя этими настроениями нет противоречия: от отчаянной смуты герой Корнилова переходит к смутному отчаянию, человеческий мир остается для него фантастическим карнавалом, то праздничным, то гибельным, но всегда фантастическим. Отсюда — театральность стихов Корнилова о войне (и вообще о массовых событиях человеческой истории). Он везде говорит и от себя, и еще от имени некоего выдуманного героя, повествующего, вспоминающего, красующегося... Он дорисовывает мир своей фантазией, не вникая в то, какая новая и неожиданная реальность открывается в самом его характере, в самом факте его мятущейся поэзии. Не задумываясь ни о логике, ни о причинах, ни об исторических категориях, Борис Корнилов воссоздает картину мира самим своим смятием.

Мир природы в его стихах — царство неизменности, непокорности, стабильной жизненной силы.

Мир людей в его стихах — царство текучести и изменчивости, царство движущихся масс, в поведении которых Корнилов не ищет внутренней закономерности (в лучшем случае он вставляет в стихи формулировки из газет), но улавливает какую-то всепоглощающую подвижность.

Подвижность социальных чувств, напоминающая смену костюмов, непрестанная готовность к освоению новых и новых социальных тем, быстро меняющийся внешний рисунок пристрастий — все это сталкивается где-то в глубине с инертным и неподатливым природным остатком. Стабильности этот инертный остаток не дает, но заставляет смотреть на все с какой-то странной точки зрения. Два начала в поэтической личности Корнилова словно иронически подыгрывают друг другу,

Ирония — вот ключ. Не ядовито-саркастическая, как у Маяковского, не грустно-утонченная, как у Блока, и даже не раблезиански-добродушная, как у Багрицкого. Корниловская ирония — легка, грубовата, глумлива, она не столько добродушна, сколько простодушна, но и лукава в этом простодушии. Лукавство это выявилось еще в ту пору, когда на каменных проспектах столицы кержацкий простак вздумал воспеть свою захолустную волость, ее «бездорожье, бревенчатый дом на реку, — и нет ничего, и не сыщешь дороже такому, как я, — дураку...» Отсюда берет начало та лубочная манера, в которой пишет свой портрет Корнилов: герой-простак, герой-шпана, ухажер с провинциальной вывески, рубаха-парень, наряженный в пиджак довоенного и тонкого сукна, несущий полкило конфет медовых румяной простушке Кате и заливающий ей про то, как над городом Ростовом пролетает самолет.

Элементарные и естественные чувства, слишком «низкие» в свете идеалов борющейся и побеждающей массы, рядятся у Корнилова в карнавальные одежды; по наблюдению одного из исследователей, это «подлинность чувства и одновременно — насмешка над ним»; это, конечно, недопустимая «сентиментальность», но... Но хитрость корниловской интонации в том, что демонстративная ирония, направленная на низкий, природный «чувствительный» уровень сознания, словно отражается от него и освещает лукавым, неверным светом и высокие абстрактные понятия.

От этой сдвоенной, встречной ухмылки и возникает в стихе Корнилова неповторимая, качающаяся интонация, по которой его узнаешь мгновенно. Эта двойная самоирония сообщает его стихам ощущение раскрытости души, как бы застигнутой врасплох. Самое

трудное — уловить, какими средствами добивается Корнилов этого эффекта. «Фартовый» словарь, густо смешанные краски — все это на поверхности и легко поддается пародированию. Да ведь эти черты свойственны многим молодым поэтам того времени. Корниловская ирония таится в структуре фразы.

В 1934 году А. Архангельский посвятил Корнилову пародию. Внешний контур стиха (жаргонные словечки: «стрибаю — рубаю», лиловые глыбистые краски) — это не главное. Главное — спародированный Архангельским синтаксис: «...Жеребец стоит лиловой глыбой, пышет из ноздрей его огонь, он хвостом помахивает, ибо это преимущественно конь. ...Без разгону на него стрибаю, зрю на географию страны, непрерывно шашкою рубаю личность представителя шпаны...»

Это вот ироническое наращивание словес, выявляющее в абстрактных понятиях их зыбкость, эти «ибо», ернически вынесенные на край строки, в рифму, эта двойная ухмылка внутрь себя и вокруг себя — вот неповторимо корниловское. Его словесные повторы, сначала казавшиеся небрежностью: «хорошо которым землю резать, но нельзя с которым говорить», — выявляют секрет: главным оказывается не внешне употребительное значение слова, а его сдвоенное, качающееся место в стихе, само ощущение этой качки.

Песенный эффект рождается у Корнилова из внутреннего ритма, осязаемого почти телесно. Это даже не пение — это какая-то безоглядная погруженность в массовое действие, которому пение лишь помогает обозначить себя:

Все возьмем нахрапом — разорвись и тресни,  
генерал задрипанный, замри на скаку...  
Может, так и будет, как поется в песне:  
«Были два товарища, в одном они полку...»

Через стихи — ухмылка проходит, будто рассказывает все парень «с дымком», свойский, простецкий, неприятзательный:

В голос песни пели, каблуками стучали,  
только от мороза на щеке слеза.  
Васька Молчанов — ты ли мне не друг ли?  
Хоть бы написал товарищу раз.

Неубитая естественность чувства, скрытая за озорной, ернической маской, собственно, и питает лирику Бориса Корнилова. К началу 30-х годов лирика эта достигает зрелости. Корнилов чувствует внутреннюю готовность к эпосу.

Сюжет, на котором суждено ему создать главное, лучшее и сильнейшее свое эпическое произведение, найден им в истории гражданской войны на Украине. Этот маленький кровавый эпизод лета 1919 года входит в летописи под названием «Трипольской трагедии»: восстание атамана Зеленого, захват села Триполье, киевский комсомольский отряд, с трехдневным боем выбивший Зеленого из села, а затем не удержавший позиций и уничтоженный мужиками. Шестеро комсомольцев спаслись. Они рассказали: командир красного отряда, бывший царский офицер, изменил; бандиты застали их врасплох; отряд был прижат к Днепру; пленных казнили зверски.

К тому времени, когда Б. Корнилов отправился на Украину собирать материалы для поэмы, о трипольской трагедии были уже написаны повести и стихи, снят кинофильм. Но именно корниловская поэма была признана лучшим художественным памятником трипольской трагедии. Именно в этой поэме с наибольшей для Корнилова яркостью и драматизмом выразилось его противоречивое мировидение. «Триполье» стало своеобразным фокусом, собравшим воедино всю поэтическую стихию поэта.

Зеленые и красные — символическое противостояние двух начал: тупая, звериная, сытая сила кулацкой плоти и — героическое войско красных, предмет вечной зависти и тоски опоздавшего родиться поэта. Если можно найти во всем творчестве Корнилова предельное выражение мучившей его озверевшей стихии, то это, конечно, «кулацкая» половина поэмы: чащоба и туман, полусонная блевотина, пятнистые от злобы морды, дым, навозное тесто, вопль, зараза, падаль...

Откуда этот невероятный форсаж животности? Это чудовищное усугубление дикости в портрете мужика? Неужто Корнилов и впрямь так, и только так, видит крестьянина? Неужто не понимает, выполняя «социальный заказ», что остервенение деревни — не Каинова на ней печать, а ее ответ на вторжение, что «на всю Украину,

словно горе густое... ругань в кровину и по все пресвятое» — попытка удержаться на земле, когда тебя с земли сводят; не изначально «мужичья вольница», зеленая дурь-анархия, а предсмертный хрип земли, разрываемой междоусобием...

Нет, этого Корнилов не знает. Это и Твардовскому дается не сразу — понимание драмы русской деревни. Еще и до Твардовского нужно дострадаться русской лирике: через «Страну Муравию» выйти к последней его поэме «По праву памяти». Корнилову не дожить до таких прозрений.

Он знает иное: кондовую, избянуго, толстозадую Русь надо одолеть. Но прежде нужно одолеть свою собственную смутную жалость, а он мужика жалеет. Глуша эту жалость, он и рисует крестьянина зверем. То новое, что в его сознании идет войной на мужичью дикость, он рисует с таким же неистовством, но от противоположного. И потому сквозь сказочную стройность красного войска проступает все то же: дикость природности. Корнилов не может избавиться от этого наваждения. Оно его преследует.

Каменные, стальные квадраты красного отряда. Люди, сбитые в кусок, люди темные, как колья... Впереди — комиссар, свирепый, чахоточный. Нерасчленимая, подвижная масса, из которой не высмотреть ни одного внятного лица... А если уж вымотришь — то в этом отпавшем, индивидуально обозначенном герое поднимается то же самое, неукротимо свирепое: «звали его Припадочным Ваней, был он высок, перекошен, зобат, был он известен злобой кабаньей, страшною рубкой и трубкой в зубах...»

Сшибаются не два отряда — две стихии.

Допрос пленных — сильнейшая сцена поэмы: «Пять шагов, коммунисты, кацапы и жидаы!.. Коммунисты, вперед — выходите вперед!..» — не Межиров ли предсказан здесь со своим знаменитым стихотворением?

Нет, не Межиров. Интонация не та. Вот чисто корниловская интонация — в строчках, которым суждено войти в историю советской лирики:

Ой, немного осталось,  
ребята,  
до смерти...

Пять шагов до могилы,  
 ребята,  
 отмерьте!  
 Вот она перед вами, с воем гиеньим,  
 с окончанием жизни, с распадом, с гниением.  
 Что за нею?  
 Не видно...  
 Ни сердцу, ни глазу...  
 Так прощайте ж,  
 весна, и леса, и снега!..  
 И шагнули сто двадцать...  
 Товарищи...  
 Сразу...  
 Начиная — товарищи —  
 с левой ноги.

Успех «Триполья» меняет жизнь Корнилова. Из поэта ленинградского он делается поэтом всесоюзным, повсеместно и официально признанным. «Триполье» Корнилов читает Центральному Комитету комсомола, самому Косареву, который и отдает распоряжение печатать поэму в «Молодой гвардии». Поэму широко обсуждают в комсомольской массе. Литературная печать дает свою оценку: Корнилов, этот «дикий» лирик, этот «беспризорный» реалист, способен, оказывается, ответственно подходить к темам большой социально-исторической значимости. «Триполье» ставят в один ряд с «Думой про Опанаса», «Спекторским» и «Улялаевщиной».

В августе 1934 года наступает момент настоящего триумфа: на Всесоюзном съезде писателей объявляют автора «Триполья» надеждой советской лирики. Двадцатисемилетний Борис Корнилов сменяет пятидесятилетнего Демьяна Бедного в должности штатного поэта «Известий». В течение последующего года Корнилов публикуется в «Известиях» чуть не каждую неделю. Крупные его произведения печатает отныне известинский журнал «Новый мир». Житель Ленинграда, Б. Корнилов развезжает по стране с красной книжечкой сотрудника «Известий», что (по воспоминаниям знавших его людей) переполняет его безмерной гордостью.

Наверное, никогда не писалось еще Корнилову так легко, как пи-

шется в эти известинские годы. Обо всем, что требуется: о физкультурниках, о съезде писателей, о спасении челюскинцев, о 20-летию первой мировой войны, о 15-летию разгрома Деникина, о 18-летию Октября. Меняется в 1934—1935 годы образная структура его лирики: «Все по-другому в этом синем мире». Самые цвета, вся гамма — меняется. На смену смешанным, буро-коричневым, замутненным краскам приходят тона яркие, чистые. «Из тяжелых подземелий — вот в эту голубую высоту». Голубизна и золото — вот теперь два главных цвета, но кроме них — еще бездна красок, ясных, промытых: зеленое, синее, сиреневое, красное, молодое, звонкое, веселое, и ярче, звонче всего все-таки голубизна и золото, небо и солнце... Именно теперь появляются стихи, изумляющие острым, сверкающим, слепящим ощущением солнца и свежести:

Яхта шла молодая, кося,  
 серебристая вся от света, —  
 гнутым парусом срезая  
 тонкий слой голубого ветра.  
 В ноздри дунул соленый запах —  
 пахло островом, морем, Лахтой...  
 На шести своих тонких лапах  
 шли шестерки вровень с яхтой...  
 Пойте песню.  
 Она простая.  
 Пойте хором и под гитару.  
 Пусть идет она, вырастая,  
 к стадиону,  
 к реке,  
 к загару.  
 Пусть поет ее, проплывая  
 мимо берега, мимо парка,  
 вся скользящая,  
 вся живая,  
 вся оранжевая байдарка.

Выстрел в Кирова рвет эту узорно-звонящую мелодию. Мгновенно «вся голубая красота» будто обрушивается обратно в «тяжелые подземелья», и возникает холодный, черный, склизкий от дож-



дя город, воющий ветер, пятнистая от злобы Нева, глухой туман... Узорный, звонкий, небесно-золотой «верх» лирики Корнилова последних, известинских, лет отвлекает его от сжигающей тревоги; тревога уходит в тень, в ночную половину жизни, в редкие минуты одиночества, и там, в тишине, автор «Яхты» «по ночам проклинает себя» и смутно чувствует: «упаду в тяжелый, вечный сон». И герою своему посылает сон, полный предчувствий: «приснился сон хозяину: идут за ним, грозя, и убежать нельзя ему, и спрятаться нельзя...» Эти темные и призрачные мотивы теряются в ликующей лирике 1934—1935 годов, и тем не менее они есть; даже в самый безмятежный и «голубой» период его лирики Корнилов не может освободиться от тревоги. Это странное состояние сильно и глубоко выражено в поэме «Моя Африка», написанной в течение 1934 года и напечатанной полностью в 1935 году.

Из письма жены Б. Корнилова Л. Басовой:

«Однажды один ленинградский художник... рассказал Борису Корнилову о том, как на фронтах гражданской войны добровольцами дрались с белогвардейцами семь отважных героев-сенегальцев.

Этого достаточно. Поразившее Корнилова фантастическое видение начинает обрастать подробностями. Посреди черно-белого Петрограда является герой семи цветов; скрипя снегами, ремнями и сапогами, сверкая и блеща золотом шашки, серебром отделки, в лиловых штанах, с алой звездой на папахе, с белозубой улыбкой, плывет это «вместилище оружия и звона, земли здоровье, сбитое в комок», — красный чернокожий командир, экзотический герой новой поэмы Корнилова. Многоцветная гамма «Моей Африки»: синее небо, золотой песок, малиновая попона, синие щеки, слепящее сверкание золота — так же характерна для Корнилова 1934—1935 годов, как грязно-коричневая, смешанная гамма «Триполия» — для Корнилова начала 30-х. И соединены краски в сочетаниях совершенно фантастических. Поэма — жаркий, непрерывный бред художника Добычина, свалившегося в тифу. Негр Вилан, проплывший мимо Добычина по метельной петроградской улице, порождает в воображении больного художника цепь галлюцинаций... Негры-носильщики идут цепочкой по золотой африканской пустыне — негра

линчуют американские ковбои — негры в кавалерийских шинелях проходят парадом... Эта цепь видений увенчивается финальным, завершающим дело эпизодом: рассказом «нюркого конноармейца» о том, как в бою налетел на белого полковника их красный полковник — на белом коне под малиновой попоной черный негр — и развалил врага золотой шашкой, но и сам погиб от геройских ран.

Апокалипсис, лубок, фантазмагория, и притом — реальнейшая вера в то, что мир будет начисто переделан и перестроен этими сабельными ударами. Многоцветная русская мечта вырастает над дикой, жуткой, грязной реальностью. Мировая солидарность, глобальный охват, земшарное разрешение проблем: негр гибнет за русскую революцию, а русский поэт клянется погибнуть, чтоб дали «капиталистам африканским... как и у нас в России, по шеям». Жирная фламандская кисть, которой раньше писал Корнилов смутную плоть уничтожаемой русской деревни, теперь повернута в противоположную сторону и воссоздает «положительное начало». Радужность красок беспредельна. Эйфория запредельна.

Интернациональный пафос поэмы Б. Корнилова получает немедленный резонанс. Ромен Роллан воспринимает «Мою Африку» как довод в международной дискуссии о будущем цивилизации и ссылается на поэму в своей статье «Европейский дух»: «отказ от национальных предрассудков... всемирный гуманизм... новое человечество...» Корнилова этот неожиданный отзыв опьяняет, он «не может равнодушно говорить о том, что сказал о его поэме Р. Роллан».

Статья Роллана появляется в «Нувель литерер» в ноябре; через неделю она перепечатана «Правдой». Этот момент становится для Корнилова высшей точкой признания. Высшей и последней. Идет к концу 1935 год.

Восьмого декабря 1935 года, два дня спустя после того как «Правда» упомянула «Мою Африку» в статье Роллана, Борис Корнилов в газете «Литературный Ленинград» рассказывает о своих творческих планах. Он собирается писать новые стихи и поэмы, собирается писать прозу. Он познакомился с Николаем Островским и намеревается писать о нем. Он хочет сделать пьесу «для гениально-го Мейерхольда...»

А в набросках, найденных через много лет в бумагах Корнилова, — усталость и апатия. «Пиво горькое на солоде затопило мой покой... Все хорошие, веселые — один я плохой»... «Вы меня теперь не трогте — мне не петь, не плясать — мне осталось только локти кусать»... «Все уйдет. Четыреста четыре умных человеческих голов в этом грязном и веселом мире песен, поцелуев и столов...» Обаятельная неправильность корниловского «говора» обращается в безвольное косноязычие: «Ахнут в жижу черную могилы, в том числе, наверно, буду я. Ничего, ни радости, ни силы, ты прощай, красивая моя... Сочиняйте разные мотивы... Все равно недолго до могилы...»

Печать обреченности улавливается во всем, что написано Корниловым в последние месяцы жизни. Однако следует точно определить, что в этом замкнутом круге причина, а что следствие. Разумеется, пьянство, дебоши, богемщина, сделавшиеся под конец настоящим проклятьем его жизни, подорвали окончательно творческие силы. Но водка и дебоши, в свою очередь, — следствие ощущения, что в новом строю жизни и в новой поэзии ему нет места.

Почему нет?

Обернемся. В начале 30-х годов вдруг стали писать о кризисе лирического жанра. Вся первая треть наступившего десятилетия насыщена дискуссиями о поэзии, о том, какой она должна быть, о том, как она должна выражать самосознание побеждающих масс. Первым этапом этой гигантской дискуссии становится обсуждение «распавшихся аспектов» лирики 20-х годов: газетная, политическая лирика по традиции резко отделена от интимной; поэзия «красного интима» — попытка примирить эти начала, дать традиционной интимной лирике вид на жительство в условиях победившего социализма.

А теперь речь идет уже не о том, чтобы примирить чистую лирику с эпическим или публицистическим началом, а о новом содержании самого понятия «лирика». И если в начале тридцатых годов еще можно наткнуться на негативный лозунг: «нам не нужна «комнатная» поэзия!» — то по мере развития дискуссии начинает преобладать позитивный вариант: «нам нужна качественно новая лирика!» Встает вопрос не о каком-либо очередном «направлении» и стиле, но о новом принципе творчества. «Стихи выходят на чистку. Мил-

лионные массы... требуют... чтобы поэзия ответила всем чувствам и настроениям их, чтобы поэзия была музыкой нового человека, простой, доступной, одушевляющей миллионы» (К. Зелинский). «Потребность в интимной лирике... пролетариат испытывает... но испытывает по-новому, совершенно отлично от представителей собственных классов» (Е. Усиевич). «Невозможно говорить о «чистом» переживании... Теряет свой смысл прежнее каноническое деление искусства на эпический род и род лирический... Чистая лиричность... разрушена» (И. Гринберг).

«Перевооружение лириков» провозглашает Николай Тихонов в своем докладе на Всесоюзном поэтическом совещании 1934 года. И расшифровывает: «Когда Микеланджело спросили, как проверить работу, он сказал: «Очень просто, скатите статую с горы — то, что не нужно, отлетит». Мы сейчас скатываем нашу поэзию с горы, и то, что не нужно, отлетает».

И действительно, с середины 30-х годов чисто лирическая терминология возрождается и в поэзии, и в критике: любовь, интимность, индивидуальность... Волна «вечных тем» катится по журналам. Пародисты добродушно вышучивают возвращение поэтов к «любвным стихам». В преддверии пушкинского юбилея 1937 года все взывают к классической ясности. Но реабилитированное «личное начало» уже несет иное качество. Лирический герой всецело и безостаточно ощущает себя частицей массы. Теперь уже нет деления на политическую и интимную поэзию, на эпос и лирику. Интимная лирика является теперь частным проявлением политического сознания. Лирика и эпос проникают друг в друга. Советская поэзия выдает на-гора именно то, что требует от нее победивший новый коллективистский общественный строй, — «лирический эквивалент социализма».

В этой новой лирике уже нет места ни Мандельштаму, ни Ахматовой, ни Цветаевой, ни Пастернаку. Кто хотел, тот вписался. Кто не смог — отлетел.

Корнилов — очень хотел. Недаром массовые песни его стали так популярны; и недаром его поэмы признаны в критике благотворным примером «проникновения эпоса в лирику» (это ведь предел мечта-

ний тогдашней официально признанной лирики: уничтожиться и приравняться к эпосу — высшей похвалы в ту пору не существует).

Корнилов и в последний год жизни старается поспеть за временем. Но все как-то не поспевает. Ни в поэзии, ни в поведении. От него требуют объясниться по поводу пьяных скандалов, он молчит. Когда он решает объясниться — уже поздно, потому что теперь требуют не объяснения, а покаяния. Когда он начинает каяться, опять поздно, потому что вопрос о его исключении из Союза писателей был предрешен. При его исключении (октябрь 1936 года) фигурируют чисто нравственные мотивировки. Никто еще не воспринимает Корнилова как идейного противника. Да он им и не является. Просто он махнул на все рукой.

Как это часто бывает, точнее всего суть конфликта Б. Корнилова с общественностью выражают юмористы. «Литературная газета» публикует шутивную подборку цитат, предложив разным литераторам назидательные отрывки из Чехова. Корнилов в ту пору — еще вне сферы оргвыводов. Но обращенный к нему фрагмент из «Человека в футляре» звучит пророчески:

«— Вы человек молодой, у вас впереди будущее, надо вести себя очень, очень осторожно, вы же так манкируете, ох, как вы манкируете».

Он вовсе не «против». Он просто не поспевает. Он — «манкирует»...

В экспертизе НКВД итог подведен без всякого юмора:

*«...В этих стихах много враждебных нам, издевательских над советской жизнью, клеветнических и т. п. мотивов. Политический смысл их Корнилов обычно не выражает в прямой, ясной форме. Он стремится затушевать эти мотивы, протащить их под маской «чисто лирического» стихотворения, под маской воспевания природы и т. д. Несмотря на это, враждебные, контрреволюционные мотивы в целом ряде случаев звучат совершенно ясно и недвусмысленно.*

*...Таким образом, я прихожу к следующему заключению.*

*1. В творчестве Б. Корнилова имеется ряд антисоветских, контрреволюционных стихотворений, клеветующих на советскую*

действительность, выражающих активное сочувствие оголтелым врагам народа, стихотворений, пытающихся вызвать протест против существующего в СССР строя.

2. В творчестве Б. Корнилова имеется ряд стихотворений с откровенно кулацким, враждебным социализму содержанием.

3. Эти стихотворения не случайны. Однозвучные с ними мотивы прорываются во многих других стихотворениях Б. Корнилова. Это говорит об устойчивости антисоветских настроений у Корнилова.

4. Корнилов пытается замаскировать подлинный контрреволюционный смысл своих произведений, прибегая к методу «двух смыслов»: поверхностного — для обмана и внутреннего, глубокого — подлинного. Он по сути дела применяет двурушнические методы в поэзии.

*Н. Лесючевский, 13 мая 1937 г.»*

Эксперт Николай Лесючевский благополучно пережил опасные времена, он дожил до семидесяти лет, руководил издательством «Советский писатель» и умер на этом посту 1978 году. В эпоху Оттепели ему довелось стать свидетелем реабилитации Бориса Корнилова и даже наблюдать, как его издают. Надо думать, что Лесючевский наблюдал все это спокойно: угрызений совести он не испытывал; он объяснял, что в 1937 году просто выполнил «вместе со всеми свой партийный, гражданский долг», как его понимали «в то время»; сменилось время — сменилось и понимание долга.

Корнилова уничтожили. Способ казни, обстоятельства, место погребения засекретили. С трудом много лет спустя удалось «выбить» дату гибели: 21 февраля 1938 года, но полной уверенности, что сообщенная архивистами госбезопасности дата действительно точна, а не выдумана для бюрократического ответа, — нет.

Сознание людей долго не мирилось с мыслью о гибели поэта: слухи о том, что Корнилов спасся, живет в лагерях и продолжает писать, ходили по ГУЛАГу до середины 50-х годов; хрущевская Оттепель положила конец легенде, и тогда на пепелище пришли первые биографы.



**ПАВЕЛ  
ВАСИЛЬЕВ**

**Н**а исходе лета 1927 года нарком просвещения ехал в комиссариат по Покровке. Ехал в открытом автомобиле, так что народ, узнавая, расступался:

— Луначарский! Смотрите, Луначарский!

Вдруг какой-то сумасшедший кинулся под колеса, вернее, самым нахальным образом встал перед автомобилем, загораживая путь.

Послышались крики: «Задавят!!», шофер выскочил из кабины, чтобы оттащить безумца. Следом за шофером вышел и сам нарком. В свойственном ему стиле он ласково обратился к нарушителю:

— Юноша! Разве можно так относиться к своей жизни? Это же самоубийство!

И тут юноша отрекомендовался басом:

— Я не самоубийца, Анатолий Васильевич! Я поэт.

Нарком, привычный к публичным диспутам, среагировал мгновенно:

— Бросаться под автомобиль легче, чем писать стихи?

— Я не такой дурак, чтобы кончать жизнь под колесами, — подхватил юноша. — Это я вас напугать хотел, Анатолий Васильевич, чтобы вы меня учиться послали на рабфак искусств. Я из Сибири. Меня не принимают: командировки нет. А стихи есть!

И вывалил из чемоданчика ворох листков прямо на капот машины.

Нет, можно ли представить себе такую картину в предыдущем поколении? Вообще при старом режиме? Во времена, когда Есенин, впервые приехавший в Питер, покрываясь потом от страха, подымался в квартиру Блока? Горький в «Литературных забавах» зря станет равнять с рязанским Лелем этого нового беркута: «Жалуются, что Васильев хулиганит хуже, чем Есенин». Не хуже — лучше! Ни страха, ни трепета — напор, навал, нахрап!

И что бы вы думали? Нарком, пристроившись у капота, вынимает белоснежный платок, протирает пенсне и начинает читать стихи!

А юный беркут — худощавый, лобастый, с пышной шапкой светлых волос, с упрямым острым подбородком и пронзительным взглядом глубоко сидящих бесстрашных глаз — стоит рядом и требовательно ждет.

Нарком вынимает записную книжку:

*Заведующему Единым Художественным Рабфаком искусств или его заместителю. Податель, молодой человек из Сибири Павел Васильев, хотя он не имеет командировки и не числится рабочим, — желание получить художественное образование колоссальное. Помоему, надо экстренно помочь юноше... Луначарский.*

— Желаю удачи поэту-сибиряку! — приподымает шляпу нарком. И, уже садясь в машину, отечески добавляет: — Поэту-озорнику...

Года через три Луначарский еще раз услышит имя этого озорника уже в ореоле восторгов и сплетен, услышит от Алексея Толстого — и пожелает увидеть своего подколесного крестника. Толстой шагнет к телефону... и через какие-нибудь двадцать минут беркут прилетит, ястребок взмлет, сокол падет и, нависши над наркомовским стулом, станет читать стихи, а читать он их готов где угодно, когда угодно и кому угодно. Для этого и в столицу рвался — как все его поколение, которому Советская власть открыла все пути, распахнула все ворота, расчистила все дороги, — почувствовав это, поколение ринулось в столицы со всех концов необъятной страны.

Васильеву пришлось добираться из казахстанской степи.

Место рождения — прикордонная казачья станица Зайсан. Затем — Павлодар, страна детства. Затем — Семипалатинск, арена юности. Уточняем ступени восхождения: уездный Павлодар — губернский



Семипалатинск. Или, как отредактировала эпоха: колхозный Павлодар — промышленный Семипалатинск. В последнем слове Васильев иногда сдвигает ударение на последний слог. Это вольность, объяснимая поэтическим темпераментом. В другом случае он дает название города по-казахски: Семиге. Эта вольность тоже объяснима, но тут уже другая причина.

Степь — казачья, но она же — казахская. Жизнь веками кипит по обе стороны. По эту сторону — пики, по ту сторону — ножи. Когда на рубеже 30-х годов Васильев врывается в гущу литературной рубки, его засекают не только как певца Сибири (точнее, Западной Сибири), но и как нового певца «киргиз-кайсацкия орды». «Я по душе киргиз с раскосыми глазами» — это даже чуть точнее, чем «мы скифы» у Блока. Васильев — и казак, и кайсак. Он перелагает казахских поэтов, иногда выдавая за переводы собственные стихи, пронизанные свистом сабель и ревом ветра. Посланец Востока, исповедник таинственного азиатства, степной полиглот.. а если не стесняться того слова, каким обозначается это качество души в первых комсомольских поколениях — естественный, безупречный, убежденный *интернационалист*.

Об этом следует сказать четко, ибо среди тех кликух и клейм, которые подхватил на своем недолгом веку Васильев, горит и клеймо русского националиста, великодержавного шовиниста и, по тогдашней (да и всегдашней) железной схеме — нутряного антисемита.

Чушь. Никаким антисемитом Васильев не был<sup>1</sup>. Бесшабашным озорником — да, был. Стихи о «пархатом жиде», которого проглотил и не может переварить «гренландский кит, владыка океана», и о России, которая, подобно тому киту, мучается и умирает от «несварения желудка», — стихи подобные писал. И читал где попало. И слушал сам, как его сибирские кореша на писательских посиделках мечтают освободить русскую литературу от «габриловичей и файволовичей». Слушал и не протестовал — потому что в сущности

---

<sup>1</sup> Единственная его дочь носит фамилию Фридман; это, конечно, в данном случае мало что доказывает, но для полноты картины небезынтересно.

ему было на все это наплевать. Хотя и не всегда: физиономию Джеку Алтаузену — набил-таки. За фривольные намеки по женской части (по этой части влюбчивый Васильев был большой ходок, впрочем, не он один — его поколение вообще «торопилось жить», словно чувствовало, что сроки недолги). А Джек Алтаузен, кроме всего этого, был автором сенсационных стихов, в которых призывал задрать старухе Расее подол. В этой ситуации мордобой приобрел, так сказать, непредусмотренный национально-патриотический оттенок. На репутации и это сказалось.

Известна фраза переводчика Давида Бродского, сохраненная Семеном Липкиным:

— Подлая тварь твой дружок Васильев, недаром Эдя Багрицкий терпеть не может ни его, ни его стихов.

Эдя-то может. И даже ценит. И даже ставит Васильева на одну доску с Заболоцким. Предпочтение же отдает второму по причинам, далеким от пятого пункта: «Павел Васильев работает на уже использованной интонации Клюева и Есенина, а Заболоцкий на гораздо более свежей интонации Хлебникова».

Замечание глубокое, особенно по части Заболоцкого и Хлебникова (странность, сомнамбулизм, тихая одержимость?).

Что же до Есенина, то о нем Васильев сказал (между прочим, Маяковскому): «Я, Владимир Владимирович, Есенина люблю, но у него своя башка, а у меня своя, и не дурная». За какое суждение лучший и талантливейший поэт советской эпохи немедленно Васильева похвалил.

А к Клюеву — хожено, Клюева слушано, от Клюева и напутствие получено: «ковром зари, монистом бая прикрыл кудрявого волчонка» старый ведун. Потом кудрявый сбежал. Ведун, обиженный, бросил вслед: «Пустая гремящая бочка лопнула при первом ударе», однако позднее, из ссылки уже, все выспрашивал: «Что слышно о Васильеве? Как живет? Крепко ли ему спится?»

Однако вернемся от поэтов Расей-матки к тем, кто ее «давит». Самый интересный контакт у Васильева — не с «Эдей» (пылкая дружба с Багрицким длилась недолго), самый интересный контакт — с «Осей». Как ни странно, между казачьим беркутом и иудейским

щеглом возникает такая неподдельная взаимоприязнь, что соглада-таи пускают сплетню, будто первый находится под влиянием второго. На что Осип Эмильевич откликается следующим экспромтом (перейдя от пернатых к млекопитающим): «Мякнул конь и кот заржал — казак еврею подражал».

Это — в шутку. Всерьез же — вот фраза Мандельштама, сказанная в 1935 году: «В России пишут четверо: я, Пастернак, Ахматова и Васильев».

Ахматова остается в «другом измерении», а вот Пастернак относится к Васильеву с подчеркнутой симпатией, демонстрируя ее даже в рискованных ситуациях: говорит о его «огромном таланте» и выражает уверенность, что такой крупный поэт «не может не пойти в ногу с эпохой», — это сказано в момент, когда эпоха орет Васильеву, что он именно идет не в ногу. И еще, когда Васильев прочел «Песню о гибели казачьего войска» на литературном вечере, — Пастернак читать отказался: «После Васильева мне здесь делать нечего». И еще: в разгар проработок, когда самые предусмотрительные уже и руки Васильеву не подавали, Пастернак, встретив его в писательском клубе, демонстративно подал руку: «Здравствуй, враг отечества!»

Самое же пронизательное суждение Пастернака — ретроспективное, обнаруженное уже в пору посмертной реабилитации Васильева: «У него было то яркое, стремительное и счастливое воображение, без которой не бывает большой поэзии», по «силе дара» Васильев сравним с Маяковским и Есениным, но «в отличие от трагической взвинченности, внутренне укоротившей жизнь последних, с холодным спокойствием владел и распоряжался своими бурными задатками». Как это учуяно! — волевая сосредоточенность в сочетании с вольным размахом... (размах-то видели все), и холодное спокойствие, позволяющее и плевать на обвинения, и запросто каяться в грехах ради спасения единственного, что дорого, — возможности писать.

Все это важно для понимания того места в литературном мире, которое завоевывает Павел Васильев за десяток лет лихорадочной поэтической работы. В опасном чреполюсье того времени ближе всех ему — Борис Корнилов, а почему, о том речь впереди, пока же

рискнем разрешить окончательно «национальный вопрос», конкретно же — вопрос казахский, ибо контакт с Казахстаном, и шире — с Востоком — важная сторона миростроя и в известном смысле решающий (или неразрешимый) пункт мучительных раздумий Васильева, обусловленных местом его рождения и самоосознания.

Вернемся в «место». В 1924 году Павел Васильев — семиклассник «захолустной» павлодарской школы, бузотерит на задней парте и задает учителям непредусмотренные вопросы.

Один вопрос такой:

— Давид Васильевич! Почему в нашей программе не предусмотрено изучение поэзии Абая?

Учитель внимательно смотрит на ученика. Абай уже объявлен казахским националистом. Поэзия его в программе не предусмотрена по причинам, которые понятны всем. Всем, кроме Васильева.

Учитель молча выходит из класса, идет в библиотеку и возвращается с томиком Абая в руках: урок посвящен его творчеству<sup>1</sup>. Отдадим должное учителю литературы Давиду Васильевичу Костенко: в ситуации, отчетливо рискованной и даже опасной, он проявляет выдержку, достойную русского интеллигента.

Вглядимся и в фигуру пятнадцатилетнего ученика. Манера вести себя — дерзкая, безжалостная к себе и к другим. Гибель придет во многом из-за этого безоглядного стиля поведения. Но что движет поступками? Упрямая жажда правды, чувство справедливости. И еще — а в данном случае прежде всего — обида за казахов.

Заметим это чувство: оно нам поможет, когда дойдем до главной поэмы Павла Васильева, до «Соляного бунта», где казаки и кайсаки будут гробить друг друга.

А пока — о том, с каким нравственным багажом выходят в жизнь юнцы «второго комсомольского поколения». Второго — потому что было и первое, воспетое Михаилом Светловым. Те успели окровавиться в Гражданскую войну и считают себя счастливыми. Эти —

---

<sup>1</sup> Воспроизвожу этот эпизод по книге Сергея Куняева «Русский беркут» (лучшей биографии поэта, проникнутой любовью к его стихам и трезвым пониманием истоков его драмы).

«опоздали». Этим — ску-учно. Им досталась мирная советская школа. У них в наставниках не комиссар с наганом в руке, а учитель с глобусом.

«Мы... дети сельских учителей», — рекомендуется Борис Корнилов. Это мог бы сказать это и Павел Васильев, но не сказал — из-за своего запальчивого непокорства, а сам-то был, как и Корнилов, сын школьного учителя.

Учитель этот, Николай Корнилович Васильев, дослужившийся при Советской власти до директора школы, натерпелся-таки от фантазий своего сына, когда тот объявил себя сыном казачьего офицера: в поэтическом воздухе 30-х годов это, может быть, и звучало заливчатски, но в реальности могло обернуться — для отца — изрядными неприятностями. Не говоря уже о нравственных терзаниях человека, от которого сын уходит демонстративно и с вызовом.

Интересны обстоятельства ссоры и ухода. Тут в дело включается... церковь. В Павлодаре диспуты с попами ведет учитель Давид Васильевич, он — главная мишень их насмешек. Павел отвечает: забирается на крышу церкви и читает оттуда стихи, собирая зевак. В другой раз ночью залезает в церковь и валит кресты. За такое дело выдран отцом с полной казачьей жестокостью. После этого разрыв становится неизбежен, и Павел, оставив дом, подается в Семипалатинск.

Опять-таки — интересна фигура отца. Николай Корнилович — атеист. Сына наказывает — за святотатство. Можно тут связать концы? Можно. Если помнить, что перед нами — интеллигент.

А сын?

Сын — не интеллигент?!

Именно. Этот точный вывод (далеко, кстати, не тривиальный) делает в своей книге Сергей Куняев. «Васильев... не интеллигент. Он совершенно не интеллигент в нынешнем понимании этого слова»<sup>1</sup>.

Но — поэт! Великий поэт... Бог ведь метит талантами не одних

<sup>1</sup> Сергей Куняев. Русский беркут. М., 2001, с. 397.

только интеллигентов. Дело не в социальном происхождении, не в культурном окружении, вернее, не только в этом. Дело в складе характера и в духовной сверхзадаче.

Заметим, что и происхождение, и окружение далеки от «посконности». Конечно, имеется бабушка, неграмотная крестьянка, сказывающая про бабу-ягу в сарафане пестром (эстафета от Арины Родионовны!). Есть мать — из купцов, именем Глафира Матвеевна (имя так и просится в пьесу Островского!). Имеется дед по матери, купец Ржанников, церковный староста (этот приобщает внука не к стихам, а к молитвам, лупит хворостиной за отказ поститься). А вот другой дед — Корнила Ильич — имеет прямое отношение к стихам...

Но надо же, чтобы во внуке жила склонность к магии слова, природная одержимость таинством стиха, ставшая для Павла Васильева и яромом, и смыслом жизни.

Поставили к стенке:

— Рота, пли!

— Тятенька, там сказочники пришли... —

...И впалили в парня пули подряд.

— Сказочники сказку там говорят...

Это — из «Песни о гибели казачьего войска». Не сказка мелькает в паузах рубки, а рубка мелькает в паузах сказки. Сначала — словесный ряд, стиховые волны, песенный ритм. Бешеный напор образов и красок, неотделимый от ритма. И только потом — попытка понять, кто кого рубит и кто в кого палит.

Попытки понять — мучительные. Всклень безудержному, обморочному писанию. Чтение стихов — с ходу, с первого знакомства, без остановки, без бумажки. Кому угодно. По заказу, по спросу. Любым размером. Гекзаметром так гекзаметром. Частушкой так частушкой.

Символ веры:

Ничего, родная, не грусти,

Не напрасно мы с бедою дружим.

Я затем отгачиваю стих,

Чтоб всегда располагать оружием.

Написано в 1932 году, похоже, что в тюрьме (по делу «Сибирской бригады») или сразу по выходе из тюрьмы. Стих — оружие? Да, и это. Но прежде всего — образ жизни, тип дыхания. Пять лет спустя, уже под расстрелом, попросит сохранить ему жизнь: чтобы дальше писать стихи...

От кого унаследована такая одержимость? От купцов Ржанниковых? Непохоже. От казаков Васильевых? Похоже. Дед по отцовской линии — простой пильщик...

Корнила Ильич, бородатый дедко,  
Я помню, как в пасмурные вечера  
Лицо загудевшею синею сеткой  
Тебе заволакивала мошкара.

Ножовый цвет бархата, незабудки,  
Да в темную сырью смоляной запал, —  
Ходил ты к реке и играл на дудке,  
А я подсвистывал и подпевал.

Люди, имеющие вкус к таинствам ономастики, могут перекинуть мостик к другому деду, носившему похожее, корневое, кряжевое имя — Тарас Корнилов: к памяти о нем, ища в своем характере волчью ненависть, воззвал в ту же пору поэт Борис Корнилов через голову учителя-отца.

Если вчитаться в строго биографический «Рассказ о дедке», то дед васильевский мало похож на носителя «зверьей стати и зверьей прыти», унаследованных внуком Павлом. Сидит дедушка, рыженький, на бережку, погоду предсказывает, на дудочке играет, а внук рядом в осоке полеживает, песенке подсвистывает.

Однако вот каким дедушка становится в стихах внука:

И смертно Васильев Корнила Ильич,  
Простой, как его фамилия,  
Хлестал огневик, багровел, что кирпич,  
Он пил — тоски не в силах постичь,  
И все остальные — пили.

Ладно бы пил спирт-огневик, предаваясь этой традиционной ус-

ладе у себя в курене, так нет же, несет нелегкая бить киргизов. Лохматые казаки, затеплив Богу костры вместо свеч и похлебав шей вместо причастия, выкрикивают на сходке: «Корнило Ильич! Нам желанно! Любо, желанно! Пусть ведет нас, рыжий сыч!»

Реальный Корнило Ильич мирно умер на руках внука, и внук возмечтал, как могучий дуб отыщет дедушку в земле «молодыми когтями» и «череп развалит», и «высосет соки», чтобы «ветвями звенеть» над могилой.

Дед легендарный расстается с жизнью не так мирно. В разгар рубки, заметив, что молодой казак переглядывается с киргизской «девкой», командует: «Руби ее! Чо замешкался, молокосос?» Тот: «Не могу». В сердцах атаман перетягивает казака плетью («у переносицы встретились брови, как две собаки перед грызней» — фактура какова!), а казак в ответ перетягивает атамана не плетью, а саблей, от какого-то удара Корнила Ильич падает замертво и смотрит в небо «перерезанной глоткой». Царево знамя над ним полощется, царевой службы «саженные мощи» раскинуты под «дырявой рогожей», царевы медали блестят на затихшей груди...

«Царевы» аксессуары переводят событие уже в разряд политический, и получается, что неспроста идут о Павле Васильеве слухи, что он, сын есаула, уже по происхождению враг Советской власти. Слухи эти он, куражась, не опровергает и даже пускает сам, от чего родственники приходят в ярость, а доносчики в восторг. Меж тем никакой политической идеи в его стихах нет, а есть — упоение самодостаточной силы. И носитель ее — все тот же дед:

Дед мой был  
Мастак по убою,  
Ладный мужик.  
Вижу, пошевеливая  
Мокрой губою,  
Посередине двора  
Клейменный бык...

И тут тоже можно прописать деда во вражеской, но уже не белогвардейской, а кулацкой графе, ибо он забивает быка явно, чтобы не



отдавать его в колхоз. Но ведь ничего подобного нет в этой сцене! А есть фантастическое по стыку диаметральных чувств бушевание любви, переходящей в убийство, и убийства, неотвратимого в любви:

Ласково ходила  
 Ладонь по холке:  
 — Ишь ты, раскрасавец,  
 Пришла беда... —  
 И глаза сужались  
 В веселые шелки,  
 И на грудь  
 Курчавая  
 Текла борода...

В чисто поэтическом отношении это классика: уникальный звук стиха, взвывающийся за все привычные рамки, что-то инфракрасное, слепящее, кровавое и веселое. «Ударив топором в нежную ямку возле затылка» и обрушив рыжего великана (пусть филологи оценят в этой картине динамику рыжего цвета), —

...шепчет дед:  
 — Господи, благослови... —  
 Сверкает нож от уха до уха —  
 И бык потягивается  
 До-олго... глухо  
 Марая морду  
 В пенной крови.

Это и есть подлинный Павел Васильев, по лезвию проходящий то сквозь одну, то сквозь другую тему (казаки, кулаки), а по сути погруженный в стихийную природность, в досоциальную, все и вся сокрушающую, неодолимую энергетику, в магию силы.

Это и есть сквозной сюжет его лирики — буйство энергии, ищущей выхода.

«Путь на Семиге» — дорога, прокладываемая к Семипалатинску через пастбища казахов. Такая, советским языком говоря, всенародная стройка (которую Владимир Луговской прямо посвятил бы «большевикам пустыни и весны») под кривым ястребиным пером

Васильева оборачивается адским поприщем, — хотя по сути-то всего только выясняется метеорологический прогноз:

Ломило кости. Бред гудел. И вот  
Вдруг небо, повернувшись тяжело,  
Обрушивалось. И кричали мы  
В больших ладонях светлого озноба,  
В глазах плясал огонь, огонь, огонь —  
Сухой и лисий. Поднимался зной,  
И мы жевали горькую полынь,  
Пропахшую костровым дымом, и  
Заря блестела, кровенясь на рельсах.

Конец света!

«Путинная весна», увенчанная в концовке стихотворения такими проверенными совтерминами, как «соревнование» и «темпы», реализована поэтически как все то же столкновение первоначальных стихий:

Так, взрывая вздыбленные льды,  
Начиналась ты.  
И по низовью,  
Что дурной нахлынувшю кровью,  
Захлебнулась теменью воды.

Напутствие «Егорушке Клычкову», родившемуся в семье знаменитого крестьянского поэта Сергея Клычкова, начинается с «воя шалого ветра» и завершается мольбой, чтобы младенец смилостивился над «нами», «очумевшими без чумы»...

(Егорушка вырос, стал студентом-филологом; я его помню в аудиториях филфака МГУ; у него были добрейшие глаза и изумленно поднятые брови; неистребимая интеллигентность сквозила в облике... И об этом милейшем человеке было сказано: «Ты сорвешь с ларей замки, сказкипустишь по ветру!» — легенда вилась за Егором по факультетским закоулкам, пересказывалась шепотком: имя Павла Васильева в начале 50-х годов все еще было под запретом).

А за стеной запрета бьется в стихе такое сверхнапряжение, такая затянута на горле мировая упряжь, такой скручен бешеный темпе-

рамент, с каким никакому соцреализму было бы не совладать, а смиряет он себя сам удушающим волевым захватом, по мощи равным бунту встающих дыбом строк:

И коренник, всюю кобенясь,  
 Под тенью длинного бича,  
 Выходит в поле, подбоченясь,  
 Приплясывая и хохоча.  
 Рванулись. И деревня — сбита,  
 Пристяжка мечет, а вожак,  
 Вонзая в быстроту копыта,  
 Полмира тащит на вожжах!

Вообще-то его поколение (как и вообще все советские поколения), впрягалось не менее, как в целый мир, на меньшее не соглашаясь, но у Павла Васильева и «половина» идет за три. Аллюром три креста врывается в советскую поэзию рубежа 30-х годов, беркутом сидит на гоголевской тройке степной казак.

В его стихе — ни заразной напевности Багрицкого, ни мерной звонкости Луговского, ни сухой четкости Тихонова. Иногда ритм заставляет вспомнить валковую размашку Сельвинского, иногда — клокочущую одышку Клюева. В тактовике Васильева слова словно бы выпирают, выгалкиваются, вываливаются из привычных значений, рифмы с трудом удерживают перенапряженную связь, рисунок стиха вибрирует под тяжестью красок.

Великий поэт отличается от среднего честного стихотворца тем, что бьется над неразрешимыми вопросами. Это — в сверхзадаче. В фактуре же стиха великий поэт отличается от средне-честного стихотворца тем, что не просто описывает с помощью стиха что-то, живущее вне стиха, но передает жизненное движение самой фактурой стиха.

Это движение (у Маяковского — «гул») у Васильева — то ли качельный ухающий мах, то ли намет коня, то ли лёт облаков, то ли кач волн.

Над степями плывут орлы  
 От Тобола на Каркаралы...

Ближайший аналог этой музыки — Борис Корнилов, у которого вспоминается сразу:

И, волнуясь, бегут валы  
От Баку до Махачкалы...

Корнилов — человек похожей судьбы: в истоке — семья сельского учителя, в финале — арест и чекистская пуля, в промежутке — веселая качка и лихорадочная гонка. Их с Васильевым и из Союза писателей исключают одновременно — за «дебоши». Присоединен к ним по такому делу и молоденький Ярослав Смеляков<sup>1</sup> и тоже укатан в лагерь, но выходит оттуда живым и треть века спустя сочиняет обо всей троице следующее поэтическое свидетельство:

«Мы шли втроем с рогатиной на слово и вместе слезли с тройки удалой — три мальчика, три козыря бубновых, три витязя бильярдной и пивной...»

Запальчивое преувеличение. Писать стихи для них было куда важнее, чем катать шары и пить водку. Но... легенда обязывает, ее надо подпитывать...

«Был первый точно беркут на рассвете, летящий за трепещущей лисой. Второй был неожиданным. А третий — угрюмый, бледнолицый и худой...»

Интересно: Борис Корнилов — единственный, кто выскальзывает из определений. «Неожиданный»... Еще сказано: «Он тогда у общего кормила, недвижно скособочившись, стоял...» Это правильно: стоял «наискосок», углубленный в своё, и — без особого вызова. Вторым так вторым.

«А первым был поэт Васильев Пашка, златоволосый хищник ножевой — не маргариткой вышита рубашка, а крестиком — почти за упокой...»

<sup>1</sup> Из отчета о партийно-комсомольском собрании коллектива Оргкомитета Союза писателей СССР: «Тов. Смеляков вынужден был признать, что главная его ошибка в том, что он попал под влияние П. Васильева — озверелого индивидуалиста, кулака, как охарактеризовал его сам же Смеляков. Но всей глубины своих ошибок... Смеляков так и не понял до конца». (См.: С. Куняев. Русский беркут, с. 269.)

Добавлю: и хорошо, что не понял. — Л. А.

Тут сплошной вызов. Самоубийственный. Смертельный. Корнилова можно свести к глухой провинциальности — Васильев из своих провинциальных палисадов вылетает пулей.

Сила копится в поколении, «опоздавшем» к драке в гражданской, сила ищет выхода! «Второе комсомольское поколение» жгуче завидует первому, к драке поспевшему, — поколению Светлова, Прокофьева, Исаковского, Суркова<sup>1</sup>.

Иногда кажется, что герои Васильева просто изнемогают от переполняющей их витальной мощи; ею наделены все, кого можно подставить в стих согласно тогдашней партитуре: казаки и казахи, кулаки и бедняки, и даже попы, вроде бы имеющие задачей примирить врагов. Васильева припирают к стенке: ты с кем? А что он может ответить? Что каждый прав по-своему, что каждый беспощаден, что все — либо одолевающие звери, либо звери одолеваемые?

Казаки смотрят на казахов:

Край чужой. По ночам зачинается где-то тоска,  
 Стонут выпи по-бабьи, кричат по-кошачьи, и долго  
 Поднимаются к небу тревожные волоки волчьи.  
 Выдра всплещется. Выстрелит рядом пищаль,  
 Раздадутся копыта, — кочевники под боком были.  
 Край недобрый. Наклонишься только к ручью,  
 Только спешишься, чтобы подругу поправить,  
 Тетива загудит под сосок, в крестовину иль в глотку,  
 В оперении диком, шатаясь, вгрызется стрела, —  
 Степняки и дики, и раскосы, а метятся ладно.  
 У Шаперова Яра на пузах они подползли,  
 Караульных прирезали, после ловили арканом,  
 Да губили стрелой, да с размаху давили конями,  
 Есаула Седых растянули крестом и везли  
 Три корзины ушей золоченому хану в подарок.

<sup>1</sup> Отбиваясь от обвинений, Васильев встречными ударами гвоздит поэтов, окопавшихся в «Правде», за то, что они в своих «стишках» не достигают силы Сервантеса. Автор «Дон-Кихота» плохо лезет в эти ворота, но интересно другое: по некоторым обмолвкам видно, что наибольшую ревнивую неприязнь у Васильева вызывает поэт, наиболее близкий к «официозу», — Алексей Сурков.

Казахи смотрят на казаков:

Некуда деваться — куда пойдешь?  
По бокам пожары, и тут, и там.  
Позади — осенний дождь и падеж.  
Впереди — снег  
С воронами пополам.  
Ой-пур-мой...  
Тяжело зимой,  
Вьюга в дороге  
Подрежет ноги,  
Ударит в брови,  
Заставит лечь,  
Засыплет снегом  
До самых плеч!  
Некому человека беречь.

С этого края «Соляного бунта» несется клич: «Любо!» С того края: «Ай-налайн!» Однако те этим режут уши. Эти тем... но тут уж фактура почти за пределом: казачьи жены, разукрашенные на диво, поют на гульбище, ожидая из похода мужей, а мужья в походе, «азиаткам задрав подол, их опробовав, с хохотом между ног забивают кол»!

На чьей стороне автор «Соляного бунта»?

Нет ответа.

Меняем декорации. Слово получает кулак:

— Разгнездились на провале —  
Ты работай, а власть права.  
Тот работал, а эти взяли,  
Тоже, язвы, хозяйева!

Ответное слово — бедняку:

И входил он в круг широкий просто,  
Чуть укорачивая медвежий шаг,  
От слободы,  
От бедноты —  
На единоборство,  
Разжигая вокруг тальи красный кушак.

И лишь только под взмахом его кулачища  
 На троицыну сырую землю с ног,  
 Брусничной харей без толку тыча,  
 Валился первый  
 Кулацкий сынок,

Кому сочувствует автор поэмы «Кулаки»? Не определишь.

Вот сынок миллионщика-золотопромышленника, бежавшего к  
 краснолампасникам-белогвардейцам:

Раз! И еще раз!  
 Внимательно целясь  
 По кожаному матросу, бегущему впереди.  
 Три!  
 Упал  
 Молоденький красноармеец  
 С рваным кумачом  
 На серой груди.  
 И еще раз!  
 Огоньками ненависти и страха  
 Глаз разжигая.  
 Точно, без промаха, в них!

Но ворвавшийся выборжец  
 Всем телом,  
 С размаху  
 Загнал ему  
 В заклокотавшее горло  
 Штык.

Финал поэмы «Синицын и Ко»... Хочется поддаться соблазну и возвести это боевое равновесие к Пушкину: Делибаш уже на пике, а Казак без головы — Пушкин равно салютует обоим. Но Васильев — не Пушкин, и эпоха не та, чтобы равно воздавать тем и этим; у Васильева — не эквilibр гармонии, а взаимоистребление озверевших стай, банд, толп, армий...

Всякая попытка примирить стороны глупа и смешна. Самая смешная попытка — православная. Церкви обшиты «каменными юбками» (так и хочется юбки — задрать). Бог глядит с икон сыты-

ми бычьими глазами (так и хочется — обухом по мягкой ямке у темени). Византийская вера распускает глазастый павлиний хвост, Храм Христа Спасителя стынет, недвижимый, как скала перед взрывом (написано — уже после взрыва).

Сказано старой Москве:

Сохранился твой народец,  
Но теперь уж ты вовек  
У скуластых богородиц  
Не поднимешь птичьих век.

Фактурой стиха тут передано больше, чем можно сформулировать в любых атеистических прописях. Как и в портрете попа, который выезжает к казачьему войску в таратайке: «сажень росту, парчовые плечи, бычий глаз, борода до пупа», успел окрестить «киргизов тыщу» и теперь крестит своих — как двухпудовой гирей метит...

Что крестом, что пестом, — говаривал в таких случаях Лесков. Словно подслушав, Васильев вторит: «Сначала крестом, потом пестом». Или так: «Топор нашаривал в поленьях... как середь ночи ищут крест».

Это не богоборчество и не обида за веру, это — катастрофическое предчувствие, заглушаемое боевым кличем, и ощущается оно даже не в кличах, несущихся над станами и стенами, над куполами и хоругвями, над пиками и топорами, а в биении крови, распирающей жилы.

Ток и противоток — в каждой строке. У убийцы — светлые глаза. Жертва тычется в окровавленные руки, целует в губы, «не замечая злобы их», встречает замах сабли «фиалковыми глазами». Богатыря валят ночью втихую: «гирькой в темя!», а днем хоронят, перемигиваясь: «Хороший парень, силен был». Смута уходит внутрь стиха, внутрь строки, рвет стих изнутри, жалит сама себя самоубийственным ядом.

Ни примирить, ни развести стороны. Душа, задыхающаяся от избытка силы, оборачивается к понятному: к недавним эпизодам Гражданской войны в Сибири — войны, на которую вот совсем немножко, чуть-чуть опоздали:



Сабли косо взлетали и шли к нам охотно в подруги.  
Красногвардейские звезды не меркли в походах, а ты  
Все бежала ко мне через смерть и тяжелые выюги,  
Отстраняя штыки часовых и минуя посты...

«Ты» — Евгения Стэнман, школьная подруга, ставшая инженером-строителем и увековеченная в стихах, которые вошли в золотой фонд русской лирики.

Осыпаются листья, Евгения Стэнман. Над ними  
То же старое небо и тот же полет облаков.  
Так прости, что я вспомнил твое позабытое имя  
И проснулся от стука веселых твоих каблучков...

Стук каблучков — стук пулемета. Стук пулемета — стук каблучков.

Как мелькали они, когда ты мне навстречу бежала,  
Хохоча беспричинно, и как грохотали потом  
Средь тифозной весны у обросших снегами привалов,  
Под расстрелянным знаменем, под перекрестным огнем.

Любовь — тот же перекрестный огонь. Перебор силуэтов. Переброс чувств. Чем выше залетает соколик, ястребок, беркут, тем опасней жар, опаляющий крылья. Однако и в этих взрывах и падениях на очередную жертву можно нащупать некий сквозной сюжет — особенно, если в череде любимых женщин выделить наиболее яркие фигуры.

Нет, это не Евгения Стэнман — она мимоходом выбила дробь каблучками и пропала с горизонта.

Три женщины определяют сквозной сюжет любовной лирики Павла Васильева.

Первая — само естество, природа. Найдена, как подкова счастья на дороге. Стала женой — домовитая, спокойная, надежная, готовая безответно ждать и беззаветно жалеть. Родила и вырастила его единственного ребенка. С достоинством вынесла его уход от «домотканого счастья» в авантюрную столичную круговерть. За ним не

кинулась — так и не покинула провинциального Омска, не вышла в его сознании из ранга выпускницы худпромтехникума — осталась в той провинциальной глуши, где «с покатых крыш церквей, казарм и тюрем слетают голуби и облака». От всего этого и сбежал в столицу.

Вторая — существенно выше по статусу — вводит Павла Васильева в московскую литературную элиту, а потом и в семейный круг редактора влиятельнейшего толстого журнала, в коих пределах редактор усердно (и безуспешно) пытается воспитать «дикого казака», а тот в свою очередь воспитывает свою новую жену: «ты — мое имущество», ограждает себя и ее засеками и заставами: «крепче всех затворов и крепче жести кровью обозначено: она — моя» и объявляет: «легче выкрасть волчат у волчицы, чем тебя у меня». Выкрали — не ее у него, а его у нее, и достался ей из-за него срок, а потом хождение по мукам посмертной его реабилитации.

И, наконец, третья. Неприступная красавица не московского уже, а международного пошиба: приехавшая из Америки и покорившая литературную богему заграничным вольным шиком. «Яростное тело с ядрами грудей». Перед этой Павел Васильев готов встать на колени, за нее готов драться, из-за нее в конце концов и пропадает. Что же это за страсть? «Ты ль не знаменита в песне этой? Дай в глаза взглянуть. Мы с тобой идем, не лыком шиты...» И еще определенной: «...чтобы людей полмиллиона смотрело, головы здрав, над морем слав, над морем трав и подтвердило мне стозвонно: тебя выслеживая, — прав».

Еще бы не прав: знает беркут, кого выслеживать! Красавица — дочь и внучка знаменитых русских художников, мало того, что вскоре станет признанной писательницей, но отдаст руку и сердце орлу недосягаемого полета: будущему автору государственного гимна, — и родит от него двух сыновей, кинематографическая слава которых окажется вровень их всенародной популярности.

Этой красавице Павел Васильев посвящает стихи, пронзившие русскую лирику.

Так идет, земли едва касаясь,  
И дают дорогу, расступаясь,  
Шлюхи из фокстротных табунов,

У которых кудлы пахнут псиной,  
Бедра крыты кожей гусиной,  
На ногах мозоли от обнов.

Картинка фокстротного пляса («патефонного сброда») требует некоторого комментария: в юности, да и позже, Павел Васильев действительно отдал дань ресторанным загулам (обвиняли его — именно в богемных оргиях). Для степного казака клеймо несколько экзотичное. Однако учтем горизонт полета: дело не в том, что шлюхи безнравственны, а в том, что мелко плавают, низко летают, дурно пахнут... А взлететь надо так, чтобы не только «людей полмиллиона», но и сам Вертинский задрал голову. О том и речь в стихах к красавице:

Лето пьет в глазах ее из брашен,  
Нам пока Вертинский ваш не страшен —  
Чертова рогулька, волчья сыть.  
Мы еще Некрасова знавали,  
Мы еще «Калинушку» певали;  
Мы еще не начинали жить.

Не удалось начать. Не успел. Подкосили на взлете. Но каков напор...

Интересно: а как бы отнесся Павел Васильев к такому повороту, что судьба дала бы ему шанс стать автором Гимна Советского Союза?

А знаете? Стал бы! «Сын есаула», «певец кулачества», «апологет азиатчины», воспевавший «зверью стать и зверью прыть», — с полной отдачей и искренностью спел бы гимн стране, построенной на революционных лозунгах. Потому что превыше всего была в его жизни цель: доказать, что он *первый поэт страны*. Безотносительно ко всему остальному.

Много ли советских символов в его стихах? Да там всего так много, что и советских, и нес советских, и антисоветских (при желании их так истолковать) сколько угодно. Например, полно красного цвета. Красные околыши. Красные малахай. Красные сапожки. Красная рыба. Красная лиса. Красная кровь, естественно... А красное знамя? Красный флаг? Есть и это. И даже с дополнительными

определениями (которые, по законам поэтики, не менее важны, чем факт цвета). «Норовистый красный широкий флаг». Он «падает и рвется — красный флаг». Красное знамя — «пуще огня». Оно — «наше», оно — «под солнцем». Это не значит, что оно — единственно возможное. «Мир разделен, прекрасен, весом. Есть черное знамя и красное знамя... И красное знамя мы несем».

«Мы» и «они» иногда меняются голосами в драматической партитуре, как в карусельной полифонии. Появляется «ленинская рука», простертая «над толпой». Появляется «республика», расцветающая там, где был посеян свинец. Появляются «мужички свободы», добываемые силой. И «революция», пересчитывающая головы и сердца, которые «маячат в сквозной дали». С ближней же дистанции «революция» равнозначна «березам»...

Положим, реющие в облаках символы для сознания, выросшего при Советской власти, как бы неизбежны. Но у Васильева мелькают и такие злободневности, как «ударники пятилетки», «колхозный паек», «совхозы Киргизии». И во всех ракурсах — «Турксиб». Хочет ли поэт угодить властям?

Смешно: он не может угодить *никому*. И не больно-то хочет. Потому что бушующий избыток сил может воплотиться *во что угодно*, и при этом не воплотиться до конца *ни в чем*. Васильев с легкостью употребляет советскую терминологию, он ее не то чтобы ни во что не ставил, он ее — не выделяет из общего карнавала жизни. Берет запросто. И запросто переступает.

И вот еще что надо иметь в виду. Васильев не просто «легкий сочинитель», он — человек, одержимый магией стихописания, он обожает писать экспромты, щеголяет размерами, может с ходу выдать на заказ что угодно, на спор, на «слабо». Ворохи таких заказных или шуточных виршей он потом выкидывает вон, сопровождая оценками: «трескотня», «халтура». А все равно соблазняется и пишет то, на что его подзадоривают, подбивают, подначивают.

Однажды какой-то умник в редакции «Красной нови» предлагает попробовать силы в жанре античного псогоса (поношения). Васильев присаживается к столу и через некоторое время выдает следующий гекзаметр:

Ныне, о муза, воспой Джугашвили, сукина сына.  
Упорство осла и хитрость лисы совместил он умело...

На рубеже 30-х годов такое еще может сойти с рук (через три года Мандельштаму «широкая грудь осетина» будет стоять высылки). А Васильев еще и упивается тем, что его экспромты идут по рукам. Он готов их читать всем и каждому, как всем и каждому готов читать серьезные свои стихи.

Когда в 1932 году органы заводят дело на сибирских самостийников («Сибирская бригада») и в числе прочих привлекают Павла Васильева, — он и следователям норовит читать стихи, а те выпрашивают имена и адреса собеседников. Имена и адреса Васильев выдает с легкостью, это же такая чепуха в сравнении с поэзией...

Он многих невольно «заложил» тогда, и в конце концов пострадавшие его простили, да и дело не имело тяжелых последствий — Васильев отделался условным сроком<sup>1</sup>. Выйдя из камеры и «с наслаждением дыша воздухом воли», он продолжил дарить слушателям свои поэтические экспромты.

Однажды его слушателями оказалось в полном составе Политбюро ЦК ВКП(б). Приглашенный в числе других писателей на правительственный прием по случаю спасения челюскинцев, Павел Васильев получил слово и, поощряемый вниманием со стороны тех, кто знал его талант (и ожиданием скандала со стороны тех, кто знал его нрав), запел на мотив воровской «Мурки»:

Здравствуй, Леваневский, здравствуй, Ляпидевский!  
Здравствуй, Водопьянов, и прощай  
Вы зашухарили, «Челюскин» потопили,  
А теперь червонцы получай!

Слушатели могли бы оценить игру слов: червонец — не только десятирублевая купюра, «червонец» — срок, который дают «ни за что».

<sup>1</sup> Леониду Мартынову напаяли побольше: высылку. Да Мартынов и вел себя несколько иначе: он следователю не стихи читал, а лекции по истории и футурологии Сибири, имен же и адресов не открывал.

Слушатели не оценили. Вот как описывает дальнейшее биограф Васильева Сергей Куняев: «За столом воцарилось мёртвое молчание. Кто-то хмыкнул, кто-то тихо захохотал, уткнувшись лицом в ладони... К Васильеву быстро подошли люди в форме, аккуратно взяли его под руки, вежливо и проворно вывели из-за стола, проводили за пределы Кремлёвского дворца и оставили в покое уже за воротами. Павел неподвижно застыл на тротуаре, будучи не в силах удержать нервную дрожь. Перед его взором стояло лицо Сталина, который без тени улыбки, внимательно и пронизывающе смотрел ему в глаза»<sup>1</sup>.

Он выпадал из жизни медленно, словно не верил, что его могут добить. Он искренне каялся в своих «дебошах», обещая исправиться. Он задумал поэму «Красная Армия» и грозился написать ее так, что и Ворошилов не усомнится, кого именно надо наградить орденом за самые боевые стихи.

Чутье великого поэта работало безошибочно. В зените сверхзадачи и в «нижней бездне» подсознания он чуял подступающую войну, новую войну, новую мировую войну — Великую, Отечественную. Он чуял и другое: пауза, выпавшая на долю его поколения, подходит к концу, так что силы, ищущие применения, наконец-то будут востребованы.

У Бориса Корнилова эти предчувствия воплотились в фантастические «негритянские» видения (в поэме «Моя Африка»). О том, какие конкретные формы обретет надвигающаяся война, не знал и будущий автор «Василия Теркина». Не знали и те молоденькие поэты, которым суждено было ту войну пройти, став «поколением смертников». И Павел Васильев не знал. Только предчувствовал. И надеялся, что его поэтическая работа будет востребована и оценена.

Талант автора «Соляного бунта» не отрицали и в органах, куда стекались доносы «литературной общественности». Генрих Ягода медлил, просил «подсобрать материал», то есть что-нибудь явно антисоветское. Подсобрали. Завели дело. Приговорили к высылке — не надолго: на полтора года, за «бесчисленные хулиганства и дебо-

<sup>1</sup> Сергей Куняев. Русский беркут, с. 271.

ши». Этапировали в подмосковную колонию, откуда Васильев тотчас прислал покаянное письмо. Его перевели в рязанскую тюрьму, где ему уже не грозили общие работы и где начальник местного домзака снабдил его бумагой и карандашами, чтобы поэт мог писать стихи.

Пока поэт писал стихи, его друзья в Москве писали ходатайства. И вытащили-таки его из заключения. Оказавшись на свободе, **Васильев** ринулся в литературную работу. На свободе ему оставалось жить меньше года. Он успел рвануть из Москвы в свою любимую Азию: в Бухару, Самарканд, Хорезм. Постоял у могилы Тамерлана...

В Москве его уже ждали.

В феврале 1937-го — арест.

Что инкриминируют?

Террор.

А это откуда?!

А все из того же поэтического театра абсурда. Из фанфаронских разговоров на полупьяных писательских квартирах. Общий треп. Тот самый — про то, что русских писателей теснят фэйвилевичи, и Васильев мог бы захватить и возглавить какой-нибудь журнал, чтобы противостоять притеснителям. Васильев набивался на эту роль? Вряд ли. Но вряд ли и возмущался такими предложениями. Скорее всего, в ответ он читал стихи.

Очередная писательская квартира. Общий треп. Подначка: «Боишься пули?» Ответ: «Не боюсь». Было? Было.

Очередное сидение за ресторанным столиком. Треп. Подначка: «Пашка, а ты не струсил бы пойти на теракт против Сталина?» — «Я? Струшу!? Я вообще никогда не трушу, у меня духу хватит». Зафиксировано.

Заметьте: он говорит не о покушении на Сталина, он говорит, что *вообще* не трусит.

Когда в НКВД все это выясняют на перекрестных допросах, то дело приобретает следующие формулировки: Васильев получил предложение совершить теракт против товарища Сталина и дал согласие.

До последнего момента он надеялся, что его не убьют, хотя уже трезво понимал: лагеря не избежать.

...На далеком, милом Севере меня ждут...

Это написано в 1936-м, еще на воле.

...Прощайтесь, прощайтесь, дорогие, со мной  
Я еду  
Собирать тяжелые слезы страны...

А вот что написано на Лубянке, во внутренней тюрьме, в феврале 1937-го:

Снегири взлетают красногруды...  
Скоро ль, скоро ль на беду мою  
Я увижу волчьи изумруды  
В нелюдимом, северном краю.  
Будем мы печальны, одиноки  
И пахучи, словно дикий мед.  
Незаметно все приблизит сроки,  
Седина нам кудри обовьет.  
Я скажу тогда тебе, подруга:  
«Дни летят, как по ветру листьё,  
Хорошо, что мы нашли друг друга,  
В прежней жизни потерявши все...»

Закрытое судебное заседание 15 июля 1937 года длится 15 минут. В последнем слове подсудимый признает себя виновным и просит дать ему возможность продолжить литературную работу.

16 июля — расстрелян.

Еще два десятилетия имя Павла Васильева под запретом.

Потом возвращено. «Под расстрелянным знаменем, под перекрестным огнем».

\* \* \*

Как рифмуются судьбы, даже посмертные! Когда вдова Васильева после девятнадцатилетней отсидки вернулась в Москву, она *ничего* не знала и долго не могла узнать о судьбе мужа.

Ходил слух, что он спасся и живет где-то в Подмосковье...





## ЯРОСЛАВ СМЕЛЯКОВ

**В**се-таки он ушел больничным коридором, если говорить о теле. Душа осталась там, где звезды. Уход — ослепительная точка пути.

Приход, напротив, в тени. О детстве — ничего запоминающегося ни в стихах, ни в биографических обмолвках. В лучшем случае — что-нибудь размыто-народное: красота деревенской природы, радость деревенских забав, поездки в ночное, набег на соседские сады, походы в лес за грибами и ягодами<sup>1</sup>. Негусто. То ли вспомнить нечего, то ли вспоминать неохота. Что за деревня? И точно ли деревня: Смеляков родился в городе Луцке... Впоследствии салютовал землякам — белорусам... Опять вопрос: Луцк — город на Волыни, Украина... Видно, это не очень важно, потому и не очень отчетливо. Краски — не столько национальные, сколько социальные, и достаточно стандартные: убогий домик с краю проселка, вельможные брюхатые паны, офицеры в красных штанах... Вспомнута — в 1939 году, с единственной целью: перечеркнуть такое детство красной стрелой красноармейского освободительного похода.

---

<sup>1</sup> Цитирую биографию поэта, изданную при его жизни. См.: Валерий Дементьев. Ярослав Смеляков. М., 1967, с. 14.

А мать? Должна же она быть в лирическом синодике... Два-три стиха-воспоминания: в одном мама под фатой рядом с папой, в другом «добрая, сердечная» женщина стелет гостям на кровати, а себе — на сундуке, из скромности; в третьем — «милосердная русская мать», как сама Россия... Либо апофеоз «неслышности», либо — апофеоз «сверхслышности», героический символ, «батальоны седых матерей!» Сердечно-личного маловато.

Об отце? Вообще полное молчанье. В начале 30-х годов, в разгар литературных чисток, когда имя Смелякова уже гремело среди молодежи, причем скандально, — встал какой-то доброхот и в духе времени просигналил: Смеляков — пролез в типографские рабочие, а на самом деле он вроде бы сын помещика.

Присутствовавший на собрании руководящий работник комсомола не выдержал и заорал на доброхота:

— Прекратить!!

Он-то, вождь молодежи, отлично знал, что Смеляков явился в типографию отнюдь не из поместья, а с биржи труда<sup>1</sup>.

Интересно, кто был этот защитивший Смелякова «руководящий работник ЦК ВЛКСМ»? Наверное, сподвижник Косарева... Наверное, и сгинул вместе с ним в подвалах ОГПУ.

А все-таки, каков был отец Смелякова? Этот вопрос как-то бледен в его биографиях. Не потому, что надо что-то скрывать (отец — весовщик на железнодорожной станции, что вполне вписывается в тогдашнюю пролетарскую анкету). А просто не важно. Никакого заметного следа в душе.

Как вообще — никаких «расчетов с прошлым».

Не знал Смеляков ни той благодарности отцу (и той внутренней борьбы с дедовской «звериностью»), каковые живописал его ближайший брат по музе Борис Корнилов. Ни той тяжбы с отцом (и напускной борьбы с выдуманым белоказачьим происхождением), которые живописал другой его брат Павел Васильев. Ни, тем более, той прикрытой улыбками фатальной драмы расставания с национальными корнями, которую пережили Эдуард Багрицкий и Миха-

---

<sup>1</sup> Эпизод описан в той же книге В. Дементьева.

ил Светлов (припоминаю двух поэтов, ибо именно их назвал Смеляков своими учителями, кстати, научившись у них загадочной улыбке).

Так или иначе, корни вычеркнуты. Может быть, потому, что через полтора года после рождения Смелякова Империалистическая война перечеркнула саму прежнюю жизнь. Из прифронтового Луцка семья весовщика отъехала в Воронеж, потом весовщик умер, и все прошлое, включая «набеги на соседские сады», «походы в лес за грибами и ягодами» и прочие цитаты из копеечной народнической идиллии оказались вытеснены Москвой, в которую привезли одиннадцатилетнего шкета и сдали на руки родственникам.

Вот тут-то и начинается настоящая жизнь. Не школа, которую шкет между делом заканчивает, а именно жизнь. То есть дело. То есть работа на подхвате. Истопник, дворник, помощник снабженца (грузчик?). А чаще всего безработный, уповающий на биржу труда. Детскую биржу труда — уточним для вящей достоверности.

Мелькнула еще «губернская Рязань»... «На всю Рязань — одна машина, и в ней — Чухновский молодой»; Смеляков — тоже молодой, пятнадцатилетний, грамотный: правит селькоровские заметки, причем «забывает Есенина», променяв его «на Демьяна».

Есенина, между прочим, в свое время тоже втеснил в душу, отодвинув — Лермонтова. Это очень важная деталь: в ходе детского чтения сын весовщика, возмечтавший впоследствии уйти Млечным Путем, сразу избрал Лермонтова — именно того гения среди русских классиков, который обладал запредельным зрением и таким слухом, что мог внимать звездам. Но все эти литературные объяснения — потом, а сейчас формируется душа — именно биржей труда, спасшей от беспросвета безработицы. И вытаскивает мальчика на твердый берег — Советская власть: дает путевку в полиграфическую фабрично-заводскую школу имени Ильича. «Это школа недавних дней, небогатая небольшая, — не какой-нибудь там лицей, не гимназия никакая», — ревностно уточнит Смеляков через много лет.

Это уже красочно описано в его биографиях. Распахиваются двери в рабочую жизнь: «Стук движущихся котлов с жидким металлом, скользящие по прямой проволоке матрицы, еще горячие сере-

бряные строки». И указывают серебряные строки путь в поэзию.

Путь этот облегчается тем, что фабзайцы полиграфкомбината шмыгают по тем же коридорам, по каким ходят с портфелями, полными рукописей, руководители «литмолодняка» и завыв отделов поэзии журналов, печатающихся на том же комбинате.

Страна, только что пережившая Год Великого Перелома, упивается стихами. Все пишут, читают, слушают. Без продыха! Больше коллективно, чем индивидуально. В агитгазете, стенгазете, цехгазете. Для Синей Блузы, для Красных дней календаря. Летают из литстудии в литкружок, из редакции молодежного журнала «Рост», ошибаясь дверью, — влетают в редакцию пролетарского журнала «Октябрь». А там — Михаил Светлов. И не выгнал же! Прочел пару листков. Велел переделать две строки. Смеляков пошел переделывать — не получается! Решил схитрить: вернулся к Светлову и подал прежний текст, якобы переделанный. И опять тот не выгнал: может, по забывчивости, а может, по доброте душевной, неотделимой от чувства юмора: «Ну вот, теперь все в порядке» — и подписал в набор.

Дальше — сказка с чудесами. Приносят «фабзайцу» набирать очередной номер «Октября», а там — его стихотворение! Фурор! Братва бежит поздравлять...

Впоследствии это уже не чудо, а осуществляющееся предназначение: свою первую книгу Ярослав Смеляков набирает и верстает собственноручно. И вообще: книги у него начинают выходить одна за другой. Стремительное восхождение! Прерванное единственно тем прискорбным обстоятельством, что вскоре за «пьяные дебоши», устраиваемые троицей молодых поэтов, получают срок «три мальчика, три козыря бубновых, три витязя российского стиха»: Борис Корнилов, Павел Васильев и примкнувший к ним Ярослав Смеляков.

Много лет спустя, получив письмо от матери Корнилова, Смеляков объясняет, «что случайно мы местами обменялись с ним... Он бы стал сейчас лауреатом, я б лежал в могиле без наград. Я-то перед ним не виноватый, он-то предо мной не виноват». Всех их несло по жизни стихийной волной, бившейся о каменные берега, всех подымала бешеная, озорная, изнутри распиравшая энергия.

Советская власть наказала озорников поначалу не слишком сурово: Смелякова не услали дальше Московской области, и в первую свою «ходку» он не только не стал записным зеком, но продолжал писать ликующие советские стихи и печатался в газете «Дзержинец», что при люберецкой трудкоммуне имени, естественно, товарища Дзержинского.

Впоследствии ходки и отсидки были не столь мягкими, двум первым «козырям бубновым» они вообще стоили жизни. Клеили им уже статьи политические, но состав буйства в деле каждого оставался. Корнилов успел подарить Смелякову книгу с надписью: «Ярослав! Какие мы все-таки славяне!» На что Ярослав (мысленно, а через сорок лет и гласно) ответил: «Советские славяне». Пожалуй, Корнилов был прав с точки зрения закадычно-забубенной стилистики их досуга, Смеляков же прав — с точки зрения «работы и любви» — в том смысле, что он всегда был и навсегда остался непрерываемо, несдвигаемо, непоколебимо советским человеком. Это подтверждено всей его поэзией.

Его герой — тот самый человек, которого Советская власть выковыривает для себя, «с нуля», без малейшей оглядки на прошлое. «Особый материал», чистая проба. Как в тигле.

Лишь из позднейших времен этот «материал» кажется аскетичным. А внутри там совершенно другая точка отсчета. Не помнят, во что одевались, это не важно; в памяти только — что была тяга к полувоенному. Не помнят, что ели, и это не важно; в памяти только красный буфетный винегрет и розовый горячий кисель в граненых стаканах. Вернее, розовый он только в буфетном стакане; в стихе он — «кисель тот, отчаянно красный». «И красный, как флаг, винегрет».

Молодняк красной эпохи готовится к бою, к гибели, причем гибель воспринимается едва ли не как счастье, точно так же, как быт, сведенный к минимуму, вовсе не кажется ущербным, надо взглянуть на него совсем уж «со стороны», чтобы это почувствовать...

Но кто тогда мог увидеть их «со стороны»? Разве что какие-нибудь ухоженные девочки «из хороших семей», посланные родителями в цех для рабочего стажа. «Когда мы в буфете уплетали наскоро

горячую кашу из луженых мисок, они тщательно разворачивали домашние пакеты с обольстительными булочками, черной икрой, бело-розовой ветчиной и нехотя, как бы по обязанности прожевывали маленькие кусочки. Было ясно, что они пришли сюда зарабатывать рабочий стаж. То, что было для нас главной и единственной целью жизни, для них было только средством. Понимая все это, мы со свойственным нам великодушием нисколько не бойкотировали их. Но они сами держались отдельно, своим маленьким кланом. Они все время как бы ожидали насмешки, подвоха. Они глазели на нас, когда это бывало необходимо, с затаенным ужасом...»

Они, чистенькие и хрупкие, приходят в ужас, глядя на рабочую комсу, а сами ребята — нет. Эти счастливы, их распирает сила.

Скрытая сила бьется и ищет выхода в стихах Ярослава Смелякова. Сила, скопленная, припасенная для грядущих битв. Сила, кренящая стих, придающая стиху иногда совершенно необъяснимый магнетизм. Хотя номинально любой смеляковский стих отлично вписывается в тематические графы (столбцы), предусмотренные для лирики в стране, втягивающейся после Великого Перелома в лихорадочный бег Пятилеток.

Стихотворение, которое было поставлено Светловым в январский номер журнала «Октябрь» за 1931 год, — полвека спустя открыло посмертное Собрание сочинений Смелякова. Парадокс времени ощущается уже в названии: «Баллада о числах». Это ведь уже оксюморон: баллада предполагает событийный ряд, прорисовку характеров, сюжетное развитие, а о гармонии чисел пристало бы мыслить либо в пифагорейской философии, либо уж в лермонтовски ориентированной думе. Меж тем Смеляков уверенно вписывает свою «думу» в стилистическую колею, накатанную конструктивистами. И не только вписывает, но — превышает, перекашивает все... В каком направлении? Это — самое интересное.

Хлопок по Турксибу везет паровоз;  
под Витебском вызрел короткий овес...

Что такое?! В огороде бузина, а в Киеве дядька?

Именно: от Киева и Витебска до Архангельска и Туркестана воз-

делывается наш советский огород. Объять его воображением — значит, прежде всего, включить количественный регистр:

...И домна, накормленная рудой,  
по плану удваивает удои...

Удой домны — нормальное дело, когда интеллект распирают немереные силы. Ребусная эквилибристика здесь — вовсе не самоцель: строкой ниже стих невозмутимо возвращается в агитпроповскую колею:

...Архангельский лес,  
и донецкий уголь,  
и кеты плеск,  
и вес белуги —  
все собрано в числа, вжато в бумагу.  
Статистик сидит, вычисляя отвагу.  
И сердце, и мысли, и пахнувший пот  
в таблицы и числа переведет.  
И лягут таблицы пшеницей и лугом,  
границы пропаханы сакковским плугом...

«Сакковский» надо объяснить современному читателю: Сакко и Ванцетти — имена двух итальянских рабочих, казненных в Америке и ставших заклинанием тогдашнего агитпропа. Однако у Смелякова из-под агитпропа посверкивает орнаментальность, которая выдает учебу у законодателей тогдашней поэтической моды. Дебютант отлично знает знаковые слова:

...Дороги таблиц кряхтят под стадами,  
числа растут молодыми садами,  
числа растут дорогою щетиной,  
по зарослям цифр пробегает пушнина...

«Пушнина» — нота, залетевшая сюда, может быть, и из Сельвинского, а вот «таблицы» резонируют с куда более рискованной базисной основой — со «Столбцами» Заболоцкого.

Но вот стих, качнувшийся направо и налево, быстро возвращается на ортодоксальные рельсы:

...По карте земли, по дорогам и тропам  
числа идут боевым агитпропом.

Прав Светлов, что оставил эту концовку без переделки, хотя после звездопада метафор она и кажется простоватой. Ритм, предшествующий метафорам, все равно работает! Ощущение стальной, чугунной, конструктивистски выпрямленной железной дороги, проложенной то ли над пропастью, то ли под бездной, усеянной звездами. Ощущение валкой качки то ли от тяжести пересчитываемых составов, то ли от энергии, которая раскачивает душу сверх всякого исчисления.

Сорок лет спустя, за считанные недели до смерти, поэт, увенчанный лаврами премий, вспомнил те числа! Вспомнил себя, «ушастого мальчика», привезенного в Москву к старшей сестре, которая работала библиотекарем на осиянной славой фабрике «Освобожденный труд» и дружила с сотрудницами осиянного славой же Центрального Статистического Управления.

«И счастлив тот ушастый мальчик был, воображая молча отчего-то, что с женщинами этими делил высокие гражданские заботы...»

Молоденькие расчетчицы ЦСУ щебечут, обсуждая за чаем качество печенья, а он... догадывается ли о том, что ждет его на высоком гражданском поприще?

Догадывается. Хотя в позднейших стихах не хочет в этом признаться.

«...И все же не догадывался он, что час его предназначенья близко, что он уже Историей внесен в заранее составленные списки...»

Списки?! Какие же? На высылку в годы Великой Чистки? На размен пленными, когда Финляндия вывалилась из войны? Или в списки «повторников», отсидевших «в своем плену» и замеченных обратно в лагеря на последнем дыхании генералиссимуса?

Нет. Совсем другие списки мерещатся «ушастому мальчику» в год Великого Перелома. В 1972 году он эти списки кольцует:

...И что в шкафах Статистики стальных  
для грозного строительства хранится



среди миллионов чисел остальных  
его судьбы и жизни единица.

Какая однако убежденность в стальной результативности судьбы! Какая вера в предназначение! И какая верность взятым ориентирам! Сзади война и впереди война. За спиной — война революционная, гражданская. Перед мечтательным взором — война революционная, последняя, всечеловеческая. Поколение, не поспевшее на первую и готовящееся ко второй, пытается примириться с той исторической паузой, которая ввергает их в бытие, обкорнанное до быта.

Вот как это описано в поэме «Строгая любовь», созданной в начале 50-х годов, в середине пути:

«В то время встречались не только в столице — вздыхали в десятках ячеек страны те юноши, что опоздали родиться к тачанкам и трубам гражданской войны...»

Стих, надо признать, среднестатистический, не отмеченный личной страстью. В следующем четверостишии индивидуальные нотки появляются, но в звучании элегическом, скорее светловском, чем смеляковском:

«Те мальчики храбрые, что не успели пройти — на погибель буржуям всех стран! — в простреленном шлеме, в пробитой шинели, в литавры стуча и гремя в барабан...»

По закону повествовательности (жанр — «повесть в стихах») следующая строфа оборачивает нас к войне грядущей:

«Печалюсь о бурях под небом спокойным, не знали парнишки, что нам суждены иные, большие и малые войны и вечная слава Великой войны».

Написанные *после* войны, эти строки уже несут ее имя, но все-таки не передают ее смертельности, как не передают смертельной рискованности той мирной жизни и того «спокойного неба», под которым росло опоздавшее поколение. Они жили, как в запасном полку: и песня «не пропета, в боях не пробита», и «за Буденным в бой» не хожено, и Ленина живые не увидено... Трубы у Смелякова звучат, но — словно отзываясь Багрицкому — ностальгически, не без зависти...

И только в поздней лирике конца 60-х годов эта тема окрашивается неожиданной свежей злостью:

Стремительно катится лава.  
Прорублена в проблеск клинка  
Посмертная Блюхера слава  
И мертвая жизнь Колчака.

Еще видение: «в том году двадцатом на волжском гибли берегу литовцы и хорваты...»

Вообще-то на волжском берегу гибли больше латыши и мадьяры. Но в потоке клокочущей ярости такой сдвиг понятен. Как понятна — при всей ее несправедливости — безжалостность по отношению к ученому адмиралу, на несчастье свое оказавшемуся правителем белой половины России. Речь ведь не об исторической фактуре, а об эмоциональной подлинности стиха. О том, какие страсти втиснуты в железные души поколения, зажатого в «паузу».

Война Отечественная в поздних стихах окрашена тем же чувством упущенности: «Я вовсе не был у рейхстага и по Берлину не ходил». Герои — те, кто был и ходил. Лейтмотив — горечь по погибшим. Братские могилы. Фотографии убиенных. «И мертвых нетленные очи, победные очи солдат, как звезды сквозь облако ночи на нас, не мерцают, глядят...»

По возрасту и настрою Смеляков, конечно, должен был бы стать поэтом войны — не окопно-солдатской, какую донесли до нас поэты из поколения смертников, а войны, осмысленной стратегически и эпически, — какую описали дождавшиеся своего часа Твардовский и Симонов.

Судьба отрезала Смелякову этот путь. Как поэт войны, он едва начал, причем «невпопад»: остро восприняв в 1940 году финскую кампанию, 1941 год он встретил такими праздничными стихами, какие теперь странно читать... Видно, «бесправные бессарабцы», разбившие «оковы», и «Прибалтики сыны», попросившиеся в Союз, привели его в такое благодушие. Вообще-то, великим поэтам не пристало делать подобные ошибки, но примиримся на том, что великое поприще уготовано было Смелякову не на фронте; единст-

венное стихотворение, написанное осенью 1941 года по пути на фронт, — «Ржавые гранаты» — он в конце концов убрал в архив, где и обнаружил его Валерий Дементьев тридцать лет спустя и опубликовал в своей книге о Смелякове.

Самого же Смелякова судьба перевела на другой крутой маршрут: плен, каторжная работа на хозяина (хорошо еще, что хозяин был не немец, а финн, и что с разменом пленных не пришлось ждать 1945 года). Затем советский лагерь, вторая «ходка». Третья, как уже сказано, ждала «повторно» в 1951 году. Вроде бы ложился путь Смелякову в лагерную поэзию... но он не стал и поэтом ГУЛАГа. Ни как Анна Баркова, вынесшая из зазеркалья поэтическую антивселенную, ни как Николай Заболоцкий, «Стариками» своими пронзивший в 1957 году советскую лирику, ни как Анатолий Жигулин, привезший из Бутугычага «Полярные цветы». Не стал «воробышек», возвестивший Смелякову конец срока, таким же поэтическим символом эпохи Оттепели, как «бурундучок», отпущенный на волю Жигулиным.

Уже после кончины, при полной перемене литературного климата, нашлись и опубликовались стихи, написанные Смеляковым в Инте, в лагере, в 1953 году:

Когда встречаются этапы  
Вдоль по дороге снеговой,  
Овчарки рвутся с жарким храпом  
И злее бегают конвой...

Но эти пронзительные стихи в 90-е годы уже не могли повлиять на литературную ситуацию. А главное, Смеляков и сам не предназначал их для печати, не верил, что их обнародуют. В печати же, кроме глухих намеков, иногда иронических («Жить в тайге интересно»), иногда горьких («...И на лоб полуясные тени для других незаметно легли»), нет в прижизненных публикациях ни тюрьмы, ни лагеря. Лично пропахавший круги ада, Смеляков не остался в памяти поэзии человеком этого ада. А остался — поэтом рая, грядущего чашею рая, поэтом той комсомолки, которую растила (и вырастила) для себя жившая мечтами о будущем Советская власть.

Это был, конечно, великий эксперимент, условия которого состояли в том, что люди, отрицавшие само понятие Дома, задумали построить Дом на основаниях, совершенно фантастических. Впрочем, эти идеи только нам кажутся фантастическими. Это тоже была жизнь, обыденная жизнь, на фронте которой красовалось, как мишень, загадочное и ненавидимое слово: «быт».

На элементарном уровне — ненависть к обывательскому уюту. Уют маркируется двумя-тремя символами, отчетливыми, как мишень. «Сволочи-фикусы». «Подлые канарейки». Первые дрожат в своих горшках, как души грешников; вторые пугливо жмутся в клетках, когда «дети стали»... «в кирзовых сапогах идут к заставе».

Что еще остается в нетленной памяти этих стальных ребят? Как «забивались в тайнички, ища блаженного покоя, запечной лирики сверчки и тараканы домостроя». Что противостоит сверчкам и тараканам? Смеляков — мастер символических перечней, соединенных в тройки. «Тебе служили, комсомолия, в начале первой пятилетки простая койка, голый стол, нагие доски табуретки...»

Мир — тир. Целься! Чемберлену — в монокуляр! Все ясно.

Неясно другое: как сопрячь ненависть к быту, к дому — с тем неочевидным, но железным фактом, что строится опять-таки дом, но из других материалов? Позднее Смеляков сводит эти концы в остроумной формуле: его герой «сначала ставит домны, а домики — потом». Позднее он и обывателя реабилитирует, срифмовав с «приятелем». Но ни разу не усомнится в тогдашней правоте сверстников своих, а упираясь в немыслимость их фанатизма, всякий раз будет спасать дело иронией, за которой спрячет сомнение, отчаяние... в чем я и вижу высший смысл его поэтической судьбы.

Напомню то, о чем говорил неоднократно: великие поэты отличаются от прочих честных стихотворцев тем, что прочие *решают* проблемы, а эти упираются в их неразрешимость. Именно над неразрешимостью — бьются. Ничего «домашнего» не брезжит в смеляковском мироощущении — он вольно дышит лишь в цеху, на площади, в бараке, в казарме, в общежитии... Однако над этим принципиальным бездомьем непременно висят у него «в древнем небе звезды», и разрушение ветхих крыш происходит не иначе, как «под

синезвездным куполом вселенной». То есть возводится не что иное как Дом, но соразмерный не меньше, как всему мирозданию.

То есть в конечном счете эта душа все-таки входит в рамки, но она этого изначально «не хочет»: и бунтует, бушует, безумствует... а крыша мира над ней все-таки ощущается, и Земля сжимается до шарика.

У других поэтов (следующего поколения) закрепится термин: «земшарность». У Смелякова ощущение вселенского покрова идет не от земли, а от неба. От тверди небесной. Лермонтов завещал ему разговор со звездами, и через всю поэзию Смелякова они проходят сквозным символом, лучась загадочными, а иногда несовместимыми смыслами.

Герою на звезды — «наплевать». И он же «умеет звезды понимать». Звезды — «детские». Звезды — «кровавые». «Звезды топоров против черного обреза нерасстрелянных врагов». Звезды падающие. Звезды, медленно оборачивающиеся вокруг зенита. Сыплющиеся, как дождь. Гаснущие. Загорающиеся. Боевые. Мирные. Всамделишные. Бутафорские. «Звезды в небе, звезды в поле, звезды возят казаки — ночью звездами сияют наши узкие клинки». Из летящей трубы — искры созвездиями. На фуражках — алые созвездья. Космические светила естественно совмещаются с символами советской эпохи: «звезды неба с звездами Кремля», библейские звезды волхвов — со «звездами пролетарской власти». Новогоднюю елку украшает «не вифлеемская, а большевистская звезда». Пятикопечные звезды плывут на крыльях аэропланов, сияют в глазах женщин и, наконец, завязываются в нерасторжимый узел рукопожатия... Когда «был поцелуй решением подростков искоренен как чуждый и пустой, мы жали руки весело и жестко — взамен всего — тяжелой пятерней...» Надо оценить изощренность метафоры: «...Той пятерней подростка-малолетки, что, загрубев и выросши в труде, была как малый слепок пятилетки пятиугольной родственна звезде». Постмодернистам никогда не изобрести того, что «само собой» рождается в жизни, вздернутой до звезд.

Брежит под этими звездами новый «уют», который приходится реабилитировать в образе «малого быта заводских предместий»; но

куда труднее реабилитировать такую вечную неразрешимость великой души, как рождающаяся в чертогах Дома любовь.

Ее, впрочем, именно и *реабилитируют* «люди стали».

Позднее (три десятка лет спустя) Смеляков в интонации фирменной своей подначки спросит: отчего это у других поэтов о любви сотни стихов, а у меня — «два-три стихотворения»?

Лукавит! Хватило бы и одного — того самого, про «Любку», которое пронзило когда-то советскую лирику и с которого началась взрывная слава комсомольского поэта Ярослава Смелякова:

Посредине лета  
 Высыхают губы.  
 Отойдем в сторонку,  
 Сядем на диван.  
 Вспомним, погорюем,  
 Сядем, моя Люба.  
 Сядем, посмеемся,  
 Любка Фейгельман!

Так погорюем или посмеемся? Неотвратима ли любовь, когда она отменена, запретна? А может, потому и неотвратима, что запретна? А надо ли отменять запретность именем любви? Или именем той же любви — хранить? И смеяться над ней, и горевать? А может, дело как раз в дразнящем мерцании, в обманном контуре? В мгновенной усмешке при звучании одесско-жмеринского кентавра: Любка Фейгельман, — столь непривычного там, где должны звучать соловьи и благоухать розы? Да еще и запретно-уголовная «Мурка» слышится в мелодике этой «Любки». И отзвуки то ли высмеиваемого, то ли соблазняющего городского ромansa:

Мне передавали,  
 Что ты загуляла —  
 Лаковые туфли,  
 Брошка, перманент.  
 Что с тобой гуляет  
 розовый, бывалый,  
 двадцатитрехлетний  
 транспортный студент...

Да что студент! Сам Вертинский, кумир тогдашних буржуйских барышень, «вертится» на пластинке, и злость берет комсомольца, видящего, как «спокойно девочки танцуют английский фокстрот». Впрочем, открытая ярость была у другого «бубнового козыря», у Павла Васильева: тот не поколебался обозвать бедного Пьеро чертовой рогулькой. Смеляков же чуть заметно пожимает плечами: «Как это такое за сердце берет?» С Вертинским он рассчитается куда изощреннее, когда много лет спустя изобразит томного скитальца вставшим перед страной на колени: «под хризантемой гастролера проснулась русская душа». А пока что русская душа спит под броней комсомольца и спрашивает как бы сквозь сон: так эта танцующая Любка — своя или чужая? «И это любовь? То есть да... То есть нет»... Качается стих, как на качелях, то на волнах вальса, то в нагловатой трясце фокстрота, и магия стиха — именно в этой качке, в неразрешимости вопроса, в обманной улыбке озорника:

Стираная юбка,  
глаженная юбка,  
шелковая юбка  
нас ввела в обман.  
До свиданья, Любка!  
До свиданья, Любка!  
Слышишь?  
До свиданья,  
Любка Фейгельман!

Бредила комса этой «Любкой». Четверть века спустя довелось мне увидеть героиню стихотворения на каком-то литературном мероприятии: статная женщина в строгом официальном костюме держала строгую речь, старая еврейско-немецкая фамилия давно была сменена в замужестве, новая подкреплена собственным литературным творчеством, только имя — Любовь — оставалось прежним... Она говорила уверенно и серьезно, а по рядам шелестело: крашенная юбка!.. шелковая юбка!.. Это она, она!..

Неувядающие стихи. Понимаешь, почему поразила когда-то Смелякова случайно обнаруженная у букиниста между штабелями

кирпича книжечка аббата Прево, ошпарила вопросом: «Что делать мне с такой любовью?»

Ответить нечего. Только передать само смятение — оно и есть истина. Не отказываясь от собственной души, выкованной в те стальные годы, от пятерни, утвержденной вместо поцелуя, качнуться в любовь... это и есть правда.

Уникальная ситуация — невозможность отказаться от идеалов юности при понимании полной невозможности хранить верность идеалам. Оксюморон Дома, равного Бездомью. Парадокс поколения, вынужденного жить, но готового только к смерти. Постоянство души, только что отменившей все, что составляло мир, и не желающей думать о том, что и ее мир когда-нибудь отменят. Вынужденной думать об этом и не смиряющейся...

«Ненужные раны». «Напрасная пенсия». «Ненадежные девочки». Определения то и дело идут наперекос ожидаемому, незаметно подтачивают конструкцию. «Длинная боярская душа». «Годовалые топоры». Никакого модернизма тут и в заводе нет, а есть тонкая смеляковская усмешка. Чем, собственно, «годовалые топоры» хуже «горпарткомовских сапог»? Чему, собственно, удивляться, когда «прямо в руки мои идет трехмоторный, пятимоторный потрясающий самолет»?

Так трех- или пятимоторный?

А и то, и другое. Антокольскому сказано: «Здравствуй, Павел Григорьич, древнерусский еврей!» Николай Полетаев, идеолог пролеткультуры — вроде бы в косоворотке и в смазных сапогах. А взглядеться — «эти слабые, длинные, мягкие руки, позабывшие гвоздь, молоток и верстак...»

Смеляков, ни на миг не забывающий металлическую, каменную обетованность своей судьбы, обречен всю жизнь защищать ее, понимая, что она мертва. Если не мертворожденна. Отсюда мертвая качка этой железобетонной конструкции. «Так меня носила и качала тишина. И в этой тишине песни непонятное начало глухо подымается во мне...» Никого не напоминает? «Так как это пока начало, так как, образно говоря, море Белое нас качало — мы качаем теперь моря...»



Да Борис же Корнилов увековечил этот ритм в своей гениально угаданной бакинской симфонии: «Мы любили девчонок подлых, нас укачивала любовь...»

Снесло в пучину двух старших рыцарей российского стиха, младшему досталось — разгадывать тайну на качающейся палубе Истории.

Отечество событиями богато:  
ведь сколько раз, не сомневаясь, шли  
отец — на сына, младший брат — на брата  
во имя братства будущей земли.  
За подвиги свои и прегрешенья,  
за все, что сделал, в сущности, народ,  
без отговорок наше поколение  
лишь на себя ответственность берет.

Это написано незадолго до смерти, в 1972 году.

А в победном 1945-м, точнехонько посередине пути, или, как Данте некогда сказал, земную жизнь пройдя до половины, Смеляков написал каменные строки, которые показались тогдашним критикам (да и позднейшим читателям) финальным апофеозом его пути:

Я строил окопы и доты,  
железо и камень тесал,  
и сам я от этой работы  
железным и каменным стал.

И в подкрепление мотива: «Стал я сильным, как терн, и железным — даже окиси привкус во рту». И еще: «Приснилось мне, что я чугунным стал. Мне двигаться мешает пьедестал». И еще: «Революция... по каменным лестницам шла».

Окаменение, ознобом схватившее стих Смелякова в послевоенную пору, было позднее истолковано как финал эпопеи, близкой к самоотрицанию. То есть — как развенчание революции, как признание краха ее, чуть не как потаенная антисоветчина; именно так были восприняты «демократической общественностью» поздние смеляковские эпитафии комиссарам, вроде стихотворения 1963 года

«Курсистка» — о революционной фурии, которая ставила к стенке врагов революции, а потом сама угодила в ГУЛАГ, отсидела срок и теперь получает старушечью партпенсию, пронзая собесскую очередь непреклонным стальным взглядом.

Сострадание, сочувствие, даже сожаление в этом стихе есть. Есть и горечь, обращенная к героине: «ни стирать, ни рожать не умела, никакая не мать, не жена — лишь одной революции дело понимала и знала она». Но не развенчание! Окаменение души в бронзе. Медные таблицы скрижалей. Чугунные тома энциклопедий. Гранит гробниц, мрамор мавзолея, камень стен. «Меч зазубренный чекиста» — да, и это! И головы, слетевшие с плеч от того меча: «в петлицах шпалы боевые за легендарные дела»:

...По этим шпалам вся Россия,  
как поезд, медленно прошла...

Вот и ищите правых, виноватых. Железная мерность стиха, чугунный ритм, каменная недвижность, павшая на огневую раскачку безумия, — не попытка ли смирить, сковать, уравновесить в памяти изначально беснующуюся, шатающуюся от скрытых сил реальность?

Не зачеркнуть и не «исправить», а именно — сохранить.

Сохранить в ситуации, когда сумасшедшая наивность юности становится очевидной, ее абсурдность делается темой анекдотов, и поумневшие дети начинают судить о прошлом «с улыбкой горестной сына над промотавшимся отцом»?

Смирив свою ярость, Смеляков пытается устоять. Иногда, вспомнив что-нибудь из прошлого, он делает вид, будто не понимает, зачем вспомнил. Или оговаривается, что, мол, теперь все это «ни к чему». Но под шутливой гримасой (добродушие и угрюмость разом) таится бешеная готовность к отпору, решимость драться за пережитое, расплатиться за каждое мгновение того прекрасного и проклинаемого времени.

...И я за те свои удачи,  
что были мне не по плечу,

сомкнувши зубы, не заплачу,  
а снова молча заплачу.

Почему-то среди врагов, готовых посмеяться над его звездной эпопеей, среди противников, к которым обращено грозное: «мы не позволим причитать над гордой юностью своею», — он упрямо числит Афанасия Фета. Может, оттого, что «трели соловья» не попались ему вовремя вместе с исповедью кавалера де Грийе в завале у какого-нибудь букиниста, а может, оттого, что «шепот» и «робкое дыханье» со времен его юности вытеснили человека, который там, у Фета, сгорел. Так или иначе, инвектива в адрес автора «Вечерних огней» появилась у Смелякова в следующей формулировке:

Стою я резко в стороне  
От тех лирических поэтов,  
Какие видят только Фета  
в своем единственном окне...

С этим стихом связан у меня эпизод, о котором я еще никому не рассказывал, а теперь рискну обнародовать его: участников уже нет на этом свете.

Дело было осенью 1972 года. Я только что вернулся в литературу из «изгнания»: четыре года провел в академических институтах, а теперь явился в отдел критики журнала «Дружба народов», обуреваемый желанием разжечь на его страницах какую-нибудь злободневную дискуссию. Смеляковская строфа была идеальным запалом для втягивания поэтов в дискуссию о гражданственности лирики. Я позвонил моему любимому поэту Владимиру Соколову, предложив ответить. И Соколов ответил! Прочитав «стою я резко в стороне...», одной фразой отреагировал: «Ну и стой себе».

Я был в восторге: для полемического пожара лучшая бомба было не придумать. Проведя соколовский текст через редакционные рифы (напомню, дело было в 1972 году, и вольный стиль еще отнюдь не поощрялся), я дождался сверки и готовился уже подписать ее в печать, когда раздался звонок Соколова:

— Вычеркни полемику со Смеляковым.

Я ахнул: это ж такое застрельное место! Да читатель не оторвется!  
Соколов глухо повторил:

— Вычеркни. Только что сообщили из больницы. Он умер.

...В сознании моем оборванной струной зазвенела песня, которую мы, все мое послевоенное поколение, с легкой руки Визбора уже лет пятнадцать пели, сначала не особо вникая, кто автор слов, а потом зная именно по этой песне имя автора: Ярослав Смеляков.

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


Степь... туман... Его ли пейзаж? Его. Звездный. И голос — его: чугуном и сталью прикрывший нежность.

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.

И гибель маячит изначально, и справедливый бой — единственно приемлемая судьба. Сын поколения готовится лечь в землю, но не в ту, что цветами и травами напоминает (нынешним читателям) об экологически чистой природе, а в тот земной шар, что должен быть обжит заново как всемирный Дом.

От морей и от гор так и веет веками,  
как посмотришь, почувствуешь: вечно живем.  
Не облатками белыми путь мой усеян, а облаками.  
Не больничным от вас ухожу коридором, а Млечным Путем.

Млечным Путем...



МИХАИЛ ЛУКОНИН  
БУЛАТ ОКУДЖАВА  
БОРИС ЧИЧИБАБИН

# МАЛЬЧИКИ ДЕРЖАВЫ





**И ВСЕХ  
СВОИХ,  
БЕЗВЕСТНЫХ,  
ДОГОНЮ...**

## **МИХАИЛ ЛУКОНИН**

**Л**етом 1938 года из Москвы приезжает в Сталинград «посол» Литературного института Александр Раскин: слушает стихи молодых поэтов.

Луконин в эту пору работает в газете «Молодой ленинец», вечерами учится в Педагогическом институте, днем играет в футбол в команде мастеров «Трактор».

В редакцию приносят телеграмму: «Вы приняты в Литературный институт очное выезжайте Москву Раскин».

Много лет спустя Луконин вспомнит охватившее его смятение: а как же футбол?!

Футбол-то, конечно, очень важен — как яркое, мускульно-ощутимое выявление той здоровой жизненности, певцом которой Луконин чувствует себя всю жизнь. Но он важен и Луконину-поэту. В сущности, решение принято в первую же минуту, ибо ничто в душе Луконина не может соперничать с поэзией. Он действительно смутился в момент отъезда, но не из-за футбола, конечно. Зная его характер, его отношение к дружбе, нетрудно догадаться, что за смущение было лишь прикрыто в тот момент футбольной ностальгией. Его товарищи, с которыми он начинал: Коля Отрада, Изя Израилев, — не едут.

А он едет. Один.

В Москве его встречает Раскин. С вокзала — прямо в институт. Во дворе дома Герцена какие-то парни играют в волейбол. Кричат: нужен еще игрок в команду. Луконин ставит чемодан, сбрасывает пиджак и становится к сетке.

Студента, подающего мяч, он мгновенно узнает по портретам: Константин Симонов.

Поэтический взлет начинается со взлета мяча.

...В Москве другой поэтический климат: литературные оценки, вывезенные из Сталинграда, здесь не работают. Там, в областной газете, стихи Луконина подхватывались критикой как пример бодрости и оптимизма. Здесь их заметил разве что журнал «Литературное обозрение», да как! Рецензия на «Разбег» (сборник произведений авторов Сталинградской области) начиналась со следующего наставления: каждая область, конечно, должна иметь свои овощи и фрукты, а вот создание на территории области своей художественной литературы — дело не простое. «Например, в стихотворении Михаила Луконина «Гуси, летите!» самое хорошее и поэтическое — это название стихотворения». Из самого же текста автор рецензии никак не может понять, почему «радости нет конца». Рецензия подписана: Ф. Человеков.

Знал ли Луконин, что за этим псевдонимом скрывается Андрей Платонов? Мог знать: земля Литературного института наполнилась слухами, к тому же Платонов жил на той же земле: во флигеле, рядом.

Мог, впрочем, и не знать. Похоже, что прошлые стихи все меньше трогали его — он жил будущими. Никогда ни одной строчки, написанной за все первые сталинградские годы, Луконин не вставил ни в одно свое собрание! Это жестокое решение созрело в первые московские месяцы, между концом 1938-го и концом 1939 года. Начиная — как с нуля. И ориентировался в поэтической ситуации — заново.

Попробуем найти для Луконина эти ориентиры.

Бориса Корнилова нет. Ему были посланы еще из Сталинграда стихи, с ним мечталось встретиться по приезду — не успел.

И со Смеляковым — не успел.



В институте — три главных мастера: Асеев, Луговской, Сельвинский. Их семинары важнее всех прочих занятий. «Самолюбие и тщеславие, честолюбие и гордыня — все замыкалось в семинарах, — вспоминал много лет спустя Сергей Наровчатов. — Провалиться на любом экзамене было... терпимым делом, а получить разнос за слабые стихи у Асеева, Луговского, Сельвинского стоило много бессонных ночей».

Луконин навсегда сохранил безоговорочное уважение к этим учителям. Но не пошел за ними.

«Звонкий аллюр» Асеева, скачущий, легкий, вытягивающийся на ходу стих, водопад самоцветных находок, парадоксов, каламбуров, о котором Пастернак (как раз в ту пору) сказал: «выдумка, крылатое выражение», — вот первый вариант мастерства, с которым соприкоснулся молодой Луконин.

Рядом — Луговской. «Напряженное дыханье, гулкой крови перезвон посреди сухих и жарких окровавленных знамен». Трубный глас, пышущий искрами и огнем. Экспрессия, ярость, символика, спиральное, карусельное, опьяненное кружение слов; звезды, волны, ливни, тайны, синие молнии и громовые удары — экстатическое напряжение стиха. Этот романтический строй тоже взвешен как возможный.

Наконец, Сельвинский. «Бронзовый баритон», прихотливо и искусно вибрирующий между полюсами страстей, то ныряющий до первозданно-звериного, киплингского «баса», то взмывающий до почти неслышного дисканта тончайших культурных ассоциаций, — это пряное сплетение стихий и форм — тоже школа.

Луконин не заразился ничем.

«Мы бушевали на семинарах».

Кто мы? Вот расшифровка из книги воспоминаний С. Наровчатова «Мы входим в жизнь»: «Майоров и Коган, Луконин и Кульчицкий, Отрада и Гудзенко, Слуцкий и Самойлов, Воронько и Глазков, Молочко и Львовский...» А если шире, — добавлю я, — это и учитель с Урала Львов, и московские школьники Межиров и Винокуров, и школьник из Гуся-Хрустального Ваншенкин, и школьник из Белозерска Орлов, стихи которого о «тыкве с брюквой» только что

похвалил в «Правде» Корней Чуковский. Одни уже замечены, другие еще неизвестны... Одни мечены, другим предстоит выйти живыми, но все — и те, кому суждено погибнуть, оставить будущим издателям стихи в записных книжках, и те, кому дано договорить за живых и мертвых, — потенциально уже составляют в русской лирике неповторимое новое поколение.

Луконин не один. Угадывая свой будущий поэтический язык, его сверстники все ОТТАЛКИВАЮТСЯ от великолепно разработанных образцов романтической поэзии.

Нет, они, конечно, настоящие и глубоко преданные наследники романтической традиции, точнее, той ее «работающей» линии, которая пришла к ним от Маяковского и во многом символизировалась формулой Багрицкого, соединившего в известной своей строчке три имени: «Тихонов, Сельвинский, Пастернак». В системе их симпатий Есенин, например, явно оттеснен на периферию; можно предположить, что в кругу классиков Лермонтов им безоговорочно ближе, чем Фет или Тютчев; достаточно мысленно сопоставить круг предпочтений молодого поэта 1939 года с кругом предпочтений «типичного» молодого поэта 1979 года (где Фет, Тютчев и Есенин никого вперед не пропустят, разве что Пушкина) — и ясной становится творческая генеалогия предвоенных лириков. Да и практика становится понятной — вся система приемов: от подчеркнутой ораторской установки до странной нынешнему уху формулы: строки надо «свинчивать», как детали...

Однако внутри романтической традиции общий вектор движения — в сторону простоты. «Свинчивание» строк воспринимается скорее как деловая уместность, чем как эстетическая изобретательность. Ораторская установка тяготеет уже не к митинговой экзальтации, а к разговорной доверительности. Сдвиг к простоте — общая тенденция, неясны пока только конкретные поэтические решения, которые эта простота получит в стихе.

Одна простая поэтическая форма, впрочем, уже стремительно набирает силу в ином русле поэзии: народный стих Твардовского. «Страна Муравия» уже написана — «Теркину» предстоит вот-вот родиться. Но этот стих — за пределами романтической традиции и

за пределами восприятия той поэтической волны, которая «бушевала на семинарах» 1939 года: показательно, что по пути Твардовского не пошел не только признанный публицист своего поколения Павел Коган, не только Кульчицкий с его неистовым формотворчеством — это-то неудивительно, но не пошел и Луконин, который, казалось бы, и жизненным опытом, и психологической структурой тяготел к народным корням: именно для Луконина стих Твардовского стал — на все годы — поэтическим ориентиром, в сопоставлении с гармонией которого Луконин осознавал свои «углы» и свою интонационную «нестройность». Гармония не суждена этому поколению.

Внутри поколения — близкие оппоненты, в контакте с которыми вызревает луконинская стиховая интонация. Один из них — Павел Коган.

Коган — признанный лидер молодых поэтов ИФЛИ, восходящее светило семинара Сельвинского — с замечательной ясностью концентрирует в себе психологический настрой «поколения сорокового года», поколения «лобастых мальчиков невиданной революции», выросшего уже при Советской власти, всецело внутри новой социальной системы. Именно Коган, теоретик и рационалист, пытается выразить целостную систему воззрений этих граждан грядущего коммунистического братства, ненавидящих всякую половинчатость и смутность, безостаточно преданных великой, всемирной правде.

Луконин склонен не к космической систематике и мировому охвату, а к непосредственной правде переживаемых состояний. И последующие обширные его поэмы — не возведение модели мироздания, а упрямое «перемалывание» впечатлений. Но это то же самое мироощущение всечеловеческого единства, о котором все они говорят «космическими» словами: земшарец, планета, мир. Коган это выражает на языке идеологических символов: «Земшарная республика Советов». Луконин тоже носит в себе «земшарный» образ целого, и в свой час он тоже даст ему свое толкование, но чисто пластическое: в стихах об окруженце, который выходит к своим как бы по школьной карте полушарий: «несет из окруженья шар земной...»

Павел Коган успел немного. Чертеж души. Тонкий оттиск.

Странный контур. Сам стих Когана, вызывающе прямой и ломкий, — как ожидание. Не Когану суждено найти новую интонацию и осуществить ее как принцип. Суждено — Луконину. Но он еще не знает этого.

В его близком окружении есть поэт, который уже нашел, угадал свою дорогу — ту форму, в какую должен уложиться грядущий опыт поколения. Этот опыт он уже успел вкусить на Халхин-Голе. Константин Симонов. Логикой вещей они должны сойтись — дипломник Литинститута, автор нескольких блестящих поэтических сборников, и приехавший с Волги дебютант.

Волейбольная площадка. Симонов подает мяч. Неудачно. Луконин смеется. Симонов со злостью оборачивается к нему: «Нечего зубы скалить! Попробуй сам подать!» Луконин подает — виртуозно. После игры Симонов подходит: «В спорте, видать, силен. А как в поэзии?»

Знаменательная встреча... Десятилетия спустя, оглядываясь на всю военную и послевоенную лирику и даже на поэзию молодых романтиков 50-х годов с их изумительной раскованностью и обаятельной непринужденностью, прослеживая пути слова, развернувшиеся так широко и многообразно, в истоках будут отмечать критики две исходные образные концепции. Два зачина. Лирики фронтового поколения пошли «либо за Симоновым, либо за Лукониным», — вопрос лишь в том, какая из линий что дала поэзии на протяжении двух или трех последующих десятилетий.

Так что надо получше взглядеться в эту сцену: на краю волейбольной площадки первокурсник читает стихи дипломнику. Оба твердо знают, какой *не должна* быть поэзия, оба ругают гладкопись и внешнюю поэтичность, оба чувствуют: стихам нужна «проза». Две образные концепции подступающей военной эпохи примеряются друг к другу.

Летом 1939 года Луконин едет домой в Сталинград и к началу занятий привозит в Литинститут своего давнего друга Николая Отраду. А уже в декабре они вместе бегут в военкомат — боятся, что с белофиннами управятся без них...

Война оказывается далекой от поэзии. До вихревых атак дело не

успевают дойти: попавшие в лыжный батальон студенты замерзают, выбиваясь из сил во время длинных переходов. Они прибыли на фронт в дорогих мудреных спецкостюмах, но быстро сменили их на простецкие ватники. Не победными бросками и не оперативными стрелами обернулась война, а изматывающей работой, неведомым бытом передовой; прежде пуль она была ледяной смертной каждодневностью — о ней уже невозможно было рассказать светлыми романтическими словами.

Но и пулями убивала та первая война. Погиб Николай Отрада. Потомок воронежских крестьян, какие-нибудь полгода назад впервые привезенный Лукониным в столицу из Сталинграда, он кричал, идя на финских снайперов: «Москвичи не сдаются!»

Двадцать миллионов смертей вставали из-за горизонта. Эти были — первые.

В Москву Луконин возвратился без Отрады. Побратимы, они успели перед боем поменяться медальонами. Это значит, что там, в Сталинграде, сначала должна была мысленно схоронить сына бездвижная, разбитая ревматизмом мать Луконина, а потом, по «выяснении ошибки», это предстояло матери Николая Отрады.

Так в марте 1940 года возвращался в теплушке с Севера победитель финской войны. Стихи об этой войне и стали той точкой, с которой начался поэт Луконин.

КОЛЕ ОТРАДЕ

Я жалею девушку Полю.

Жалею

за любовь осторожную:

«Чтоб не в плену б».

За:

«Мы мало знакомы»,

«не знаю»,

«не смею»

За ладонь, отделившую губы от губ...

Вот она, луконинская интонация, состоявшаяся, осуществленная. То, что впоследствии критики и поэты назовут: хрипловатый



бить» и «любить»? Мотив «подруги воина» — один из распространеннейших в предвоенной лирике — знает два логичных разрешения: либо гимн верности, либо — презрение к неверности. Либо — «Катюша» Исаковского, либо — в скором будущем — симоновское «Открытое письмо женщине из Вычуга». Или — или: война не терпит ни сомнений, ни полурешений. Но в самый первый момент, в момент своеобразной «невесомости», когда существо человеческое еще не привыкло к новой железной логике и еще не вполне отрешилось от старой, предвоенной, легкой «ясности» чувств, — возникает это колебание весов... Есть и у Симонова в халхин-гольских «Письмах домой» такой лирический мотив: глядя на брошенную врагом фотографию узкоглазой девушки, холодно отметить: «недурна». Симоновский герой гасит в себе готовые возникнуть (и возникающие у нас, читателей) сложные чувства, ему нужна определенность, и очень скоро она получит выражение в самом знаменитом стихотворении Симонова — «Жди меня». Луконину тоже нужна определенность, но ему, кажется, на роду написано — при невероятной интенсивности чувств — всю жизнь разбираться в «неопределимости» женской души. Впервые входит в его лирику странное соединение «любви» и «нелюбви», входит вместе с огромностью самой войны, такой же неохватной, неопределимой, не соизмеримой ни с чем, сдвигающей все старые мерки...

Все это пустяки, Николай;  
если б не плакали.

Но живые  
никак представить не могут:  
как это, когда пулеметы такали,  
не встать,  
не услышать тревогу?

Вдумайтесь в первую строчку: ведь в ней опять, как в капле, — вся луконинская «нелогичность». «Если б не плакали...» — было бы легче? Вон с какой обидой бросает женщине (в стихах того же времени) герой Сельвинского: «Если умру я.. ты не заплачешь...» Плачь! А не плачешь — так это моральное дезертирство. Тут логи-





большая война, и она будет ни на что известное ранее не похожа:

Мы суровеем,  
 друзьям улыбаемся сжатыми ртами.  
 Мы не пишем записок девочкам,  
 не ожидаем ответа...  
 А если бы в марте,  
 тогда,  
 мы поменялись местами,  
 он  
 сейчас  
 обо мне написал бы  
 вот это.

Последний штрих. Мотив поколения. Они это давно знали — умом. Писали коллективные стихотворные послания: съезду комсомола, трудящейся молодежи Западной Украины и Западной Белоруссии. Луконин в таких посланиях охотно участвовал; одно из них, например, обсуждалось и принималось на комсомольском собрании Литинститута. Чувство «поколения» выплескивало себя в литературный быт, точнее, в литературную оргработу. Это чувство надо было еще пережить, как личную боль, оно должно было стать ощущением скрепленного реальной кровью братства, оно должно было войти в стих, как входит изначальная, физически ощутимая, непреложная правда судьбы... И это Луконин тоже почувствовал — первым.

Вскоре «Литературная газета» упомянула имя Луконина в критической статье. Это был обзор поэтических публикаций последних месяцев. Вопрос ставился жестко: какие стихи нам **НУЖНЫ** и какие **НЕ НУЖНЫ**? С оговорками, но все же положительно, оценивались Кульчицкий, Слуцкий, Наровчатов и Кауфман (много лет спустя Кауфман стал Самойловым). Некоторым поэтам досталось. Например, Луговскому. Об одном из поэтов было сказано: «редкая для нашего времени смысловая ограниченность и омертвелость». Вывод статьи: «Иных, совсем иных образов требуют стихи о современной войне». В списке лучших Луконин стоял вторым. Между Эренбургом и Шубиным.

Статья появилась 8 июня 1941 года.

Через две недели студенты Литинститута приняли резолюцию об общем уходе на фронт.

Ждали предписания (военизированный лагерь за городом, палатки). Ночью Наровчатов, комсорг, разбудил двоих — тех, кто прошел финскую кампанию, — с ними он мог говорить прямо. Показал пакет. Луконин глянул на Платона Воронько: «Начинается». Тот ответил: «Началось».

Обмундированные с иголки, уезжали с Киевского вокзала. Вскочили в последний момент в тронувшийся вагон. И тут ветром сорвало с Луконина новенькую фуражку. Все замерли: дурная примета.

В последнее мгновение поймал ее на лету.

Теперь поэты ехали уже не в батальон, как в 1939-м. Они были направлены в армейскую газету...

Судьба, правда, распорядилась иначе. Не в газете развернулись события. А было поле на Брянщине, крик: «Окружены!», прыжок из горящего грузовика, задыхающийся бег к лесу, удар пули, кровь, хлюпающая в сапоге. Там, в грузовике, сгорел вещмешок с рукописью поэмы, но было не до стихов. Впереди — шестьсот верст пешком к своим. Наровчатов рядом, шутки невеселые: «Жирно им будет ухлопать сразу двух поэтов!» Однако чуть не ухлопали, уже на последних из этих шестисот верст, когда вдвоем перебежали шоссе.

...Вышли к своим. И тут — ледяной душ: «Почему остались живыми?.. Где были целый месяц?.. Редактор сказал, что ему не нужны окруженцы».

В редакцию-то он их взял — под давлением сотрудников. Но работа не была похожа на поэтическую. «Забудьте, что вы — поэт, вы присланы литсотрудником», — учил редактор. Однажды ему сказали, что Луконин написал стихотворение «для себя». Выговор: «Вы не имеете права красть у редакции время!» Стихи следовало писать только по заданию. «Завтра напишете о минометчике Н.». Или так: «Через час нужны стихи об оборонительных укреплениях»...

Писал об укреплениях. Армейская газета шла в части, шла и наверх, на уровень фронта, и выше — в «Красную звезду». «Красной звезде» сначала было не до обзоров печати, но когда в феврале 1942

года руки дошли, Луконин прочел следующее: «С недоумением смотрит читатель на страницы газеты «Сын родины»... В номере за 10 января... стихотворение М. Луконина... представляет собою наспех срифмованные строки, где недостаток поэтического чувства автор пытается возместить вычурностью стиля»...

И тут поднялся Симонов.

Если искать в истории поэзии военных лет и, в частности, среди критических на нее откликов событие, вполне выразившее драму становления этой поэзии, то это, конечно, статья Симонова «Подумаем об отсутствующих». Без нее в этой истории не обойтись.

Сейчас в статье поражает обилие осторожных оговорок. «Мне не все нравится в этих стихах, но мне очень нравятся люди, написавшие их». Это — о строчках, которым предстоит разойтись в хрестоматийных цитатах... И дело, конечно, не в том, что Симонов «не все» принимает; принимать «все» — так, кажется, и не бывает у поэтов. Осторожность формулировок продиктована не личным вкусом, а чувством ситуации. Предложить кардинальное обновление лирики по тем временам было делом очень ответственным, если не рискованным. В пределах того, что допускала ситуация военного времени, когда было не до «литературных поисков», Симонов сделал все возможное.

Он писал: «Авторы этих стихов далеко. Они на войне. Письма идут долго. Я не имею возможности советовать им переделать ту или иную строчку. Я не хочу и не вправе поправлять их своей рукой, поэтому прочтите эти стихи такими, как они присланы с фронта. Рядом с хорошими есть плохие, рядом с удачными есть и неудачные. Но все же в каждом из этих стихотворений, я уверен, есть истинное поэтическое чувство и острый глаз очевидца...»

Перелом — в 1947 году. Новое поколение собирают в Москву на Первое всесоюзное совещание молодых писателей и Наровчатову дают слово от имени молодых. Он, по его словам, *продержался* на трибуне около часа. Он сказал: нашими первыми слушателями были солдаты, которые лежат теперь под фанерными обелисками от Подмосковья до Эльбы. Сколько можно отмахиваться от наших стихов, как это делают сейчас газеты и журналы?!



Сергей Наровчатов сказал: «Наше поколение не выдвинуло гениального поэта, но все вместе оно стало таким».

Все вместе они вписали уникальную страницу в историю советской и русской лирики. Эта страница не просто летописание души, для которой война явилась предельным испытанием. Это автопортрет тех самых «мальчиков революции», что «опоздали к гражданской», — тех, для которых исходным было ощущение единства единицы и массы, одного и всех, человека и общества, песчинки и потока. Проба огнем была первым, но не последним испытанием, а суждена была им еще и проба долгой повседневностью, скрытыми ее бедами. Бурные праздники и монотонные будни предстояло пережить этой душе, верность и измену, давление толпы и давление одиночества, внезапность потерь и ожидание старости — все этапы этой драмы должна была пройти душа на долгом пути прежде, чем ее лирическая исповедь стала такой, какой вошла в историю поэзии.

Эта внутренняя драма потому еще приобрела такое широкое значение, что наложилась она на происходивший в ту пору в русской поэзии процесс смены поколений, когда молодые, невоевавшие «послевоенные романтики» стремительно выскочили на подмостки поэтической эстрады, захватив сердца своих молодых сверстников. Не надо думать, будто взаимоотношения тогдашних поколений укладываются в благостную схему, каковая после Пушкина ассоциируется у нас исключительно со строчками: «Старик Державин нас заметил и, в гроб сходя, благословил». Может быть, старики того времени и благословляли иных молодых (Асеев — Соснору, Тихонов — Юнну Мориц, Антокольский — Ахмадулину), но поэты фронтового поколения в ту пору еще далеко не чувствовали себя стариками и отнюдь не собирались «сходить в гроб». Молодая смена, легким ветром пронесшаяся мимо них и занявшая в начале 60-х годов авансцену поэзии, вызвала у фронтовиков достаточно сложные чувства: те были легки поступью, эти же — тяжелы, и закономерно, что самый тяжелый из них, Луконин, оказался на острие взаимодействия.

По иронии судьбы вышло так, что молодые, ломкие, нежные романтики невоевавшего поколения, искавшие на рубеже 60-х годов



ло, все пережито... столько пережито, что хватило бы на двоих.

Вот общий лейтмотив: связь мира. У фронтовиков это: слияние, сцепление, соединение частей и сфер. У послевоенных: уход, расцепление, высвобождение...

На барже надпись: «Не чалиться!» — Как это не чалиться? — возмущен Луконин. Да весь мир взаимопричален! Ужас — это когда один из двоих отрывается от спасательного круга. Ужас — одиночество, непоправимость одиночества, пустота одиночества. Для Луконина — это абсурд, катастрофа. «Мы встретились с тобой — два одиночества... и ходим рядом, как Орда и Византия...» Две пустые свободы, два оторвавшиеся сердца — ни залечить, ни заменить, ни забыть — ничего нельзя: свобода страшна отключением от целостности мира, отпадением от целого. Само слово «свобода» окрашено у Луконина преимущественно в ироничные тона. Даже в таком случае, как вот этот: «Свободный стих имеет смелость не быть рабом своей свободы». И это — Луконин, никогда с формальными законами силлабо-тоники особо не считавшийся... Однако в основе его раскованного стиха лежит не свобода — *необходимость*.

И она же лежит в основе лирических чувств. Крушение любви — это гибель. Разрыв — это не освобождение, не выход в простор и свободу — это падение и пустоту: «Не любишь ты, и я — никто, ничей, как беглая волна...»

*Ничей* — сравните это полное боли слово с ликующим криком молодого Вознесенского: «Нас несет Енисей. Как плоты над огромной и черной водой, я — ничей! Я — не твой, я — не твой, я — не твой!»

Еще одна сквозная нравственная антитеза: Луконин не любит ничего случайного, неожиданного, прихотливого; он тяжек памяти, он не умеет забывать. «Необходимость, как непобедимость поэзии, — спасение мое...» Случайность — химера, случайность — обман, «случайностями все опьянены». Это все «фантазии», и если нравственный антипод Луконина легко сходится и расходится, то герой его — буквально отрывает от сердца, он очень тяжело прощается, он всю жизнь прощается, он не прощает прощанья: «Прощения тебе не обещаю, но вечное прощание дарю».

Откуда такая жесткость памяти, такая связанность страсти? Не от ощущения ли прочнейшей устойчивости мира — того самого работающего, с революции начавшегося и к мировой революции неизменно шедшего, целесообразного, всецело подчиненного великой цели мира, в котором когда-то нашло себя поколение сорокового года?

Луконинская душевная структура предполагает прочную связь и возврат. Возврат — еще один лейтмотив его поздней лирики. «Завод мой, зачем я ушел когда-то» — «Все к одному придут из поиска!» Нет, он не кочевник, кочевье ему душу выматывает: как блудный сын, он вечно тянется к родному берегу: «Волга, приду и щекой небритой прижмусь к твоему рукаву. Волга, слышишь, в глаза взгляни ты, скажи мне: так ли живу?»

Волжская ностальгия Луконина не знает замкнутости. Это не вызов городскому безличию и не антитеза порче цивилизации. У Луконина любовь к кусочку земли не противостоит любви к планете и державе: для него и здесь нет разрыва.

Непросто оказалось держаться такой линии, когда поэзия разлеталась все дальше на края драки. Однако фронтовики встали твердо: в 60-е годы они удержали центр поэзии, и именно в эту пору критика закрепила за ними новое, найденное, кажется, Л. Лавлинским, слово: *узловое поколение*. Луконину и здесь выпало стоять правофланговым... впрочем, фланги-то как раз были растянуты, а здесь стоял именно центр, узел, опорный пункт. Они его и удержали — «мальчики державы». «Лобастые мальчики невиданной революции».

Это вот ощущение принадлежности целому (не «причастности», а именно всецелой принадлежности) и обуславливает главное чувство луконинской лирики: «Я — шпала на пути твоём». Это не жертвенность, не выбор судьбы, не «акция». Это — естественное состояние человека, не знающего той пустоты и той отрицательной свободы, при которой надо делать выбор. Это счастье цельности. И горькое понимание его дорогой цены.

Луконинская лирика ложится в спектр поэзии своего времени горькой линией.



Как лирик он остается верен себе до последних мгновений.

В 1972 году хоронят Смелякова, по стиху — самого близкого Луконину человека в русской поэзии.

Стихи вослед:

Не заgrabной слезою омою —  
 знаю твой нрав.  
 Но ушел  
 и не попрощался —  
 ничего не сказал мне.  
 А ведь я живу, как прежде,  
 с тобою вдвоем,  
 вдвойне.  
 Оборвал все тоскою немой —  
 нехорошо,  
 Ярослав.

Что вспоминал он, провожая Смелякова в могилу? Тот ли день, когда в середине 50-х, встречая его из заключения, принес на вокзал полушубок и стоял на перроне с полушубком в руках, чтоб тот мог сразу сбросить ватник? А может, праздничный предвоенный поэтический вечер вспоминал — гром аплодисментов и густой бас в ухо: «Иди сюда. Ты — поэт»? Или еще более давнее — как на волжском берегу вместе с Колей Турочкиным «ахали над юным Смеляковым»?

За тридцать лет то мгновенье не отдалилось. Наоборот, приблизилось. Заполнило жизнь. Луконинская душа по природе не склонна ничего упускать, отбрасывать, забывать; в ней застревает — навечно. Но из всех «возвратов» самым прочным оказывается возврат к той солдатской поре, из всех «ностальгий» — фронтовая. Нужно вжиться в странную, уникальную, трагическую логику этой тоски. Обыденное сознание может понять тоску по утерянному раю, ностальгию по безоблачным дням. Но тоска по смертному испытанию! Не счастье просит вернуть — беды и горести! В огонь хочет... Нужно почувствовать всю удивительную духовную фактуру этого неповторимого поколения, нужно понять то принципиальное ощущение *жизненной задачи*, которое они впитали с детства, чтобы вместить такую тоску.



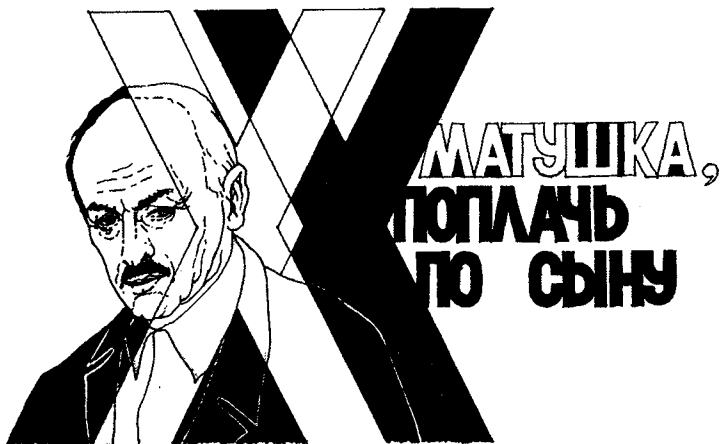
ционалисту, но личность поэта не может смириться с ощущением конца и финала — личность отступает с боем, бьется на краю, сгорая от трезвой ясности, от горькой ясности сознания.

Как светел, спокоен рядом с ним Сергей Орлов! «Прости, земля, что я тебя покину, не по своей, так по чужой вине, и не увижу никогда рябину ни наяву, ни в непроглядном сне...» Орлов прощается с деревьями, с избами, с друзьями, со всем миром; природная мягкость характера окрашивает это прощанье в тона светлой печали, и именно свет в душе дает Орлову мужество: «не пугаться, не искать спасенья, не питать надежды на броню...»

Спокоен и Самойлов, но по-другому: «Надо готовиться к смерти так, как готовятся к жизни». Классическая уравновешенность его поэзии, ясность спокойного знания, неуязвимого для романтических страстей и страхов, холодное бесстрашие философа, для которого единичное существование — только момент великого и прекрасного круговращения мировых сфер, — вот что дает здесь опору. «Оттремели грозы. Завершился год. Превращаюсь в прозу, как вода в лед». Полуденный, ясный свет... Я назвал бы самойловское мироощущение просвещенным язычеством, но с акцентом на первом слове.

Луконин не похож ни на кого. В нем нет ни жестокой рациональности, ни светлой легкости нрава, ни склонности к философскому созерцанию. Горячий и импульсивный, он всю жизнь полагался на свою силу и оказался совершенно не готов к ощущению слабости. Он никогда не верил в свою смерть и не думал о ней по-настоящему: смеялся, когда по дороге на финский фронт вытянул в шуточной лотерее смертный билет, в ответ написал стихи: «Такая родина у сердца... Вот почему я не умру». И теперь в нем нет предчувствия смерти, а есть какая-то азартная, нестихающая тоска по жизни... по прежней жизни... нет, даже и не по прежней жизни, а по силе, по активности, по драке, по победной битве — Луконин никогда не знал и не хотел знать других вариантов бытия. Изначально нашедший себя в тесном строю единомышленников, товарищей, соратников, однополчан, он и теперь всецело опирается на чувство многолюдного боевого целого. Как начиналась его лирика обменом смертными ме-





## БУЛАТ ОКУДЖАВА

**П**ервая его «песенка», которую я услышал и записал у себя на «интеллигентской кухне» в конце 50-х годов, первая, — которая побежала по капиллярам магнитозаписи и, разнесясь по стране, потрясла слушателей, первая и главная, — за которую его потом корили и даже призывали к ответу люди, испепелившие в своем сознании Советскую власть с ее комиссарами, а он ее, получается, увековечил, — «Сентиментальный марш»:

Надежда, я вернусь тогда, когда трубач отбой сыграет,  
Когда трубу к губам приблизит и острый локоть отведет...

Преданные Булату люди старались не вспоминать эту песню, или, как они дипломатично выразались, не «выделять» ее. Однако Владимир Набоков, при всей его крутой привередливости, именно ее выделил и перевел на английский для романа «Ада». И Марлен Хуциев именно ее вставил в фильм «Застава Ильича», вернее, не просто он вставил, а сам Окуджава выбрал, когда режиссер предложил ему спеть то, что тот хочет.

Некоторые мемуаристы свидетельствуют, что Окуджава впоследствии «Сентиментального марша» стыдился. Может, оно и так: бесконечные попреки «своих» могут довести до отречения кого

угодно. Однако именно этот марш открывает итоговое посмертное собрание стихов, и абсолютно органично. Этот марш не вырубешь из жизни поэта, который вроде бы жизнь положил на борьбу против марширующего тоталитаризма, а вот, получается, что поклялся ему в вечной верности:

Я все равно паду на той, на той единственной, гражданской,  
И комиссары в пыльных шлемах склонятся молча надо мной.

Эти пыльные шлемы тоже выколачивают и выворачивают на все лады, вычитывая, что они в понимании поэта чуть ли не нафталиновые.

А ничуть. Самые что ни на есть героические. При звуках трубы. Надо только уметь слушать. И читать.

Надо помнить, что смысл стиха (особенно у такого мастера, как Окуджава) рождается не просто из титульной темы, которая ведет мелодию, но непременно из всей совокупности обертонов, которые всегда (у Булата — всегда!) контрапунктами уводят мелодию в неожиданные сферы, а о них если что и говорится, то лишь одно: «я потом, что непонятно, объясню».

Объяснений не будет. Будет «маленький оркестрик». Игра в протачка. И скольжение над бездной.

Чаще всего этот смертельный номер будет называться: «песенка». Поначалу жанр определен откровеннее: сентиментальный марш.

Вы часто слышали, чтобы сентиментальность воплощалась не в романс, а в марш? (Поначалу он и назывался: «романс»; я думаю, что в сборнике «Острова» они с редактором Фогельсоном решили не дразнить цензоров, однако четыре года спустя в «Веселом барабанщике» с тем же Фогельсоном восстановили: «марш»). Но чтобы марш был не духоподъемный и не траурно-возвышенный, а — сентиментальный, это вы раньше знали?

И еще: вы часто слышали, чтобы трубный глас начинался с отбоя?

И, кстати, зачем трубачу так картинно отведенный локоть? При этом острый?

Тут мы соприкасаемся с фирменной филигранью поэта, у которого ракурсы выверены до микрона. Во-первых, *так* увидеть труба-ча может не воин-победитель, а солдат поверженный, он с земли ви-дит силуэт. И, во-вторых, *острый* локоть — зачин сквозного моти-ва, пронизывающего все пять десятилетий Булатовой лирики.

Представим себе внешний облик лирического героя — с юных лет, когда он — маленький, слабый, худой и больной — идет вое-вать на фронт, потом в когорте соратников — тонконогих, длинно-шеих, нелепых, очкастых — воюет с врагами в своем отечестве, по-том — видит как бы со стороны свой силуэт — серый, чужой, ста-ромодный, сутулый, — и наконец, на гордых тонких ножках семе-нит в святую даль (кстати, вопрос филологам: пристрастие к тонким ножкам — не реминисценция ли из Синявского, поставившего на эти ножки во время своих возмутительных «прогулок» самого Пуш-кина?). Вопрос к читателям Окуджавы: какой у такого героя может быть локоть? Только острый.

А у лирической героини, которую он именует в старинной мане-ре: Ваше Величество Женщина? Она у него в потертом пальто и в стареньких туфельках, а то и в спецовочке такой промасленной, — у нее... если представить себе генеалогию... от бабушки Елизаветы и прабабушки Элисабет до тетки Ольги, жены великого Галактиона Табидзе, — что вы в конце концов вспомните? Конечно, пролетку в старом Тифлисе и — как локоть на белой подушке дрожит..

А тот облик, который принимает Поэзия в своем высшем преде-ле? Московский муравей... кузнечик, который худым локотком ути-рает вдохновенья серебряный пот... Шмель, который прячет под крылышко свой протертый локоточек...

Отвлечемся на время от этого хрупкого ряда ассоциаций. Разбе-ремся с той пылью, коей посыпаны комиссарские шлемы. В арбат-ском дворе, где каждый вечер все играла радиола, пары танцевали — пыля. ПЫЛЬ осеяет поколение смертников. Это прах, пепел. И пыльная армия леших, привидевшаяся по пути в Бузулук, — все те же солдаты сорок первого года. И улыбки на их мертвых губах — пыльные. И память о сгинувших зеках позасыпана — пылью. И пу-стота за мчащимся самодовольным автомобилем клубится пылью.

Воображенный в американском Массачусетсе подмосковный шмель — тот самый, что прячет локоточек под крылышко, — помните, что делает? — Пыльцу утирает со щек.

Эта деталь побуждает меня сказать кое-что о масштабах дарования. Графоман способен удержать музыку строки, в лучшем случае — строфы; профессиональный стихотворец — музыку целого стихотворения; великий поэт — музыку всей своей поэтической вселенной. Может, именно это и отличает великого поэта.

Незатихшая труба завершает свою мелодию в самых последних, предсмертных уже стихах Булата. В стихах семидесятых годов трубач играет гимн, потеет в гамме, хрипит своё и кашляет, хрипя. В шестидесятых обнаруживается, что трубы картонные. И что чистый, полный надежд звук трубы в Краковском Предместье заглушается твистом, и наигрывает этот твист — радиола...

Но если так, если — картон, если — хрип и кашель, если в конце пути все так шатко и призрачно, — почему звук трубы не утихает, почему так упрямо пронизывает пыль бытия?

Потому что поколение, поднятое трубачом, не может переиграть свою судьбу — оно ей обречено. Звук трубы, начавшей реквием с отбоя, продолжает держать мелодию, срываясь в небытие и возникая вновь.

Булат Окуджава — пронзительный вестник и горький летописец того «потерянного поколения», которое было разбужено к жизни, чтобы осчастливить мир и именно в этом найти себя.

Три константы определяют духовный облик этого уникального в истории, несравненно эйфорического, счастливейшего из советских поколений. Три лейтмотива.

Ощущение мира как планетарного целого: «земшарность».

Ощущение державы, вне которой не мыслят жизни (смерти) эти мальчики.

Ощущение светлого будущего, за которое суждено погибнуть.

«Какое б новое сраженье ни покачнуло б шар земной...» Вот так всегда: что бы ни произошло «на нашей улице», — непременно шар земной покачнется. Джазисты играют — не где-нибудь, а на пяточке земного шара. Семенит маленький человек — по планете, рифму



найдет — и сразу шар земной вскрикнет на повороте. «Ах ты, шарик голубой, грустная планета, что ж мы делаем с тобой? Для чего все это?» Не этот ли шарик вернулся к той старухе, что всю жизнь проплакала соломенной вдовой? Что ей делать с этим игрушечным шариком-мячиком, голубой цвет которого за полвека, что существует песня, так грубо и пошло переосмыслился, что Окуджава уже не решался петь ее до конца? И кажется, что планета, которая у него горит и кружится по предзаданно-героической орбите, все больше пародирует самое себя, что она обречена на страданье и разор, и вообще странно, что она еще вертится. Впрочем, всему времечко свое: лить дождю, Земле вращаться, — вот она и крутится у него в мифологическом пространстве, а жизнь идет, вернее, пресекается здесь, в пространстве реальном, где ты — один, как на ладони: все пули в одного.

Зачем тогда «шарик»?

А чтобы улыбнуться. Вот так:

«Разлюбила меня женщина и ушла не спеша. Кто знает, когда доведется опять с нею встретиться? А я-то предполагал, что земля — это шар... Не с кем мне было тогда посоветоваться».

Посоветоваться можно было с политруком, конечно. Но советская власть как идеологема и мифологема отсутствует в поэтическом мире Булата. Следы «партипроса» если и улавливаются, то уже не как следы взрывов, а как следы работы сапера, разминировавшего символы. Вышеотловленный кузнечик пляшет, гордясь (то есть куражась) своим просветленным *мировоззрением*; солдатские матери копят сухари как *исторический опыт*, но *комсомольская богиня*...

— Но комсомольская богиня... Ах, это братцы, о другом! — весело отмахивается поэт, переводя опыт из исторического в иронический, то есть начисто его отменяя и однако метя непременно, клеймя вскользь то, что отменяется.

Потому что эти клейма — меты поколения меченых. Мальчики, умирающие за державу, носят в сердцах эту свинцовую веру, даже если говорят и думают «о другом»...

«О другом» у Булата — например, о чем-нибудь заокеанском: когда мы воротимся в Портленд, нас примет родина в объятья (вни-

мание! — сейчас объятья аннулируются), да только в Портленд воротиться не дай нам, Боже, никогда.

«О другом» — например, о Лондоне: глядишь на него — и дрожь по коже, и родины большой родимое лицо.

«О другом» — например, о людях 1825 года, о декабристе Лунине, который опасен отчизне именно потому, что к ней пристрастен.

Все, что у Булата «о другом», — на самом деле о державе. Даже там, где это держава 1812 года, — возникает образ некоей всеохватной и неохватной империи, империи страха, империи крови. Она всеохватна, потому что держит всех за горло, и неохватна, потому что, кроме размеров, в ней нет ничего (помните Вяземского? — от мысли до мысли десять тысяч верст...). Широта страны Лебедева-Кумача вдохновляла — Булата удручает (сейчас вступит в дело Муза Ирония) — его удручают *размеры страны проживания*.

Страна проживания очерчивается по косвенным признакам. По узорам и позументам, которые шьют ей прогнувшиеся от усердия портняжки, — разве в мире есть держава, безразличная к сему? По звукам пилы и топора — для Музы Иронии этому топору не нужен и Раскольников — достаточно сказать, что это строят кабинеты для друзей поэта: для Фазиля, Юры и, конечно, Беллы. «Шестидесятники», награжденные таким образом, прожили жизнь не даром — *поставили на родину, короче говоря*.

Это «короче говоря» начисто отменяет патетику, впрочем, она и не ночевала там, где на родину «ставили», то есть родину, как в азартной игре, ставили на кон.

Но уж в тех редких случаях, когда проступает у Булата сквозь иронию настоящая патетика, — она пронзительна, как сиротский вопль:

Но вам сквозь ту бумагу белую  
не разглядеть, что слезы лью,  
что я люблю отчизну бедную,  
как маму бедную мою.

Как маму... но о ней позже. Как и о папе. А пока — об отце-Вседержителе: именно Он появляется у Булата там, где мир должен

увенчаться высшим смыслом. Для его поколения этот высший смысл был оправданием всей жизни, то есть смерти. Это называлось: коммунизм.

Окуджаву называет это иначе: рай. В устах потомственного атеиста — предел издевки. Но по существу — главный миф поколения. Только пропущенный через магический кристалл разочарованности. Веселая издевка здесь — почти спасение.

Рай — место, где уют и улыбки. В какой-нибудь авоське с харчем больше смысла, чем в таком раю. Вообще: лучше ад, грешный и страшный, чем рай, где тебе обещают дать отоспаться. Если же все-таки рай, то пусть он будет замаскирован под двор. Под арбатский, тот самый, с разгулом будней.

Решает — оборачивание этих сфер. Прозрачная граница между адом и раем. Тут и таится поэтическая запредельность. Как в потрясающей строке о солдате убитом, который верит, что он проживает в раю. Улыбка Окуджавы обращена в обе бездны.

О, как сидят они с улыбкой на устах,  
Прислушиваясь к выкрикам из пекла.

Без диалога со Всевышним сидение на краешке пекла, конечно, невысказано. Кажется, Всевышний в таком мироздании должен напоминать доброго лысого старичка с листов Эффеля. С таким богом можно запросто разговаривать и даже немного торговаться: дай то, дай это... Как-то Окуджаву назвал его: «Зеленоглазый мой», — чем вызвал у истинно верующих что-то вроде подозрения; пришлось знатокам поэзии, в частности, Александру Зорину, их успокаивать, доказывая, что в этом нет кощунства<sup>1</sup>.

Кощунства нет. А вот ересь брезжит. Проживает в стихе наравне с богами. Лучше всего место бога определено в том ряду, где Зеленоглазый трудится вкупе с прочими феноменами, такими, как Природа, Судьба и Провидение. В этой шеренге Природа играет у Була-

<sup>1</sup> Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века. Материалы Первой Международной научной конференции, посвященной 75-летию со дня рождения Булата Окуджавы. 19-21 ноября 1999 г. М., 2001.

та явно более весомую, во всяком случае, более всеобъемлющую роль, чем мифологический старик. И поминается на порядок чаще: понятие, попавшее в марксизм из дарвинизма, а затем и в программы арбатских школ предвоенного времени, куда лучше объясняет происходящее, чем весь божеский пантеон. А если не объясняет, то оно все равно лучше. Можно сказать: так природа захотела. Или: ничего не попишешь, природа. Или: о, природа, ты одной морковью, словно мать, насытить нас могла. К богу с этим не подступишься, даже к зеленоглазому.

Дело, конечно, не в боге.

Дело в том, что кто-то должен ответить за те несчастья, которые обрушились на головы мальчиков державы. А Окуджава был, как он сам себя охарактеризовал, очень красный мальчик. Других в том советском поколении, наверное, и быть не могло. Те более — в семье коммуниста, лично преданного вождю.

С этой точки и рушится мироздание, подпертое природой.

Как связать образ «красного мальчика», который льнет душой к заветному Кремлю и любит вождя, и сам себя за это любит, — с фигурой поэта, который у могилы этого вождя с издевкой спрашивает: «Ну что, генералиссимус прекрасный?.. Твои клешни сегодня безопасны...» — и никак не сведет счеты?

Отец — вот ниточка, связывающая края. «О чем ты успел подумать, отец расстрелянный мой?»... «Не успел, не закричал...»

Люди, читавшие автобиографический роман Булата «Упраздненный театр», оценят пронзительность последней детали: в романе, взойдя на трибуну, *папа вдруг закричал*, — обличая врагов народа, в число которых он, убежденный партиец, сам был обречен вот-вот попасть.

Общеполитический смысл этого театра абсурда Булата не интересует: он из абсурда извлекает одну ниточку — личную. Отца убил Сталин. Аспект небессмысленный, ибо Шалва Окуджава входил в номенклатуру, лично контролировавшуюся вождем. Но вождь отвечает не перед юридическим, а перед поэтическим трибуналом. Пока дело ограничивается рябой физиономией, параличной рукой и прокуренными усами, все это еще удерживается в пределах образ-

ной убедительности. Но когда вердикт приобретает форму указа: «Шестидесятники развенчивать усатого должны!» — хочется ответить словами рабочего из горьковской эпопеи, сказавшего Самгину:

— Ничего я тебе не должен!

Потому что это тот случай (весьма редкий у Булата), когда поэт теряет точность звука: фальшь мелодии выдает фальшь позиции.

В чем фальшь?

В том, что невозможно убедительно выстроить линию личной преданности или враждебности, то есть личной ответственности — в ситуации общей катастрофы, когда под откос идет целое поколение, и совершенно немислимо в этом кровавом потоке окончательно определить, кто в чем виноват.

Это-то Булат и чувствует абсолютным своим поэтическим слухом, и уж тут ни одна строчка не фальшивит. Молоденький стрелок, пустивший в расход врага народа, искренне не ведает, в чем его вина, — он выполнил приказ и сейчас, на почетном отдыхе, с полным правом нянчит внуков. За что его судить? За то, что у него в бумажнике пригрелся убийца и шевелит усами? Но тот же (все тот же!) убийца шевелит усами в бумажнике отца, когда тот кричит с трибуны, что пора покончить с врагами народа.

С отцом упирается душа в тупик неразрешимости.

Но есть мама...

Как-то Булат обронил, что после возвращения матери из ссылки у него не нашлось с ней общего языка. Может, в «эмпирической» реальности все и так, мать ведь была убежденная коммунистка... Но в реальности поэтической мать — абсолютный полюс невинности. Образ кристальной чистоты. Через все десятилетия — мамины слезы, мамины молитвы (мама — атеистка — просит за сына). Мама — с фанерным чемоданчиком по дороге в ссылку, мама — с розой в руке посреди метели, мама — стройная, гордая и молодая — оберегом на границе памяти. Если есть, с чем сравнить любовь к бедной отчизне, — так только с любовью к бедной маме. Если есть, чем искупить пустыню на месте рассыпавшейся державы, этот упраздненный театр уравновесить, — то так: «На Россию — одна моя мама...»

Очная ставка с Историей, сгубившей лучшее из советских поколений, — письмо к маме: «Ты сидишь на нарах посреди Москвы...» Проследим, как испаряется из этой ситуации категория чьей-либо вины. За железной дверью топчется солдат — но он невинен: «он не за себя ведь — он за весь народ». Ступень вверх: «следователь юный машет кулаком»... Но и его не притянешь: он тоже не за себя — за народ. Ступень на самый верх: «вождь укрылся в башне у Москвы-реки». Вердикт предзадан: все растворяется в «народе».

Это и есть трагедия: подо всем, что казалось незыблемым, разверзается пустота: под «народом», под «державой», под Россией:

На Россию одна моя мама,  
только что она может одна?

Поколение меченых — всё — испытало драму опустошения. Не в окопах, так после, когда выяснилось, что воевали не так и не за то. Вот уж точно: потерянное поколение. Вопрос (геополитический) не в том, потерянное или нет — потеря, кажется, запрограммирована историей; вопрос (поэтический) в другом: как личность справится с потерянностью? Тут у хороших и разных поэтов пути разные. Хотя «хороших» путей нет — все горькие.

Спасительный для многих путь врачевания души — национальная почва, обретаемая на месте провальной советской беспочвенности, — для Булата закрыт: сын грузина и армянки не может так вот запросто присвоить себе русскую национальную атрибутику: щепетильность не позволяет. Когда он нащупывает национальную опору, то — грузинскую. Дорога — к Тинатин. В Тбилиси детства. Туда, куда уносит песню Куры февральская вода. Можно было бы и завершить поиск корней под чинарой голубою, если бы к грузинской версии не добавилась армянская, — поэт, чаявший сокровенные свои слова прокричать по-грузински, кричит по-армянски: инч пити анем? — что мне делать?! Грузинская страсть сплетается с армянской скорбью... И опять-таки: можно было бы увенчать этим венком этнический поиск Булата, если бы в самый патетический момент («над Босфором») он не воззвал бы к судьбе по-турецки: тешекюр эдерим! — что в устах сына армянки прозвучало бы немислимым

по дерзости вызовом, если бы и впрямь несло в себе чисто национальную приверженность. Но в сознании интернационалиста, каким воспитан в семье партийцев «красный мальчик», такое совершенно невозможно. А главное, это противоречило бы музыке стиха — сокровенной сути поэзии и судьбы.

Музыка стиха говорит свое:

Не клонись-ка ты, головушка,  
от невзгод и от обид.  
Мама, белая голубушка,  
утро новое горит.

Это — самое сильное (во всяком случае, самое близкое мне) стихотворение Булата. Утро, встающее над ночью, спасает от того ощущения, о котором почти нигде не говорится прямо... а если говорится, то только матери:

Все оно смывает начисто,  
все разглаживает вновь...  
Отступает одиночество,  
возвращается любовь.

Вслушались в музыку? Грузинский сын матери-армянки окрашивает свою любовь к ней — в русские тона! Можно на все лады поворачивать слово «Русь»... впрочем, у Булата «Русь» и «Россия» — довольно редки. И всегда подсвечены (подсечены) извне и как бы исчужа: то из заграницы, то глазами покидающего страну еврея. А то и глазами Блока: «куда ни посмотреть — все скифы, скифы, скифы... их тьмы и тьмы, тьмы». Поэт даже формулирует не без риска: русских вовсе нету, а вместо них — толпа. Вслед за Ходасевичем он ставит поэтический памятник своей няне Акулине Ивановне, озарив ее тамбовское надгробие «утренним дымом» и затеплив «российский костер» над дорогим прахом. Однако сквозь любой траур все-таки пробивается русская музыка:

И сладки, как в полдень пасеки,  
как из детства голоса,

твои руки, твои песенки,  
твои вечные глаза.

Поэт, назвавший своим отечеством русскую речь, в ней находит спасение...

Тут знатоки поэзии Булата мне возразят, что столь отчетливая акцентировка для него не характерна, что он не грешит такой стилизацией, и что разгадка его поэтической неотразимости не в национальной окраске (грузинской ли, армянской или русской), а как раз в отсутствии столь сильных средств — в неуловимо «нейтральной», отрешенно-возвышенной фактуре стиха, чуждого малейшему напору и нажиму.

Да, так. И это главная загадка. Лучшие критические умы бьются над неслыханной простотой Булатова слова, которой «невозможно подражать», замирают перед моцартианской естественностью, когда выразительность стиха трудно сопрячь с «простеньким набором технических средств», и даже (как довел эту парадигму до формулы Станислав Лесневский) пробуют истолковать «три бедности, составляющие богатство Булата: бедность голоса, бедность текста, бедность мелодии».

Все-таки я уточню кое-что насчет бедности. Время от времени Окуджава позволяет себе что-нибудь вроде «бравой брани брандмейстеров». Или пишет: «Петухи проголосили, песни поздние погасли...» — и дальше 43 слова в стихотворении — все на «п». Или — исчисляя «Дезику» «наши традиции» — дает такой перечень: верность, виктория, вобла, война, воля, восторг, вероятность везения...

Спрашивается: зачем эти экзерсисы в духе Ломоносова и прочих докторов элоквенции восемнадцатого века нужны поэту века двадцатого, принципиально поющему *простые песенки*?

Я думаю, затем, чтобы читатель помнил: не проста эта его простота, и не от бедности эта бедность.

«Бесхитростная» обнаженность простого стиха и полное нежелание прикрыться какими бы то ни было «доспехами» формы находятся в связи (в глубинной, загадочной внутренней связи) с той драмой, что все твердыни, на которых был выстроен мир поэта (мир его поколения), потерялись в небытии.



О том, что ему осталось (досталось), он, как мы расслышали, шепнул маме: одиночество.

Время от времени он об этом «говорит», но дело не в этом, вернее, не только в этом. Поэт может сказать: «Нева Петровна, я просто одинокий человек». Или: «Остаюсь я один. Вот так. Остаюсь». Или: «Одинок, как ветка в поле». Или даже так (шутливо, сыну): «Папочка твой не случайно сработал надежный свой кокон». В стихе срабатывает не только сообщение, но и его тон. Его цвет.

Цвет того мира, в котором обретает себя «красный мальчик», ставший маленьким солдатом, отнюдь не красный, хотя и крови там много, и знамя — цвета крови.

Цвет Булатова мира — синий. Смежный с голубым, отливающим в сумеречность. Смежный с лиловым, отливающим в ночь. Синий — цвет обречения. Синие шторы над умирающим. Синий иней на остывающей подушке. Синяя зола в потухшей печи. Синька, несбыточная довоенная синька на рынке прифронтowego города — в руках зазывающей цыганки.

Любой грамотный филолог немедленно продемонстрирует мне в ответ и в опровержение: «два кузнечика зеленых в траве, насупившись, сидят, над ними синие туманы во все стороны летят. Над ними красные цветочки и золотые лопухи... Два кузнечика зеленых пишут белые стихи». Я подхватчу: «синяя крона, малиновый ствол, звяканье шишек зеленых...»

Куда девается синий в этом разлетающемся «во все стороны» многоцветье?

А вы не чувствуете, что это многоцветье, эта праздничная радуга — в чем-то сродни «картонным» трубам? Что живописцы и маляры раскрашивают этот мир так, что он превращается в декоративный, ярмарочный, наведенный? И что у красной реки, у синей горы разворачивается действие разом ритуальное и потустороннее — сон, греза?

Добавим сюда голубую кровь поэтов и то, что ангел белый, а ворон черный (варианты: белые стихи, черный кот). Определенность черного — белого вообще пароль воевавшего поколения, но поверх этого графичного грунта выстраивается у Булата мир откровенно,

демонстративно, соблазнительно сказочный, радужно многоцветный. «Желтую краску возьми... серую краску... черную... синюю... красную... зеленую...», — Лиля! Лиля! — поет цыганка, и первоначальная синева тонет в петушьем крике цветописи, похожей на детский рисунок, на рекламу цветных карандашей, на площадной рай...

В сочетании с *простой музыкой* этот балаганчик производит загадочное действие, которое знающие люди называют соблазном.

— Ваш Окуджава — прелестник, соблазнитель! — догадываются молодые «семидесятники», ставшие «почвенниками», и атакуют защитников Булата.

Не спорьте с ними! Правы «почвенники»! Булат обольщает нас мнимым выходом из трагедии, а когда мы ему не верим и все-таки отчаиваемся, он утешает нас с интонациями кроткого лукавца: зачем отчаиваться, мои дорогие, все просто, зло вечно. Возьмемся за руки, друзья!

А лихое «мы», с которым он так весело ворвался когда-то в чопорную позднесоветскую официальщину:

— А мы швейцару: «Отворите двери!»

Внимание, друзья, взявшиеся за руки! Происходит одно из самых соблазнительных братаний в истории новейшей советской поэзии: вместе с Булатом вкатываются в нее молодые невоевавшие «шестидесятники», и Окуджава делается непременно соучастником этого «мы», чуть не эмблемой в эстрадном созвездии, прилепляясь в своей телогреечке к тройке изысканно одетых властителей дум 1961 года: к Евтушенко, Рождественскому и Вознесенскому, — что и увековечивает на своей незабываемой обложке журнал «Огонек» в начале Перестройки.

Попробуйте теперь расклеить это «мы». Профессор Георгий Кнабе на Научной Конференции посвящает глубоко научный доклад тому парадоксу, что поэт, воспитанный в 30-е годы и вставший на ноги в 40-е, оказывается знаменосцем 60-х. Парадокс настолько впечатляющ, что литературовед Лазарь Лазарев полагает нужным напомнить коллегам, что Окуджава принадлежит все-таки к фронтовому поколению (а не к либералам послевоенной волны, добавлю для ясности).

Но почему же так легко переходит он из строя «мальчиков державы» в хоровод «шестидесятников»? И почему так же весело потом отбивается от этого хоровода: «взяться за руки не я ли призвал вас, господа?» Господа его подвели? А может, это он сам ошибся: «думал, что слился с народом, а вышло: смешался с толпой»?

Так что же такое это его «мы», оказавшееся столь притягательным для младших братьев? «Окопная семья»? «Наш отряд»? «Наш союз»?

А вас ничто не смущает в этом «союзе» чисто стилистически? Ну хотя бы то, что поднявший против него патетический «меч» получает в качестве высшей кары удар таким непатетическим предметом, как ломаная гитара (естественно, вызывающая в сознании ломаный грош, если уж слушать в стихе обертона). И в роли романтического братства выступает здесь, как правило, откровенно разгульная компания, сбившиеся в живописную кучу бродяги-пропойцы, которым только б ленточки носить и для которых брошка — чуть не талисман, а пальба — вариант гульбы. В дурном настроении они орут встречному: «Паскудина!», в хорошем настроении говорят друг другу комплименты и так изящно держат бокалы «в изогнутой руке». Иногда Булат вскользь роняет относительно них частицу «не»: «не бродяги, не пропойцы», иногда задумчиво добавляет, что только дураки обожают собираться в стаи, но увековечивает он эту веселую компанию с загадочным удовольствием.

И вы действительно верите, что они ему «свои»?

В начале 60-х Булата согнали со сцены в Доме кино; формулировку невольно подсказал замечательный режиссер Элем Климов: «Осторожно, пошлость!» *Свои* — с горечью комментирует эту сцену сегодня Станислав Рассадин.

Так ты не дели людей на «своих» и не «своих», может, легче будет.

Да не будет легче. Если эту маскарадную фантазмагорию воспринимать всерьез. Галина Белая (на той же Конференции) демонстрирует куда большую пронизательность, она говорит: Окуджава — великий мистификатор. Прикидывается простаком.

Точная характеристика. Нет у него своих. Одинок.

Остается разгадать причины маскарада, карнавала и разгула.

Давление на личность всегда вызывает ответное сопротивление; до какого-то индивидуального предела это сопротивление возрастет пропорционально напору: «Я» звучит все громче и яростнее.

За неким «пределом» это «Я» иронически тушует: не выставляя же, в самом деле, как последнюю истину то, из-под чего уведена опора.

«Чем ближе мы к истине, тем все дальше она» — вот краешек той бездны, дыхание которой чувствует человек, у которого из-под ног уведено все: система убеждений, страна, народ, правда. Апокалипсис!

И опять-таки: до какой-то грани Апокалипсис рисуется в катастрофически-оглушительных формах, каковых много в арсенале мирового авангарда.

За пределом этого ужаса, то есть за определенным болевым порогом человек пожимает плечами и говорит, улыбаясь: «Все просто».

Для непонятливых расшифровывает: «Хватило бы улыбки, когда под ребра бьют». И еще: «Я буду улыбаться, черт меня возьми, в самом пекле рукопашной возни». И даже так — для самых непонятливых: «Все улыбки наши пряничные не стоят ни черта». Трагедия как бы ускользает, она сведена к нулю обольстительной, соблазнительной, обезоруживающей покорностью.

Через ад потерянности проходит вырвавшееся из ада войны поколение меченых. Мальчики державы чувствуют, что обречены вместе с державой, и сопротивляются року. И тот, кто измерил эту беду до самого дна, — взят в шеренгу идущих следом — он такой легкий, такой простой, такой свой...

А он идет с ними и думает: «Через два поколения выйдут на свет люди, которых сегодня нет».

Думает: ведь их в сущности и тогда не будет: «зависть, ненависть и вражда взойдут над просторами их полей».

Думает: «да ведь и все от нуля».

От нуля... Что же в остатке?

«Матушка, поплачь по сыну: у тебя счастливый сын».



## **БОРИС ЧИЧИБАБИН**

**П**одводя итоги, он вспомнит Тютчева: «Под бременем седин я чувствую впервые, что мир сей посетил в минуты роковые...»

Он напишет это на краю, в момент, когда всеблагие дают собеседнику почувствовать, что пир не бесконечен.

Был однако в тяжкой жизни и блаженный миг триумфа, пьянящего самоосуществления, свободного лёта — лет за тридцать до последней черты.

Оттепель тайно повернула на холод, но еще не отзвенели шестидесятые, и подхватывалось в разных концах ощущение, что все — к лучшему, и что роковое — позади.

Тогда донеслись до столицы строки, похожие то ли на набат к бунту, то ли на огонь, которым со сторожевой башни сигналият опасность:

На Литве звенят гитары.  
Тула точит топоры.  
На Дону живут татары.  
На Москве сидят воры.

О, как не похоже это было на ликующий речитатив недобитых «шестидесятников»! И словарь другой, и чувства. То ль с великого

похмелья, то ли со вселенского пожарища. Плаха, келья, черная трава. Колокол запредельный. Полузабытые строки эмигранта Георгия Иванова: «и никто нам не поможет, и не надо помогать» — не то что оказались заново налиты свинцовой силой, а словно бы подведен был под них новый катастрофический заряд. И притом — под этой бедой, над ней, сквозь нее — необъяснимая бетховенская радость: мир страшен и все-таки любим. Душа бьется в обе стенки: божественный, достойный любви мир — истекает мокрым чахоточным зловонием, спасается ядовитым махорочным чадом. Полная смена исторических декораций наводит на мысль о преставлении светов: вместо звездных симфоний будущего, исполняемых «шестидесятниками», вопит из руин затоптанная история:

Кончусь, останусь жив ли, —  
Чем зарастет провал?  
В Игоровом Путивле  
Выгорела трава.

Между вопящим прошлым и вязким настоящим — один только связующий путь: тюремный коридор. И в душах «шестидесятников», пробужденных Солженицыным и оглушенных Шаламовым, наконец-то узнаваемо откликается:

Как я дожил до прозы  
С горькою головой?  
Вечером на допросы  
Водит меня конвой.

ГУЛАГ... Родная бездна. В этом контексте загадочный харьковский бард с многозначной, химически-иероглифической, похожей на лихой псевдоним фамилией «Чичибабин», делается понятнее и обретает место. Его можно вписать в ряд. Только что-то нестолычно-яркое, сочное, что-то червонное, украински широе и независимое продолжает светиться буйным колером сквозь тюремные решетки и лагерные шеренги:

Лестницы, коридоры,  
Хитрые письма...

Красные помидоры  
Кушайте без меня.

*Без него* сразу стало невозможно. Врезался Борис Чичибабин в помягчевшую поэзию. За счастливое свое десятилетие (с 1963 по 1973) выпустил несколько поэтических сборников, оглаженных, впрочем, редакциями до минимальной проходимости. В этих сборниках смеется «Молодость», цветет «Гармония», плывет «Аврора», и Пушкин скрепляет все это «Морозом и солнцем». Впоследствии Чичибабин назвал эти сборники «изуродованными»: все лучшее, сокровенное оказалось из них выброшено как неудобное для печати.

Идут годы, переворачиваются ценности, и после очередного карантинного молчания (с 1973 по 1989) бухает, наконец, полновесный либеральный колокол. Борис Чичибабин издает книгу. Она называется «Колокол». Теперь он — апостол вольнолюбия, он клянет рябого генералиссимуса, метит презрением его «опричников и проходимцев», славит Солженицына и клеймит его гонителей. Теперь, наконец, появляется возможность обнародовать стихи без купюр и изъятий. Составители ныряют в чичибабинские тетради и выныривают с... чем-нибудь таким:

Не успел мотаться я,  
Не ушел от чаши —  
Будь рекомендации —  
В партию тотчас же...

Конечно, «улыбка дуралея» смягчает эту рефлексивную судорогу советской души. И, конечно, кое-что в этом же духе написано было во время оно в качестве «паровозиков» — протащить подборки в журналы. Но, во-первых, таких «паровозиков» мало (в конце концов Борис Алексеевич от них не то чтобы отрекся, но гласно объяснил их). И, во-вторых, и это главное — выяснилось, что далеко не все из этого официозного бордюра дано у него иронически, а многое пережито по-настоящему. И потому — не вымарывается. И не только не отрекся от многого Борис Алексеевич, но в итоговые неизуродован-

ные сборники — включил. Тут *серп и молот* обнаруживаются, и этого *не забыть*. *Рабочие и крестьяне, которые делали революцию*. И *алый галстук, пылающий неустово*. И бесстрашный Чапаев. И веселый Максим. И Ленин, наконец, которого надо же куда-нибудь деть: то ли отправить на свалку истории вслед за Сталиным, то ли из-под Сталина извлечь и очистить.

Ах, как все это неудобно. То был Борис Чичибабин неудобен как сиделец-лагерник, теперь стал неудобен как бывший пионер, веривший в серп и молот и ничего этого не растоптавший. Советскую империю, «танкодавящую», вроде бы сам же добивал, а как развалилась, — загоревал то ли по ней, то ли по чему-то, что ею казалось. На политических весах тут ничего не согласишь. И по логике одно из другого не вытекает. А только ни строчки из исповеди не вырвать.

Так, может, загадка Бориса Чичибабина в том и заключается, что реалии бытия, абсолютно несовместимые «в этой жизни чертовой», сопрягаются у него в каком-то ином измерении души, и именно в том, каковое делает поэта великим идеалистом?

«Я выбрал свою судьбу сам».

Судьба — расплата личности за выбор.

Проследим выбор с той первой жизненной страды, которая откручивается сразу же после счастливых школьных лет.

Школа окончена — в 1940-м. До Роковой минуты — год. Год спустя война срывает-таки студента харьковского истфака с университетской скамьи и ставит в строй. Но огнем не обжигает. Сначала — авиаучилище (мастерские), потом — запасной полк. В Закавказье. Была служба, но не было окопов, боев. «Врага перед собой не видел, не стрелял».

Если бы видел и стрелял, — наверное, почувствовал бы себя рядовым в поколении смертников, стал бы близок в поэзии Слуцкому, Самойлову, Межирову, Орлову. Судьба легла иначе. По судьбе Чичибабин — вместе с невоевавшими, послевоенными патентованными «шестидесятниками». А по возрасту, по взрослости, зрелости — опытнее и искуснее их.

Еще один крупный русский поэт вытянул сходный жребий: Кор-



жавин. У того за плечами в военные годы тоже армия без стрельбы, потом — Литературный институт. Вот с Коржавиным Чичибабина интересно соотнести: почти ровесники, почти земляки (Украина), и опыт сравним — вплоть до неизбежной тюрьмы-ссылки. Хотя Чичибабина чаще сравнивают почему-то с Бродским (и сам он пару раз помянул Бродского, отталкиваясь полемически от его всемирной безнадеги). В принципе с Бродским они кругом несовместимы, поэтому сравнение малопродуктивно. А с Коржавиным, можно сказать, один сюжет. И тем контраст интереснее. Общее: с молоком матери впитанное чувство свершающейся Истории. Годы — не просто отрезок времени, годы должны быть вписаны в мировой Сюжет, вживлены в Смысл. Первая книга Коржавина так и называется: «Годы». Этапная книжка Чичибабина называется «Мои шестидесятые»...

Но взглядимся в «сороковые, роковые».

Закавказье: Кахетия, горы, древние города. Непременные «вышки нефтяные» и девушки с коробочками хлопка в руках. Эти знаковые реалии проходят у Чичибабина естественным фоном. И естественным же фоном — «ветхие древности». Что их связывает, соединяет? Что сокровенно чичибабинское заложено уже в первом законно вошедшем в корпус его Поэзии «Кавказском цикле»?

Ощущение *всегдашнего* бытия, явленного в этих картинах. Слово «вечный» не акцентированно, но — непременно. И слово «навек». Переживаются не миги, а связанное время. Вовсе не с тем, чтоб восхвалять древности как *древности*. А затем, что в каждом утекающем моменте естественно дышит древнее, вечное — *всегдашнее*. Украинское языческое солнцелюбие, помноженное на православное чувство святости всякой плоти, бог ведь как сквозь все пионерские атеизмы впитанное: жизнь свята и всеприродна. *Время грузно*.

Роковые минуты настигают автора этих картин летом 1946 года: с университетской скамьи студента (уже не историка, а филолога) похищает Госбезопасность. Не сказать, что «ни за что». За стихи, исполненные дерзкого и веселого правдолюбия. На пять лет Чичибабин становится зеком Вятлага. Ни специальных мемуаров, ни да-

же отрывочных воспоминаний не найдено в его текстах. Пережил и выбросил из души? Не совсем так: внутреннюю ориентацию узилище переломило-таки.

Ушел в тюрьму — вдумчивый созерцатель. Вышел из тюрьмы — веселый греховодник, ликующий певун, ухарь-пахарь, украинский черт, насмешник, срывающий с девичьих уст поцелуи, охальник с «улыбкой дуралея» на устах, птица божья, желудь, упавший в траву, бражник, горлопан, спорщик, гуляка, ламанчский шут, русский скоморох с веселой рожей: «Я, песчинка, я моллюск — как ни карайте, ни корите, — живу, беспечный, и молюсь святой и нежной Афродите»...

До Афродиты сейчас дойдем, а пока оценим этого Кола Брюньона, этого Франсуа Вийона, этого охломона, живущего демонстративно каждым единым мигом.

Только не дай бог, конечно, вздумать, что этот лирический герой списан с самого автора. Сам автор, отмотавший пятилетний срок от звонка до звонка, живет тихо, работает бухгалтером в трамвайном парке, и поэтическая гульба в реальности его быта далеко не так увлекательна, как в воображении: только лег отдохнуть — стук в дверь: нет, не вертухаи появляются — «появляется кто-то бездомный, ставит водку на стол и читает плохие стихи».

Вернемся к хорошим стихам: в них этот разгул не случаен. Душа защищается! Тюрьма рассекла жизнь, отсекала от прошлого, от будущего — в ответ узник научается жить мгновеньями. Раньше помнил — теперь «беспамятен». Раньше все связывал — теперь все развязал, разбросал. «Каждый миг единственен и вечен», и каждый день надо «все начинать сначала». Велят плакать — будем смеяться: «на свете горя нет». Загородили свет — будем ловить свет, обжигаться солнцем. «Мир сотворен из запахов и света, и верю я, их прелестью дыша, что здесь жила в младенческие лета моя тысячелетняя душа...»

Проговорился, бузотер! Душа-то — прежняя, тысячелетняя. И младенчество ощутимо — только в контексте вечности. И вообще, когда вам говорят, что перед вами «типичный олух царя небесного», учтите, что без прямого контакта с *царем небесным* олух неосуше-

ствим. Разумеется, реализует его бред в стихе опытный мастер. Так что высококультурные критики могут даже уловить в его абракадабре хитрую модернистскую заумь:

Солнце палит люто.  
Сердце просит лёта.  
Сколько зноя лито!  
Здравствуй, жизни лето!

Поняли, что происходит? Жаркий день описан? Нет, божье дитя вертит реальность так и эдак, как игрушку, упиваясь отсветами слов-граней, любуясь тем, как все сцеплено! И именно тут — объяснение того, с каким изяществом крутейшие реалии крутейших 30-х годов вплетаются у Чичибабина в бесшабашный с виду орнамент.

Опять-таки — параллель с Коржавиным. У того *идеи* отлиты из свинца, он их берет намертво и смывать соглашается только кровью. «У мужчин идеи были — мужчины мучили детей».

А Чичибабин берет 30-е годы, помещает их в камеру-обскуру и в трех проекциях дает карнавал ценностей. «Мы летом в палатках. Мы Ленина любим. И я зажигаю костер». А в это время «в бараках живет половина России и строит себе города». А в это время: «красавица города Ира Цехмистро сквозь юность мою пронеслась... и я обнимаю друзей задушевных, которых убьют на войне».

Те же теоретики литературы могут занести этот монолог в анналы сюрреализма. Ничто не помешает ему там красоваться. Кроме диктата памяти, загнанной безумной реальностью на самое дно души и готовой вырваться и вновь вспомнить и связать воедино все, что *тогда* называлось: «навекки».

Вот как это выпевается в монологе, не несущем никаких следов сюрреалистичности:

...И любимые книги:  
Сервантес, Рабле и Толстой,  
Паустовский и Пришвин, —  
Это всё, что тогда называлось «навекки»,  
всё, что было дыханием, вечностью, чудом,

всё, чем жил я, и всё, чему верил,  
 и все, что пронес нерассыпанным  
 через мрак и тоску одиночек,  
 в крови, обливаясь слезами,  
 улыбаясь от счастья,  
 через многие годы и сотни смертей, по этапу, —  
 это всё, тебе кажется, зыбко, обманчиво  
 и постепенно  
 улечится, перегорит, постареет,  
 станет призраком, ужасом, станет усталостью, скукой.  
 Да? Ты думаешь так? Всё пройдет, перемелется, канет?  
 Ничего не пройдет.  
 Если кончится, — только со мною.  
 Ты, наверно, не знаешь, какая бывает любовь.

Вот: сказано слово, которое свяжет времена и вернет жизнь.

Сто десять лирических объяснений, изданных в 1996 году по-смертно (издательство сыграло на магии чисел: «82 сонета и 28 стихотворений о любви»), — вершина чичибабинской «чистой лирики».

Если его не знать, можно подумать, что перед нами одержимый, смешавший Смысл и Облик. Впрочем, у него великие предшественники, и он это знает. «Как все живое — воду и зарю, за все, за все тебя благодарю, целую землю там, где ты ступала...» В аналогичной фразе Лермонтов ироничен, но здесь это не мешает патетике. И Данте где-то рядом, и Петрарка, и Шекспир, и Нарекаци, хоралы которого обращены то ли к Богу, то ли к возлюбленной. Наконец, тут библейское, да еще и внутри Библии какое-то запредельное, древнее, до прародительницы Евы возникшее — Лилит...

А можно не «Лилит», а «Лиля». Или так: «Лилька». Вперемешку с вечным — нашенское. «Заканчивала инженерный вуз, ходила в горы, занималась спортом». Песенки Окуджавы, долетевшие до сибирских студенческих компаний, текут лирикой в «тетрадки курсовые». Ботиночки нелепые по снегу. Ножки замерзшие. И все это — прямо по вечному, по фреске, под хорал, встык вселенскому, неохватному, после которого от всего ближнего — тошнит:

Меня тошнит, что люди пахнут телом.  
 Ты вся — душа, вся в розовом и белом.  
 Так дышит лес. Так должен пахнуть Бог.

И это вам не мешает! В смысле: девочка в лыжных ботинках не мешает звучать — гимну. Скрижали духа, выложенные от Софокла до Блока (с заходом, между прочим, к Боккаччо), не кажутся смешными оттого, что прошлись по скрижалям мокрые ботиночки.

Чудо поэзии. Мы не узнаем, кто мечен вечностью, кого будут перечитывать через пять столетий, разгадывая, в чем секрет.

Может, это:

Мне о тебе, задумчиво-телесной,  
 писать — что жизнь рассказывать свою.  
 Ты — мой собор единственный, ты — лес мой,  
 в котором я с молитвою стою.

А может, это:

Ты в одеждах и то как нагая,  
 а когда все покровы сняты,  
 сердце падает, изнемогая  
 от звериной твоей красоты.

Или это:

Был бы Пушкин, да был бы Рильке,  
 да была б еще тень от сосен, —  
 а из бражников, кроме Лильки,  
 целый мир для меня несносен.

Разгадка — в последней строке. Разгадка души, разглядевшей рандеву с Богом там, где другие увидели бы только эротические элементарности. Мир страшен — не пошлостью, а выворотом смыслов и потерей памяти. Из слепой веры он низвергается в мерзость распада. Из «товарищей» граждане перевербовываются в «господ». Из гульбы переныривают в воровство. Земля стонет от российского развала. «Воздух сер от кощунств. Боги врут в руках

палачей». «Мы — племя лишних в этой жизни чертовой». «Мы крещены водой и черствой коркой». «Сними с меня усталость, мать Смерть...»

Что-то шаламовское брезжит в характере лирического героя, в первом приближении такого благодушного. Если любовь — спасение, то от чего? Мир неисправим, непоправим, отсчитывать приходится от крошечной тьмы. И волочить невидимый крест. Поводырь слепого века, биндюжник Бога, поэт как горькую данность принимает все: бессмысленность, безлюбье.

...В такой-то век я встретился с тобой...

И вот дух оживает в присутствии сибирской студенточки. Развощенное, расточенное добро вновь обретает облик. Это не плоть, в которую вдохнули дух, — это дух, принимающий очевидность плоти. Это любовь, компенсирующая невменяемость мира и возвращающая человеку надежду.

Теперь можно вернуться к вечным ценностям, возведя свой дух к великим теням — к певцам Лауры и Беатриче.

Только все это — так по-нашенски, так по-русски:

Как сладко знать о прелести добра  
за полчаса до взмаха топора.

Топор побуждает нас очнуться и возвратиться в тот чертов мир, от которого спастись помогла поэту встреча с любимой. Если бы и впрямь был поэт этому миру «лишним»! Увы. Даже если поэт спасен — мир еще не спасен. Русская «специфика» — если спастись, то непременно всем миром.

А мир — как во все времена — во тьме, во зле. И отвернуться невозможно, и вмешиваться бессмысленно. И где источник Зла, не понять.

«Смысл сего, как марево, никому не ведом, ничего нормального я не вижу в этом. Натянула вожжи и гнет, не отпуская, воля нас — не Божия, да и не людская». Это говорит поэт, бросивший городу и

миру: «Мне нужен Бог и Человек, себе оставьте остальное». Вот остальное-то и гнет нас, не отпуская. И оно не за кадром, оно лезет в жизнь, в душу. «Наше время — слава зверю, клетка для тетерь. Я ж истории не верю и никто не верь». Это говорит искатель истины, пошедший когда-то на истфак осознавать мировой процесс... О мировом процессе лучше не напоминать ему: «Да знаю, знаю, что не выйти нам из процесса мирового, но так и хочется завыти, сглотнувши матерное слово».

Вой — это уже начало поэзии; надо только успеть найти слова.

А если не успеешь? Пытаясь сомкнуть свою судьбу с судьбой страны и мира, Чичибабин все чаще приходит к мысли, что он просто не поспел — опоздал. Сначала к первой либеральной весне опоздал, потом ко второй, Оттепели. Перестройке поверил поспешно, не вовремя. И вообще: «Поздно к Богу пришел с покаянной душой». Про людей и говорить нечего, тут все невпопад: когда все были «красными», поэт не хотел, как все, он казался чуть не пособником «белых», а когда все дружно «побелели», заявил, что остается «красным». Никогда такой человек не может угодить эпохе, хотя эпоха непрерывно втягивает его в свои безумства. Что ему остается? Каяться. И смехом снимать тревогу. Как в лагерном полутосте:

Я не знаю, за что мы выпьем,  
только знаю, что будем пьяны.

Вот и не спрашивайте: за что.

Трезвый интернационалист среди опьяненных завоевателей суверенитета. Вечный собеседник Бога — сначала среди бдительных атеистов, потом среди оглашенно и слепо верующих. Защитник бедняков среди объедающегося нового русского быдла. Прирожденный трибун, который хочет... «слиться с листьями леса, с растительным соком, с золотыми цветами, с муравьиной землей и с небом высоким», — только чтобы не слышать оглушительных думских словопрений.

Оцените же подхват ассоциаций! Помните: «В Игоровом Путивле выгорела трава»? Читайте в предсмертной книжке:

Давным-давно, как бог и атаман,  
Сидел в Путивле эдакий путята.  
А нынче асы ходят по домам  
И точат лясы в пользу депутата.

История едина. Хотя и маловменяема.

Если искать во всем этом какую-то рациональную логику, то придется упереться в один магический русский пункт: что такое «народ».

Народ — это то, что обоготворяют интеллигенты, чтобы не обоготворять власть. Это то, что всегда в остатке, в пределе, в фундаменте, в последнем откровении у нас.

Так я возвращаюсь к депутатам, в пользу коих у Чичибабина точат лясы сиюминутные агитаторы. «Ась», — иронически именует он их. А если без иронии?

Все тот же сброд с предавнишних времен,  
Пока народ от власти отстранен.

Итак, классическая русская разводка: сброд у власти, народ в стороне.

Что нужно интеллигенту, чтобы наконец прозреть?

Да чтоб соприкоснулись в его сознании эти разведенные стороны, и чтоб он понял, гроссмановски выражаясь, что тут одна кашня! На то и Смутные времена, чтобы смешалось то и другое понагляднее. Чтобы ясно было алчущему истины, за что ему выпить.

Конечно, Смута неэстетична.

Все погромней, все пещерней  
Время кровни, время черни...

Чернь — в пушкинском смысле? Или в теперешнем, пронизанном токами кровной мести, в которую втянуты кланы... жузы... тейпы... подставляю «чужое», чтобы легче было вынести. Можно — абхазов и грузин. Чичибабин взывает к Фазилию Искандеру, допыты-



ваясь: «зачем вражда, зачем стрельба и кровь?» Ах, если бы можно было притянуть за все это к ответу подлых главарей, бесов-властолюбцев, болтунов-подстрекателей... но что-то не получается. Не в одних главарей вселяются бесы — зверь и дьявол просыпаются в человеке. Еще шаг — и Чичибабин развенчает последнее спасительное слово... В солнечной Абхазии, в «стране души» — расправу друг с другом творят народы.

Не буду цитировать ни горькие стихи о евреях, ни до спазма доведенные строки об армянах. Финальный шаг сделан к тому народу, без которого нет нам с Чичибабиным ни поэзии, ни жизни, — к русским.

Пятнадцать лет я веровал в народ,  
Забыв про то, что он ворует, врет,  
Страшает жизнью нищенски убогой...

А другого народа нет у нас. Достоевский выпутывался из этой ловушки, объясняясь в том смысле, что любить народ — не значит любить матерящихся мастеровых в переулке, а значит — любить тот *идеальный образ*, который... дальше требуется много слов.

Или океан слов требуется, или — немота. Немота даже выразительнее.

Самое легкое — физическая смерть. *Матерь Смерть*, которая навек снимет с души усталость. Чичибабин приемлет ее так же, как принимал Матерь Жизнь, какую он не без языческого озорства именовал так: Мать Материя. Это напоминает... Тенсинга Норки, великого альпиниста, который, подымаясь на ноги после очередного неудачного штурма Джомолунгмы, не о «покорении» говорил, а о том, что гора, как любимая мать, играя, сбрасывает его со своих колен...

И все-таки больно. Не то больно, что распадается Материя и индивид возвращается в общее природное лоно. Больно, если *смысл* ускользает. Если слова исчезают бесследно и сны не раскрывают ничего.

Эти поздние сны не прими, ради Бога, за явь ты.  
Страшный Суд подошел, а про то, что и смерть не беда,


Я стихи написал на песках мариупольской Ялты,  
Море смыло слова, и уплыли они в никуда.

Смешно торговаться с Роком, упирая на то, сколько книг оставил Борис Чичибабин, сколько воспоминаний о нем написано и сколько любви вложено резчиками в его барельеф на харьковской улице, обретшей теперь его имя.

Не «уплыли в никуда» его строки.

Всплыли над миром, охваченным сатанинскими страстями. И оставили нам вопрос, полный божественной безнадежности:

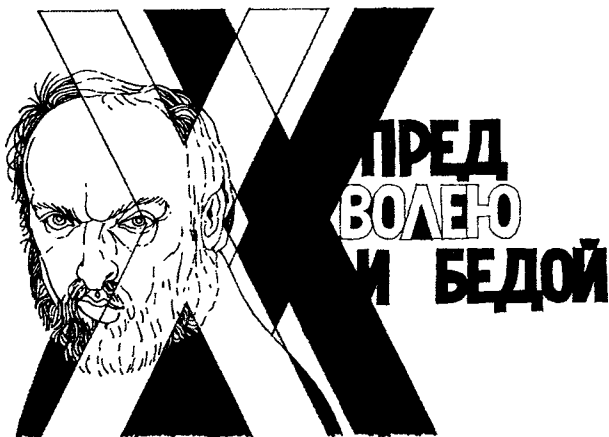
«Как выбрать мед тоски из сатанинских сот?»



**ВЛАДИМИР КОРНИЛОВ  
РОБЕРТ РОЖДЕСТВЕНСКИЙ  
ЕВГЕНИЙ ЕВТУШЕНКО  
ИОСИФ БРОДСКИЙ**

# **ПОСЛЕДНИЕ ИДЕАЛИСТЫ**





## **ВЛАДИМИР КОРНИЛОВ**

**Е**сли нужно вычертить силуэт поэта штрихами личных отношений, то у меня не получится. Я с поэтами личных отношений опасуюсь. Интуитивный запрет: руками не трогать. Рябь общения может съесть дистанцию, необходимую для свободного чтения. Эмпирическое взаимодействие с авторами текстов, входящих в твою жизнь, крайне двусмысленно. По первым строкам Корнилова я почувствовал что-то невозможное для эмпирического обихода. То, что это исходило от человека, неожиданно простого и житейски контактного, еще и усиливало неловкость. Там, где Бог провел борозду, лучше самому не ковырять.

Так мы удержались в ролях: поэт — критик, в рамках литературного этикета, в кулисах редакции, где познакомились. Редакция была довольно неопределенная: журнал «Знамя», но время было вполне определенное, и даже боевое: начало 60-х годов. Бои гремели на краях: на левом, на правом, в «Новом мире», в «Октябре»; здесь, в «Знамени», было тихо; но кто знал, что тлеет в тихом омуте? Поэзией в «Знамени» ведал Станислав Куняев, тогда — верный ученик Бориса Слуцкого, стойкий защитник интересов молодого поколения во вверенном толстом журнале.

Был ли «молодым» Корнилов? Смутное дело. По функции, казалось, да. По общей позиции. По «месту в драке». Где-то там же, где

Рождественский, Евтушенко, Соколов... и Куняев. Я повторяю: это начало 60-х годов; будущие расколы еще и трещинками не побежали поперек общепринятых линий конфронтации. Рубцов, обмотанный шарфом, еще, кажется, ни разу не появился в «Знамени», — а ему только перейти двор Литинститута. Вознесенский звонко читает «Треугольную грушу» на редколлегии, и редколлегия, ощупывая этот плод, берет его. Берет как бомбу, берет как ежа.

Корнилов в эти боевые действия вписывается плохо. Он вообще никуда не вписывается. Ни в традицию, ни в авангард. Ни вправо, ни влево. Ни в «послевоенные», ни в «военные». И по возрасту где-то «между»: лет на шесть-семь старше нас, «мальчиков», и однако на фронте не побывал: не поспел. От нас его отделяет глухая закрытость тяжелого стиха, полное отсутствие звона. Но и от них — от окопных лейтенантов: от Слуцкого, Межирова и Орлова — тоже отделяет что-то. Отсутствие какого-то контактного нерва в стихе... не то что «ораторства», но какого-то признака окопного братства — «обращенности», что ли. Те обращаются — к своим. Как и мы, молодые, к своим же. Он — нет.

И не ищет. Что-то одинокое в нем. Следы армейского хомута угадываются, незримо, в душе. Но это именно послевоенный хомут — глухой, без взятия Берлина в конце сюжета, без света в конце тоннеля. Люди, читавшие позднейшую прозу Корнилова, знают, каким тоннелем он прошел: из Литинститута в казармы, из казарм обратно в литературу. Он был в другом весе, чем все мы, и как бы в другом измерении. Хотя по судьбе — наш, «шестидесятник». Сохранившийся «с довоенных времен». Идеалист.

Корнилов стал героем моей единственной неподцензурной статьи, которая недолгое время даже ходила по рукам, — для меня это был жанр решительно неудобный, и больше никогда я этим не баловался, но от единственного случая не отрекаюсь: это был (для меня) тот необъяснимый случай, когда о поэте МОЖНО было написать не для печати и МОЖНО было, переступая стыд от претензии на чужое внимание, отдать свой текст в чужие руки. Ибо он был — вне претензий, составлявших общую борьбу.

Корнилов и в диссидентство ушел как-то неслышно. Ни манифе-

стов, ни демонстраций, ни скандалов. Повернулся и исчез. «С концами». Я к диссидентству имел так же мало охоты, как и к власти; везде мне чудилась ангажированность, пусть перевернутая. Да и страх сидел во мне — страх контакта с карающей властью, а другой власти я сроду не представлял себе. Так что контактов с диссидентами не искал. Это все была — «политика», у меня страх перед ней мешался с отвращением, почти биологическим. Но в литературной ситуации отсутствие Корнилова зияло. Я придумал и исполнил тогда некий критический котильон из четырнадцати фигур: «венки критических сонетов» о поэтах моего поколения; формальная задача увлекала. А в подсознании все-таки ныла мысль о фальши: без Коржавина, без Корнилова, без Бродского все это была игра.

Впрочем, по многим ныла душа в ту пору; уходили лучшие: со звоном, с хлопаньем дверей, с прощальными оплеухами режиму. Корнилов не шевельнулся ради такого эффекта. Замолк, и все.

Вернулся пятнадцать лет спустя — кажется, так же просто. Я даже не понял, постарел ли он, прожил ли он те полтора десятилетия во внешней реальности, упираясь, чтобы время вконец не раздавило, или просто — сквозь все — держался, внутренним зрением останова на том глубинном, до чего не доходили никакие смены климата, никакие перепады давления. Не идет — и не надо. Да так да, нет так нет. Армейская выдержка.

Машину заколодило, шофер нырнул под капот и матерится. Старлей дымит, вытянувшись в тени меж колесами. Середина века — пятьдесят первый год. Старлей загорает, а служба идет. «ЗИС» над старлеем — как небо Аустерлица... Тайна стиха — в ОТКАЗЕ от реакций, которых «ждешь». Отказ от соблазнов, зовущих справа-слева. От скоса глаз на идущих с моря купальщиц. От скоса чувств на «культ личности», стоящий в самом зените. От скоса чувствительности на солдата, который честит машину. Ни-че-го. Душа САМА СЕБЯ ДЕРЖИТ. Никаких «объяснений».

Убивают Гумилева. Можно себе представить бурю чувств! Святотатство поэтоубийства. Каким боком выйдет это бесовство расстрельщикам! Тут и злорадство поймешь: как матрос, казнивший поэта, в свой час сам встанет к стенке. А не встанет — так ужом бу-

дет вертеться, соловьем заливаясь на трибуне, вымаливая себе жизнь. Корнилов смотрит на все это с какой-то фатальной верой в жребий. Без злорадства, без торжества, даже без сокрушения. Тому вертеться, а этому умереть. Что лучше? Что легче? Нет ответа. Только боль, и та глубоко.

Подлеца разобьет паралич, подлеца настигнет возмездие. Но кто найдет меру, которой будет измерена справедливость? Собака воет по хозяину — она кого оплакивает, подлеца? Или праведника, каким он был для нее? Так да или нет? «Не ваше дело»... Узвямая позиция? Еще как! Есть тысячи точек зрения, с которых такая позиция плоха. И есть одна точка зрения, с которой все оценки неважны: тайна судьбы, за которую никому не даешь отчета, потому что расплачиваешься сам.

Тяжелый, «усталый» стих Корнилова, непрерывно пропускающий сквозь себя и «прозу», и «быт», и «подробности», — смыкается вокруг незримой точки в самом центре существования. Есть что-то, относительно чего все остальное — «неважно». Это невозможно назвать, невозможно внятно очертить словами. Это существует в несоизмеримости со всем остальным.

При таком западании внутрь себя — поразительна живая чуткость Корнилова к внешним впечатлениям, неутолимое любопытство к фактам, неутомимый труд каждодневного бытия, лежащего в тяжелый стих. Красивость, «воздушность», «голубизна» тут совершенно немыслимы. Другой край: тяжкая некрасивость, чернота навороченной пахоты фактов, дымящиеся отвалы поэм — вполне мыслимы, возможны, реальны, написаны, изданы, прочитаны. Входят в историю литературы.

Но жжет — короткое замыкание стиха, собранного вокруг одного выделенного факта.

Факт может быть общеизвестным, стократ обкатанным, намертво вросшим в чужие концепции. Как царевбийство 1 марта 1881 года. Корнилов изымает факт из сети чужих концепций. Он осыпает идеологические краски, убирает «цели», «задачи», «идеологию». Остается — барышня с платочком. Остаются «два парня». Из августейшего титула выглядывает «внук», которого рвут бомбой на ка-



нале «имени прабабки». За что? Как? Цели осыпались — осталась смерть. Но из простейшего, ставшего одноклеточным факта, из простейшего мотива (где средний поэт, может быть, и остановился бы, возведя простейшее в ранг последнего и праведно взыв от этого), Корнилов возвращается к высокому безумию Истории, к карусели, к круговерти насилия, в которой она свершается. Он не «разоблачает», не «прозревает», не «жалеет». Он стоит перед тайной.

Он мучительно переживает раскол общества, отравляющий жизнь высоколобых интеллектуалов, из которых одни уже наладились ехать за океан и ждут разрешения, а другие остаются ждать, когда из-под ордынского вечного ига возродится исконная Русь. Корнилов ни с теми, ни с другими. Или, лучше сказать, и с теми, и с другими. Он вглядывается и в то «иго», и в это. Татары кричали: «Там руса!» и взяли город. Но до татар кто-то жил тут, мыкал нужду. Что осталось? Тщета, вечная тщета, равная мудрости. Надо держаться — не ради вечного идеала, не ради либерального, — а «из себя». Из одного достоинства. Горечь Корнилова не проходит от правоты тех или других: от их «прожектов, советов и мнений». Жизнь горька и другой не бывает. Он знает неизреченность смысла.

Он чувствует ужас беспочвенности, ужас богооставленности. Он не может отвлечься никакой проповедью, никакой ложью, никакой истиной, годной для всеобщего употребления. Музыка — это музыка «для себя». Джаз, лабающий в пустой ночной электричке, — вот апофеоз безадресной исповеди о необъяснимом абсурде существования. Из таких неподсудных глубин рождается вера. И туда же возвращается, пройдя сквозь неменяемость наличного бытия. «Андеграунд» Корнилова имеет мало общего с программным диссидентством; это скорее «унгрунд», бездна, которую философы прозревали и под чистой мыслью, и под чистой почвой.

С точки зрения политиков, Корнилов — диссидент.

А с его точки зрения, диссидент — какой-нибудь безумный старатель по кличке Чума, вылезший из тайников памяти. Бессмысленно решать, хорош он или плох, упер ли что, убил ли кого; каждое существование — беда без срока. Объяснить ее невозможно, можно только выстоять, а зачем — тоже не объяснить.

Разумеется, сила — это сила; и сила всегда права; когда идут большие батальоны, в их шаге нет обмана; это тот самый верхний план жизни, который неопровержим. Ни «отлететь» от него в эмпирей, ни «игнорировать», в упор не видя, Корнилов не может. Он всматривается в того солдата, который идет не в ногу. Но и это не апофеоз бунта или неподчинения. Просто несовпадение твоего и общего, права и силы, унгрунда и грунта. Может не совпасть, может и совпасть. Корнилов — поэт молчаливой автономии, тихой независимости, тайной свободы.

При переводе этой тишины в громкость возникает эффект абсурда. Андрей Синявский читает «Левый марш» в цюрихском подвале! Абсурдно, что диссидент, порвавший с Советской властью, читает гимн Советской власти, написанный поэтом, самое имя которого — эмблема Советской власти. Абсурдно, что русский, отмотавший на родине срок, изгнанный с родины, назвавший родину сукой, взывает к родине с европейского амвона. Абсурдно, что такая ярость клокочет в согбенном ученом, в сорбоннском профессоре. Ярость зека, бунт безбожника, крутость каторжанина, дьявола, беса.

Как это все примирить, как объяснить?

«Не знаю», — отвечает Корнилов.

Десятки поэтов — знают. Хоть с дьявольского, хоть с ангельского боку.

Корнилов — не «сбоку». Он из глубины.

Просто слушает.

Потрясающая способность слушать эпоху, вникать в ее какофонию, в ее заведомую необъяснимость и невыносимость, ничего «не зная» о ее логике, но зная тот план бытия, у которого только одно измерение: оно — ЕСТЬ.

Жизнь — есть. Тщета — есть. Невыносимость — есть. Ничего другого не будет. Только это.

«Хрен с тобой, золотая рыбка! Плавники свои уноси... Никакого не будет рынка на огрызках всея Руси. Было худо и стало худо — уплывай, и Господь с тобой... Ждали чуда — и нету чуда, снова невод с морской травой».

О, как же это дорого: невод с морской травой.

Беру стих не из «Избранного» — из газетной сиюминутной подборки. Тяжесть та же. Тяжесть жребия и тяжесть руки.

Вокруг — за сорок лет его работы — несколько поэтических эпох наступило и миновало, несколько раз ситуация сменилась чуть не наново, а искрило так, что впору было сгореть. Эшелоны фронтовиков разгрузились и закрепились в поэзии, отбив критические атаки. Лейтенанты и солдаты, певцы удара и философы окопа, философы глобуса и певцы верстовых столбов. С ликующим криком ворвались подросшие дети войны, мечтатели, идеалисты, правдолюбцы, искатели, экспериментаторы — прошумели и стихли. Тихо запели дети деревни, оплакали брошенные избы, прокляли город, в котором, однако, и обосновались в силу хода вещей. Мелодии столкнулись, в их контрапункте обнаружилось странное равновесие, ситуация замерла, «эстрада» сменилась «тишиной», тишина ощутилась предгрозем; из этой мнимой тишины возникли голоса совершенно непривычные, на грани абсурда, «герметики», нарочитой невнятицы, и в этой «абракадабре XX века» тоже как бы обнаружился *смысл века*.

Много было поветрий.

Корнилов прошел сквозь всё, *не участвуя*.

Неучастие — тоже ответ на вопрос о человеке. О формах и путях осуществления личности в ситуациях нашего меняющегося времени. А может быть, больше: это проверка самого вопроса, попытка повернуть вопрос другой гранью: способна ли реализоваться личность, если она отказывается повторять все изгибы ситуации и жить под диктовку обстоятельств? Откуда она тогда возьмет материал для своей реализации? *На чем* реализуется? Неужто на чистом отрицании? Возможно ли это? Но тогда непрерывное «нет», и неуступчивость, и упрямое стояние на своем — свидетельство того, что свое есть... Но что это? На чем держится личность? Где в ней кончается замкнутость и начинается разомкнутость, то есть зависимость, благая зависимость: от чего? во имя чего?

Есть и еще причина, по которой я хочу вдуматься и вчувствоваться в его стихи: из всех поэтов моего поколения Корнилов — самый близкий мне. Подчеркиваю: из всех, из множества, из огромного

числа хороших, разных, интересных и просто достойных внимания поэтов моего поколения — самый БЛИЗКИЙ.

Самый близкий вовсе не значит самый лучший. Субъективно-то, может, и лучший (для меня), но именно для меня, то есть по складу души, судьбы; объективно же — есть мастера не хуже, есть даже и лучше: по технике стиха, по виртуозности отделки, по изобретательности формы; и, как ни мало ценю я сами по себе форму, отделку и технику, — признаю, что Корнилов бывает в этом слаб, небрежен, могу найти у него соответствующие изъяны, «недотяги»...

Впрочем, это вопрос особый и существенный: о небрежности корниловского стиха, о его ткани; это для меня не технический вопрос, поэтому я и оставляю его для отдельного объяснения ниже.

А пока вот о чем: много ли Корнилов сделал?

Как посмотреть. Мало! Другие побольше издали и погромче шумели. Когда за сорок лет работы поэту удастся выпустить два (два!) тощих сборничка стихов с дырами и умолчаниями, да и те после долгих тяжб с редакциями и даже после неоднократного рассыпания набора, и это в *лучшие* для нашей лирики шестидесятые годы! — а притом все это десятилетие поэт присутствует как мощнейшая величина (почти невидимо — по гамбургскому счету), — так сами судите, мало это или много. Когда каждая опубликованная, прорвавшаяся к людям строчка резонирует вдесятеро, когда она все-таки *слышна* в гомоне многоголосого поэтического базара, — это мало или много? А в годы так называемого застоя, когда в противовес базару («эстраде») поэзия многозначительно замолчала («тихая» лирика это называлось), — так ведь и замолчать можно по-разному. Корнилов замолчал намертво: десять или двенадцать лет полного отключения. А не забылся же! Ему и при зажатой глотке все-таки хватало репутации обозначать уровень, на который невольно оглядывались писавшие в то нелиричное время.

О ком только не писали, кем только не занимались мы по принципу «один пишем, два в уме». Впрочем, если не фигурально, а точно, то цифры для меня вышли такие: «четырнадцать пишу, один в уме». Когда я писал в 1980 году ретроспекцию поэтического поколения от Соколова и Евтушенко до Куняева и Кузнецова — все яр-

кое взял, принципиально важное, — так отобрал, чтобы «ничего не упустить».

«Упущен» был Корнилов. Опущен — за невозможностью сказать о нем в те годы хоть слово. Но молчание о нем было для меня какой-то странно вывернутой формой памяти, формой признания от противного: уж все или ничего! В моем понимании он определял «все» или «почти все»: как точка отсчета. Я от него отсчитывал, иногда произвольно, я его держал «в уме», определяя пути других четырнадцати. Вернее, так: я отсчитывал от СВОЕЙ позиции, но поэт, наиболее близко выразивший эту позицию, оставался за скобками.

Вот почему я решаюсь, преодолевая неловкость, все-таки сказать теперь о близости. Речь не о «вкусах», да и что я за птица такая, чтобы оповещать почтенную публику о своих вкусах и запудривать читателю мозги тем, кто мне близок, а кто не очень. Речь, в сущности, о позиции, о способе удержания личности. Речь об осмыслении литературного процесса последних десятилетий: концепцию-то тоже выстраиваешь не из «изучения источников», а из собственной судьбы.

Судьба распорядилась так, что Владимир Корнилов появился на горизонте лирики в начале шестидесятых годов. Формально-то раньше: в середине пятидесятых кое-что уже вышло в «Литературной газете», был и «Шофер» в «Тарусских страницах», но *формально* с 1951 года еще печатался «взводный командир» Корнилов в *армейской прессе*, однако речь не о библиографических справках, а о резонансе. Резонанс возник в начале шестидесятых, когда литературный процесс «дозрел» и молодая лирика усилилась настолько, что стала вызывать настоящий отпор и, соответственно, настоящий энтузиазм.

Тогда Корнилова и расслышали. Он даже с эстрады шел; особенно часто читался «Лермонтов» — стихотворение в жанре модного для начала шестидесятых годов плача об убиенном поэте:

Дорога вьется пропыленной лентою,  
 То вверх ползет,  
 То лезет под откос.  
 И засыпает утомленный Лермонтов,

Как мальчик,  
Не убрав со лба волос...

Корнилов даже интонационно «срифмовался» с тогдашней молодежной модой; слышно в его стихе что-то ахмадулинское: закругление рисунка, плывущая сонорная звукопись, красота детского наива, и прежде всего — вот это, патентованное, ключевое именно для ахмадулинской эстетики: «как мальчик»...

Корнилов, правда, эту элегию быстро прожигает огнем:

А солнце жжет.  
И, из ущелья вынырнув,  
Летит пролетка  
Под колесный шум,  
Под горный шум,  
Под пистолет Мартынова  
На молньями играющий  
Машук...

Ритм начинает задыхаться. Быстрый, набегающий, «до жизни» существующий, сверх жизни важный — ритм: красота стиха, «крепость слова». Типичные шестидесятые годы, не так ли? «Шум — Машук» — видимая корявость рифмы тоже в духе времени: весь стих насквозь пробит гулками ударами колес по камням, «шипением шин». Музыка, музыка. Полет стиха!

Наконец, вот пик психологической боли:

...Когда с собойносишь  
Столько мужества,  
Такую злобу  
И такую боль, —  
Тебя убьют.  
И тут-то обнаружится,  
Что ты и есть  
Та самая любовь...

Поразительный удар смысла, полный горечи и сокрушения. И этот мотив запоздалого воздаяния, чувство «отвергнутого дара» —

тоже абсолютно в духе времени: молодая обида, неразделенная преданность, неоцененная верность... Евтушенко в ту пору весь держался на таких эмоциях: вы нас еще оцените! «Мы с вами отомстим талантливо всем, кто не верит в наш талант!..» Корнилов, пожалуй, пожестче, поглубже... и всего-то?

Нет, Корнилов *другой*. Последней строфой он все переворачивает. Строфа кажется странной, «лишней», но в ней самая суть:

Тогда судьба  
 Растроганною мачехой  
 Склоняется  
 К простреленному лбу,  
 И по ночам поэмы пишут мальчики,  
 Надеясь  
 На похожую судьбу.

О чем мечтают мальчики? Доказать всем, что они герои? Заслужить, пусть посмертное, признание? Да хоть бы и погибнуть, но в правой борьбе? Да, в молодой поэзии того времени так. Но не так у Корнилова. Его мальчики перекликаются с другой мелодией лирики 60-х годов: с «мальчиками державы», с «лобастыми мальчиками» революции, гибнущими безупречно... Перекликаются. Но не совмещаются. Чисто корниловский поворот: герои готовятся не к воздаянию, а к тщете: они идут навстречу судьбе, зная, как она будет тяжка. И не просто тяжка, трагична, нет, она будет непросветленна. Тут судьба не мать — мачеха. И к этой доле, к этому испытанию духа человек готовится как к единственному для себя возможному... счастью?

Нет, не к счастью. К доле. К предназначению, которое надо выдержать. Вот эта горечь — только у Корнилова, ею мечены только его стихи. Так и звучали они наперекос поэтическому хору начала 60-х годов, вроде бы и сливаясь, а — наперекос. Горько звучали.

Теперь я скажу самое поразительное: *когда написано* стихотворение «Лермонтов».

В 1948 году.

Господи, что делали в 1948 году поэтические светила шестиде-

сятых? Что в том году делала Ахмадулина? Что вошло из той пред-  
рассветной поры в ее стихи? «Отдаю себя на съедение этой скоро-  
сти впереди...»? А Евтушенко? Он что делал в 1948 году? Таскался  
по земле с геологами? Что писал? «Партия нас к победам ведет, у  
нас за успехом новый успех...» А Соколов, умница Соколов, корни-  
ловский ровесник, — что тогда делал? «Снопы вязал, а может быть,  
работал на прополке...» Что чувствовал? «Украшен мир насколько  
видит глаз... Как дорожить нам нашей жизнью нужно!..»

Я понимаю, конечно: у каждого свой путь. Первые двадцать лет  
жизни Корнилов — плохой образец для подражания. Четыре изгна-  
ния из Литинститута (после чего следует, естественно, армия) —  
тут даже такие чемпионы по исключениям, как Евтушенко и Ахма-  
дулина, должны снять шляпу. И степень прозрения нужно брать с  
непременной поправкой на возраст. Корнилов начал писать раньше,  
и он понял больше своих соратников по поэтической волне 1962 го-  
да. Родился — в 1928-м: один год отделяет Корнилова от той черты,  
за которой призывались и шли в огонь последние рекруты войны;  
один год — расстояние тоньше сердечной стенки, — и Корнилов  
попал бы в тот обжиг, из которого вышли в поэзию Слуцкий, Са-  
мойлов, Окуджава, Орлов. Но его повернуло в «мирную жизнь». И  
эту «мирную жизнь» он увидел, понял и познал так рано и так жест-  
ко, как мало кто из его поколения.

Дело тут и в характере, не только в судьбе. Судьба, может, была  
и не самая тяжкая. Жигулину, например, досталось пострашней.  
Сверстники Корнилова, старшие в послевоенном поколении, люди,  
самим «зацепом рождения» коснувшиеся двадцатых годов: Жигу-  
лин, Соколов, Сухарев... кто еще? Да нет, эти трое — самые круп-  
ные... и вот, так или иначе, все трое попытались залечить свое дет-  
ство — гармонией. Гармонией природы, гармонией стиха. Через  
музыку и примирились. Через нее и любить научились. Как у Соко-  
лова: «Любить ее светлые воды и темные воды любить». Так и спас-  
лись, соединив в гармонии стиха темное и светлое.

Корнилов от спасения отказался. Примиричь ничего не смог. В  
гармонию не поверил.

Помню разговор с Анатолием Передреевым в редакции журнала



«Знамя» году в 1962-м. Сравнивали мы как раз стихи Соколова и Корнилова, двух поэтов, явно в той волне тяжелейших, падавших на дно, уходивших в «осадок». Анатолий сказал приблизительно так:

— Конечно, они оба обогнали свое поколение. Но по-разному: Соколов переступил через свое отчаяние — в красоту стиха, а Корнилов даже отчаяния себе не позволил — у него *перегорело*.

Стих его — обгорелый, что ли; фактура его шершава, словно поведена огнем. Иногда кажется, что стих — технически «плохой»: небрежный, недотянутый, брошенный на полуусилии. Сила идет из глубины, словно сквозь препятствия, сквозь пелену, или кору, или окалину. Вслушайтесь:

Твоя незадача, беда и тщета  
 Заказанная путь-дорога.  
 Но жизнь  
 Как поэма была начата,  
 И нету начала второго.  
 И даже обратного нету пути,  
 И мало отпущено смелости.  
 Но, страх заглуша, не пускает уйти  
 Великая магия цельности.

«Дорога — второго»... Рифмы — кой-какие. «Смелости — цельности»... Да не только рифмы — само «голосоведение» словно бы тронута усталостью. «Великая магия цельности»... Что за слова?.. Чужие какие-то. И этот сбой — в самой высшей точке стиха. Слово нет сил искать слово, нет желания попасть словом в точку. Корниловская точность не афористична, это точность другого психологического типа: тут прямота факта, прямота последней, *простой* правды, упирающейся в невыразимость. Когда это прямое движение мысли действительно упирается... нет, скорее так: теряет опору, повисает как бы над бездной, — тогда он ставит слово с корявой неловкостью, только бы подпереть, какое есть, такое и ставит.

Магия строк не в красоте, а именно в этой достоверности, идущей через перенапряжение и разлом слов. Стих прост и гол. «Пусто, голо», — как-то обмолвился сам Корнилов, невзначай переиначив Пушкина. Нет, он не пушкинский наследник. Немузыкален

стих. Не антимузыкален, а именно немузыкален, то есть на другое ориентирован. А ведь музыка стиха — пароль всех молодых направлений после Твардовского: от саксофониады Вознесенского до простой деревенской гармонике-гармонии Рубцова — везде так или иначе стих гармонизирует мир, собой гармонизирует, своим звучанием, своей самодостаточностью. Стих Корнилова изначально строится иначе. Этот стих — *возле прозы*, он не противостоит бесконечной материи жизни как иной полюс — полюс гармонии и совершенства, он силится вместить, переварить, передать самую жизненную материю. Поэтому в «грубости» корниловского стиха нет той валкой походки, той шатающейся раскачки, которая после Луконина стала еще одним вариантом «музыки», собирающей мир вопреки «хаосу». Корнилов «просто» рассказывает; у него подробности как бы забывают все, и голоса у него то и дело не хватает, и концы сводить нет охоты, — а внутренняя тема, мысль — прет сквозь слова с угрюмой, упрямой силой. Иногда Корнилов и сам с сомнением оглядывается на свой стих: на что он похож! На «сток водосточный»! Ох, по-корниловски сказано: сток водосточный — *масляное масло* — неловко, но близко к факту, в таком стихе «поместится все, что хошь»: и жизнь с подробностями, и судьба с итогом...

Нет, все-таки это неточно: «сток». Есть другая обмолвка у Корнилова: стих — «скрытно-богатый», зарывающийся в «скуку жизни», ждущий гордо... У Корнилова сказано «горделиво» — опять-таки неточно: горделивости в нем нет, а все остальное правда: стих «беден», причем сознательно «беден», иногда он слышен словно «в переводе». Вот это абсолютное попадание: корниловский стих — ПОДСТРОЧНИК жизни. Он неловок, тяжел и коряв, но точен в каком-то своем смысле, и потому его нельзя обрабатывать, обтачивать, гармонизировать, ибо обточится — та самая жизнь, которая его продиктовала. «Подстрочник жизни» — это более сама жизнь, чем ее эстетическая версия. В основе тут лежит право художника на *свою* жизнь, на *свою* судьбу, без подравнивания под что бы то ни было. С тем и берите:

Это право писателя  
Подставлять пуле лоб.

Так что необязательно  
 Сыпать мненья на гроб.  
 Это право художника  
 Знать шесток свой и срок.  
 И примите как должное.  
 И поймите как долг.  
 Никакой здесь корысти,  
 И не стоит карать:  
 Это воля артиста  
 Роли не доиграть.  
 Если действие без цели  
 И дерьмо режиссер,  
 Рухнуть прямо на сцене  
 Доблесть, а не позор.

Стихи — о самоубийстве Хемингуэя. Были когда-то споры: самоубийство ли? Еще большие споры: имел ли право? Корнилов права не спрашивает, он его знает без спору. Это написано уже не в сороковых — в шестидесятых годах.

Нарочно беру примеры из разных десятилетий, чтобы было видно: в тридцатилетнем поэте — та же твердость, что и в шалом двадцатилетнем студенте, который вот-вот «загремит» в армию. Корнилов не знает «эволюции». Ландшафт его души не меняется по сезонам возраста или истории. Кремень.

...Ландшафт души: весна? осень? В пору его расцвета поэты любили определенность наступающих сезонов: побеждающую звонкую весну с проклевывающимися ручьями, устоявшуюся золотую осень. Впрочем, и зиму: морозную, крепкую — символ здоровья. Как «Станция Зима» у Евтушенко.

Что у Корнилова? Дождь. Мокрый снег. Вечный, одинаковый. Взгляд с юга на север: от кричащей яркости красок и звуков — в тусклый полусумрак. «Мы ведь все-таки были зимние». Зимние — значит, сжавшиеся, сжавшие зубы. От холода? «Не поймешь: то ли взаправду холод, то ли в сердце снегу нанесло». У Корнилова мокрый снег и холодный дождь мешаются друг с другом. Всесезонный дождь: «осенний, летний или вешний, он все равно какой-то вечный». Серая ли казарма в «дальнем гарнизоне» 1952 года, ночная ли

Москва тогдашних увольнений, теперешний ли городской ландшафт — пейзаж в стихах Корнилова *смешанный*. Это не полутона, столь милые сердцу тонких критиков; Корнилов полутонов не знает, это именно смешение красок, тонов и планов, смутная, безвидная хлябь, в которой путь, смысл и строй надо находить внутренним усилием, потому что внешние знаки смутны и неясны.

Краски редко проступают в этом графичном сумраке. Чистых красок у Корнилова как бы и нет, а ведь *чистая краска* — сквозной, так сказать, принцип, лейтмотив современной ему лирики: чиста *синь* у Соколова или *белизна* у Евтушенко, сияют *оранжевые* блики у Ахмадулиной, а Окуджава, доводя этот стиль до гроссмейстерской виртуозности, собирает всю палитру вместе: «Живописцы, окуните ваши кисти в суету дворов арбатских и в зарю...» Тут и суета, как заря светла.

У Корнилова «зари» нет. Свет притенен, рассеян. Один блик мелькает, но и тот как бы соединяет колеры, берет у природы цвет «неочищенным»: *рыжие* крыши, *рыжий* дождь, *рыжая* листва и, наконец, пронизывающая его раннюю лирику деталь портрета: *челка цвета созревшей ржи...*

В его любви концентрируются черты его мира, противоречивого, полного борьбы и муки. В этой любви все сразу: «грусть, и горечь, и гордость», воля и неволя, благодать и проклятье. Как расцепить? «...Но, видно, ты не из ребра, ты скрытна, с виду — не добра, ты не к добру, как летом — снег, как бунт в тылу, как в церкви — смех...»

«Летом — снег»: настоящий Корнилов. Но с чем это сравнить? Любовь — страдание, непредсказуемая мука взаимоисключающих чувств? Что-то близкое переживал Луконин: «...Ты тень или ты свет? Меняешься мгновенно. Ты пересверк такой, что путаю слова; Ты пестрота цветов и звуков, перемена дней и ночей моих, очерченных едва».

Луконин все это ненавидел; по натуре не терпевший неопределенности, он страдал от непредсказуемой музыки, от «разноцветных ниток» в характере любимой, он все это рвал, отвергал, отрезал от себя.

Корнилов — приемлет. Это для него — как крест, как роковая за-

дача жизни: беда заложена в основу бытия, горе — в основу любви; бытие надо принимать вместе с болью:

Любимая,  
Желанная,  
Люби меня,  
Жена моя!  
Люби в беде  
И во тщете,  
В неправоте  
И в нищете.

Страшный сплав. В те же годы Евтушенко закликает: «И днем, и ночью думай обо мне...» — там в обволакивающей магии не предвидится ни неправоты, ни нищеты. А тут — углы, кровоточащие ссадины, и *отделить нельзя* любовь от неправоты и жизнь от тщеты. Любовь словно оборачивается у Корнилова в свой негатив: челка светлая, цвета ржи — оборачивается челкой черной, цветом в нефть, но неизменной остается *мука*. «Никакой черемухи». Никакой «врачующей» любви — боль и расплата.

Без меня — осень, дождь,  
Снег, весна, слякоть...  
Без меня  
Подрастешь.  
Жить, любить, плакать...  
Сам решил. Сам ушел.  
И молчу в тряпку.  
Мне теперь хорошо,  
Изнутри — зябко.  
Так всю жизнь свою сам,  
Собственной властью  
Разрубил пополам,  
Надвое,  
Настежь...

По мне, эти стихи — из золотого фонда русской лирики. Точностью слов, выдвленных как в спазме. Беспощадностью суда над со-

бой: сам решил... сам... сам... Может ли безоблачная любовь поселиться в такой душе?

А «вера»?

Нет («веры») у Корнилова в том общеупотребительном смысле, в каком этот мотив постепенно (музыкально!) гармонизировал на протяжении последних десятилетий нашу лирику: от жесткости 40-х к мягкости 60-х и далее. Корнилов другой: «Если башка слаба — вера необходима». Ему вера не нужна, ему нужно ЗНАНИЕ, причем знание с оттенком библейской горечи: умножающий познание умножает скорбь. Знание горько, потому и вера обманчива. Я говорю вовсе не в конфессиональном аспекте, столь модном сегодня... Впрочем, отчего же? Можно и об этом.

«Я последний безбожник, и на этом стою», — прямее не скажешь. Но, знаете, «неверующий» герой Корнилова, который в армянской церкви «шалеет» от внутреннего света, понятнее и ближе мне, чем какой-нибудь верующий святоша, который говорит так, как говорило бы лампадное масло, умеи оно говорить (да простится мне эта парафраза из Маяковского). Какие там псалмы, какие иконы! В мире Корнилова *нет милосердного бога*, а есть *судьба*, неотвратимая и немилосердная. Дело не в том, что «сатана близко», дело в том, что надо отвечать, отвечать *самому*, отвечать *одному*, с глазу на глаз с судьбой, и надеяться не на кого, и перекладывать не на кого, и молиться некому, а только стиснуть зубы и приготовиться.

Ни при какой погоде,  
Хоть дело было — гроб,  
Со мной иного вроде  
Случиться не могло б...  
Ни при которой льготе,  
Ни на какой волне,  
Ни при какой погоде  
Не пофартило б мне...

Ни фарта, ни везения, ни счастья стандартного — ничего не нужно. Только верность судьбе — заповедь личности, которая сохраняет себя даже и из одного только упрямства и держится «непонятно

чем», одним «воздухом», одним чистым духом. Монах в катакомбе. Не знает бога по имени, идет на ощупь во тьме, и тверд, и прям...

Знает ли он — надежду? Это важный пункт, к которому прикована душа Корнилова. «Надежда» — название одного из последних циклов его. Надежда, узел противоположных чувств, она стоит рядом с «безнадегой» — две эти эмоции как бы держат друг друга.

Решение же — в третьем, глубоко характерном для Корнилова и, как ни странно, разрешающем мотиве. Этот мотив — *тщета*.

Тщета — не отказ от надежды, не отчаяние, не капитуляция. Тщета — отказ от пустых надежд, от «фарта» и «везения». Это расчет только на свои силы, и это готовность к худшему, готовность и в худшем случае — выстоять. Ключевое понятие корниловской этики находится в сложном соотношении с такими понятиями, как судьба, долг и свобода. Судьба у Корнилова «достает» человека, она сродни древнему фатуму, року, она вне личности, и от личности зависит — выдержать судьбу или тщетно пытаться избежать ее. Выдержать — не значит покориться, а именно выдержать. Тут смирение паче гордыни. Тут свобода — потяжелее несвободы. Тут долг потяжелее внешней обязанности. «Долг» в устах моралиста, читающего герою поучение, вызывает смех и презрение, но это же слово, сказанное самому себе, заставляет героя покориться самосмирением, изнутри. Стало быть, есть «долг» и долг. Иногда слова, даже и общие у Корнилова с современной ему лирикой, наполняются противоположным смыслом. Даже *молчанье* корниловское — другое... молчанье вместо ожидаемых слов.

Вознесенский, встретив молодого священника, кричит тому: «Эй, парень, тебе б дрова рубить, на мотоцикле шпарить, девчат любить!» Корнилов *молча переглядывается* со своим собеседником-иереем. Тут существенно, конечно, и то, что смысл жизни для Корнилова не укладывается ни в какие внешние параметры и достижения, даже если это достижения стремительного XX века, включая, помимо лесоповала, и мотогонки, и секс... Эти «мечты 60-х годов» у Вознесенского, кстати, оказались не такими уж беспочвенными (я беру хотя бы мотострасти у молодежи 80-х годов — угадал же!). Но дело в том, что для Корнилова не существенны *никакие* аксессуары

потребления и удовольствия, даже «секс и спорт», угаданные за двадцать лет. Он лучше будет *пятый угол* искать, чем объяснит, что же ему надо. Для него больше всяких объяснений значит в тайне судьбы молчаливый взгляд в глаза: «Может, я обидел этого попа?» И такой же молчаливый взгляд ста двадцати деревенских парней, когда он, солдат из городских, забывший поставить на ночь коней в конюшню, стоит перед ротой. Он выдерживает этот взгляд, сгорая от стыда. Можно припомнить здесь для сравнения десятки рыдающих фраз деревенских поэтов в защиту обижаемых лошадей, но такого молчаливого перекрестья взглядов, такой тихой самоказни, такой саморасплаты — не припомню.

*Скитанье* корниловского героя только по внешности похоже на горизонтально-географические порывы молодой лирики его времени. Павлинов кричал: «Убегу я на край земли!..» В этом что-то демонстративное, судорожное, — действительно бегство! Корнилов обходится «без судорог и сцен», проламываясь «с пробами сквозь кедрач», только и роняет: *тайга велела*. Его скитанье — не уход от судьбы, а сама судьба. Его одиночество — не случай, не ошибка, это характер, одиночество медведя-шатуна, одиночество личности на последней черте, когда надо платить по счетам, не ожидая помощи извне.

В сущности, речь о свободе. Как и все крупные поэты «оттепельной волны», Корнилов пробует себя свободой, но у него свобода лишена того ореола, которым она светит «издалека»; свобода изнутри — это жернова ответственности, это невозможность освободиться от самого себя, от начавшейся судьбы. У одного Корнилова, кажется, так сильно выражен в послевоенном поколении этот мотив: жизнь НЕЛЬЗЯ ПЕРЕИГРАТЬ. Мотив, сквозной для нашей лирики, мотив-соблазн для многих поэтов: можно переиграть, можно, дайте мне билетик «на второй сеанс»!

Или Шукшин сказал это в шутку? Может, и Визбор в шутку пел: «Начнем же все снова, а прошлое — зачеркнем!» Но у Евтушенко всерьез: «Я — разный!..» У Вознесенского всерьез: «Я — ничей!» Все верят, что никогда не поздно перевернуть страницу и начать «с нуля». Корнилов говорит: нельзя. И *хотеть* этого нельзя. Тут —



узел всех мотивов его лирики: «Жизнь как поэма была начата, и не-ту начала второго».

Тщета — не отчаяние. Отчаяние бывает там, где были иллюзии. А здесь их нет изначально. Поэтому нет и отчаяния, а есть упрямство, есть крепость кремня, бурящего толщю. Нет того чувства, с которым переживает тему пути современная лирика, — чувства *перевала*: еще немножко, еще чуть-чуть и — о! — открылось. У Корнилова путь — не подъем к перевалу, у Корнилова *туннель*. Он собирает силы не для рывка, прыжка и полета, а для жизни при любой погоде.

...Сберегайте, девчонки, силы,  
Запасайте, как сухари.

Думаю, понятно, что я прослеживаю все эти мотивы не ради демонстрации «богатства содержания» и «спектра эмоций». Позиция Корнилова в нашей поэзии состоит вовсе не в противостоянии по тем или иным пунктам, но прежде всего в общей системе ценностей. Его поэзия есть сквозное молчаливое отрицание всей той «громкой», победоносной, молодой, наивной, бросающейся от восторга к отчаянию и обратно, так называемой *современной лирики*, которая стала во многом определять у нас погоду с середины пятидесятых годов.

В середине пятидесятых годов Корнилов писал большие поэмы; его тянуло в эпос; «вблизи прозы» его лирика жадно напивалась материалом; «подстрочник» жизни разворачивался в объемное, полное примет эпохи жизнеописание человека послевоенных лет, через детство которого рассекающей чертой прошла война, через молодость — второй чертой — смерть Сталина. Кто знает, каково было бы воздействие Корнилова на поэзию того времени, появись эти поэмы тогда в печати, но из всех них в свет проскочила только одна, наименее сильная — «Шофер», проскочила в сборнике «Тарусские страницы», после чего попала у критиков в черный список не из-за своих собственных недостатков (недостатки были, и они, что называется, дороже иных достоинств), а именно за компанию с другими текстами злополучного многоруганого сборника. Что и

обидно: поэма оказалась отключена от литературной жизни. Автор тоже.

Его первая книжка, «Пристань», после мучений вышедшая несколько лет спустя, в 1964 году, тоже не имела достойного резонанса: критики в ту пору витийствовали вокруг более громких имен; но смею утверждать, что воздействие этой книжки на общую поэтическую обстановку было уже весьма заметно — и вследствие ее, книжки, собственной силы, но и потому, что голос Корнилова, все более уникальный и мощный, уже был слышан в поэзии тех лет.

Вторая книжка его, «Возраст», вышедшая в 1967 году, воздействия почти не имела. Не потому, что была слаба, нет, тяжесть и весомость ее поразительны, — а потому, что ситуация уже отодвигалась в прошлое. Та ситуация, в которой Корнилов держал свой молчаливый фронт, была как бы аннулирована.

С семидесятых годов имя его вообще исчезает из прессы, начинается его молчание.

Оно прервалось только в середине восьмидесятых: эпоха гласности вернула и Корнилову голос. Его голос прозвучал — не как голос из прошлого, из шестидесятых благословенных годов, нет, он прозвучал словно бы изнутри нашего очнувшегося сознания — на переломе к Гласности.

Кто же он? Воскресший из пепла Феникс? Мне, однако, приходят в голову другие определения и сравнения. Не Корнилов возродился — мы все тогда возродились; не он как поэт воскресает — время воскрешено, ситуация возвращается, вопросы встают вновь, оборванные нити связываются. А он как был — так и есть. Кремень. Молчал, потом высказался. «Обугленным духом тверд». Может, то пепел, взлетевший птицей. Может, другое — не горячее, а наоборот, ледяное: глубинный, со дна поднятый камень — среди прогретой солнцем гальки, — немой противовес нашей тепловатости, нашей радужной расслабленности, нашему милому благодушию.

Непраздничен Корнилов. Будничен. Прозаическая насыщенность его стиха вмещает бездну конкретности; это не программная прозаичность Слуцкого, воспаленно-поэтического даже в «прозе»

стиха, — это именно корниловский «подстрочник» бытия, бесконечно емкий к «впечатлениям». Поверхность стиха — как ободранная кожа. Ощущение усталости внешнего слова, тяжести слова. Впрочем, за небрежностью вдруг прячется годами откованная хватка мастера:

И душу ободрить сиру  
 Пред волею и бедой  
 Навряд ли сейчас под силу  
 Поэзии молодой...

Рифма-то глубокая... Но рифма, «сатанинское» ухищрение, безделка среди безделиц, — только способ рассказать то, что впрямую, как есть, как прожито, ложится в стих.

Как прожито, так и ложится — в текучке быта, в элементарности забот. Прачечная в стекляшке: глажка белья совместно с незнакомым парнем, тянет разговориться, а страшно: вдруг, все узнав, отвернется собеседник от «отщепенца»? Тихо поет Окуджава, врачуя души... В пустой полночной электричке джазисты тихо играют для себя... Военный оркестр на площади Маяковского громко играет, вынимая душу, про то, как вырыли немцу могилу в суровых боях под Москвой... Черный день начала войны: пустячная ссора с отцом, детская радость, что отец *уходит* и не успеет наказать... Тихий дождь в новом московском квартале. Эстакада у Рижского вокзала. Плачущий лай собак в питомнике на Погодинке... Весть о Чернобыле: серый дождь за окном, нельзя выйти, дети глядят на дождь, упираясь лбами в стекло. Доктор в поликлинике; диагноз: щитовидная железа — значит, тоска, пронизывающая стихи, всего только сбой каких-то кислотных процессов в организме? Жизнь современного интеллигента. Мысли об истории. Суворов, Гумилев, Перовская. Казни, бунты... Чтение Апокалипсиса — скука «страшных» сказок. Чтение Евангелия: человеческая боль сквозь ненавистное святошество... Чтение Иннокентия Анненского: погребенное его богатство, загадка непризнанности. Жизнь современного человека: похороны друзей, прощанье в Шереметьевском аэропорту — как похороны. Старый артиллерист, умирающий в раковом корпусе на Каширке.

Лицо Андрея Платонова, выброшенного из литературы, метущего в Литинституте двор, — и позднее покаяние студента, когда-то со скукой глядевшего на его муку... Похороны Александра Бека, речи и умолчания, судьба, убившая писателя за четырнадцать лет до всеобщего признания. Горькая мысль: «Это все мы сами натворили, никого над нами не было и нет». Слепенький старик на скамейке рассказывает о своей перечеркнутой жизни мальчику, круша тому детство... Мысль о Севере — люди терпеливо живут на вечной мерзлоте. Мысль об Армении — пьянящий Эчмиадзин, огонь чужой веры укрепляет душу. Шахматы и кино, когда-то, в юности, выручавшие от тоски. Дебелая Марика Рокк, завоеванная, трофейная, поет и пляшет на послевоенном экране, в одной реальности с колоннами серых ватников... Вечер нового шахматного чемпиона: Гарри Каспаров — игрок и спорщик, фехтовальщик, артист, победитель, опьяненный силой, смеющийся над слабостью, человек из двадцать первого века... Корнилов аплодирует. Но — не принимает.

Корнилов — ЧЕЛОВЕК ДВАДЦАТОГО ВЕКА. Летопись трудов и потерь, бед и крушений, иллюзий и прозрений этого века во второй половине — можно составить по его стихам. С войны начиная. Через тщету быта. Через литинститутские собрания, выявлявшие «космополитов». Через армейские казармы 1952 года. Сюда, к нам, в эпоху надежды. Что это? Дневник? Исповедь? Копошение поэзии «возле прозы»? А где полет?

А полет там, где специально в небо не прыгают и крыльями не показывают не размахивают. «Возле прозы» дух поэзии может так укрепиться, до такой тверди достать, что небо с землей соединятся. Надо же *слышать* в стихе ритмы духа, категории абсолюта, в самом быте гнездящиеся, надо в этом «дневнике прозы» почувствовать поэзию — систему ценностей прочесть!

Не готов я к свободе —  
По своей ли вине?  
Ведь свободы в заводе  
Не бывало при мне...  
Никакой мой прапрадед  
И ни прадед, ни дед

Не молил Христа ради:  
 «Дай, подай!», видел: нет.  
 Что такое свобода?  
 Это кладезь утех?  
 Или это забота  
 О себе после всех?..

Это — о свободе стихи или о несвободе? Это — с крыльями душа или без крыльев?

Загадка для детей изрядного возраста.

Положим, поэзия и должна быть загадкой, до конца не решаемой. Но в таком случае надо поточнее сформулировать, в чем загадочность ее на данном этапе. Что разгадывается? Почему Корнилов, всплывший из какой-то гравитационной могилы после стольких лет молчания, так сильно ударил в нервные узлы нашей поэзии? «Угадал»? Да он ведь не *угадчик*...

Где центр тяжести корниловского стиха: в том, *про что* рассказывается, или в *самом стихе*, в его организме, в его фактуре и строении?

Любой школьник ответит, что поэзия вообще — не «про что», а «что». Сам стих. Голос. Тембр.

А стих — что, самоцель? Голос — для нашего наслаждения, что ли? Тембр — чтобы войти в ансамбль?

Одному — войти, другому, наоборот, выйти. Голос — это голос человека. Стих как таковой — не «сработанная вещь», это знак состояния, сгусток реальности — духовной реальности, в известном смысле всеми создаваемой. Тут диалектика в чистом виде: стих «срабатывает» на реальность, только если живет от нее автономно, как самостоятельный организм, а если он автономен и только — он не живет.

В корниловском стихе центр тяжести — «и там, и тут». Я недаром перечисляю внешние темы его циклов, появившихся после «запрета»: личность подключена ко всем клеммам — политика, религия, история, литература и, простите, чуть не напрямую — «перестройка». Мешает мне это? *Здесь* — нет. Потому что это не «пердача информации», а хрип и стон личности.

Честно сказать, я легче воспринимаю то, что напрямую сказано; просто по складу я такой же человек нашего времени, из «шестидесятников», пробужденных первой Оттепелью: мне нужно обо всем этом думать конкретно. Хотя и понимаю, что осуществиться поэзия может и на отсутствии такой прямой фактуры. Отсутствие — тоже форма присутствия: «Шепот. Робкое дыханье...» — отрицательная форма вопля и хрипа. И в «абсурдистской» поэзии молодых «концептуалов» (от которой мягко, но твердо отделял себя Корнилов) можно расшифровать, почувствовать, понять присутствие личности, заставшей мир в предощущении катастрофы, о которой не говорят. Мне ближе — когда *говорят*. Когда материал раскален.

Так что, дело в материале?

Нет. В ПЕРЕЖИВАНИИ материала.

Притчу о том, что Платонов мел литинститутский двор, я знал и до Корнилова. Но мне нужна корниловская *мука*, и то, как он не может освободиться от чувства вины, и то, как он говорит об этом — угрюмыми словами.

Невозможность поправить судьбу, смирение с этой невозможностью — знак свободы? Или знак покорности обстоятельствам? Вопрос из той же серии, что и загадочная автономность корниловского стиха, его явная эстетическая самодостаточность относительно эмпирики, самоочевидное осуществление «второй реальности», — но так, что эта «вторая реальность» *сама себе не нужна* и прикована, в свою очередь, все к той же эмпирике.

А не загадочна ли сама категория личности, по определению, независимой от всего, что ее питает, и, по определению же, всецело этим воспитуемой? Общий поворот русской лирики (по внешним признакам и обобщенно говоря) от второй к третьей четверти XX века — поворот от массы к личности. Двадцатые, тридцатые, сороковые годы... «Каплю льешься с массаами», не так ли? По «желобу катишься», да? От Маяковского до Слуцкого — индивид реализуется через единство с потоком. Затем, от Евтушенко до Бродского, — идет «поперек». Но ведь и в единстве с потоком, в глобальной ситуации, когда Революция и Война — война Великая, Отечественная — создали совершенно особое напряжение, реализовалась

именно личность! Через слияние! А затем, идя «поперек» потока, новый герой черпал-то откуда? Из того же потока. Базис прежний: не из чего человеку себя собрать, как из того же материала, что вокруг. Этот материал можно переворачивать, можно эстетизировать, можно разом и переворачивать, и эстетизировать, создавая для нового индивида как бы новую, современную (часто — катастрофическую, от Бродского до Кузнецова) духовную среду. Вне среды индивид засыхает.

В чем уникальность Корнилова? Он за все это вообще не держится. Он не переворачивает «пункты» реальности, не «исправляет» ее, не верит в это, не реагирует на ее повороты; здесь дух держится как бы сам собой, из себя, изнутри — самим сознанием независимости. Здесь вторая и третья четверти XX века как-то странно состыкованы, без перехода, без сопряжения: ударом двух камней, ложащихся в стену. Старший брат верил безоговорочно, кричал «ура», воевал, погиб; Корнилов понимает, *что* произошло с братом, *что* его убило; и все-таки — брат «счастливей и лучше меня». Это — взгляд в прошлое, в сороковые годы, в поток, уносящий личность. А вот взгляд в будущее: «Не готов я к свободе...» Стыкуется? Есть перестройка личности? Или есть трагическое ощущение пути, когда личность верна себе? Верна в себе — тому, *что* самый путь делает единым путем, а не серией поворотов по сигналу.

Личность начинает *реализовываться* в тот самый миг, когда она *начинает* реализовываться, — и именно как целое, вполне. Нет «суммы качеств», по достижении которой человек может сказать себе: теперь я личность. Нет ни срока, ни веса для этого чувства, оно — в самом присутствии выбирающего свое «я», в самом праве выбора, в факте выбора, факте отказа от выбора.

«Не готов я к свободе...»

*Созданные*, эти стихи становятся парадоксальным утверждением свободы, более весомым, чем иные манифесты самораскрепощения. Все дело в тоне и в музыке.

Свободен ли Корнилов?

Есть такое старинное расчленение категорий: «свобода от...» и «свобода для...». И то, и другое — свобода. А разница — это уже от

судьбы. В судьбе каждого коренится разница. В личности, в том, как оплачен опыт, какой опыт.

...Что такое свобода?  
Это кладезь утех?  
Или это забота  
О себе после всех?..  
Океаны тут пота,  
Гималаи труда!  
Да она ж несвободы  
Тяжелее куда.  
Я ведь ждал ее тоже  
Столько долгих годов,  
Ждал до боли, до дрожи,  
А пришла — не готов.

Этот стих — свободен или нет? А само это высказывание — знак чего: свободы или несвободы? А строчки — летят или «влачатся»? О бессилии говорят или о силе? О какой силе? Толкнуть слабого? Или о какой-то другой?

*А почему Корнилов мне ближе всех — понятно?*

Узнав о его смерти, я испытал странное чувство: сквозь обжигающую чисто человеческую грусть — обжигающее же ощущение ледяной неизбежности. Рок. Свершилось. Умер Владимир Корнилов, великий русский поэт. Это ведь так нормально для великого поэта...

Стал листать его том. Да ведь он приучал меня к этой мысли! К мысли о смерти. К мысли о законности смерти. О величии смерти.

Попристальней взглянуть в эту бездну толкнул его в 1986 году Чернобыль. Но и раньше было. Всегда было.

В самом раннем из признанного — в стихе 1948 года, в финальной строфе, мальчики готовятся: «Тебя убьют, и тут-то обнаружится, что ты и есть та самая любовь».

А это: «Плыл человек в последний путь, в соседнее бессмертье» — из стихов 1963-го...

А это: «От недоли хоть волком вой, только все-таки жить охота. Потому доползти позволь до две тыщи первого года...» — 1973-й.



Пророчит... «Мне бессмертье не по плечу, потому и шепчу с надсадом: — Пожалей меня, не хочу, не хочу умирать в двадцатом...» И дальше — какое-то стоическое отрешение: «Выдай крови и выдай сил, долголетия выдай, донор!.. Все равно я все упустил, все равно молодым не помер». Смерть упустил!

А вот и чернобыльское: «Дождь идет — и к чему долголетье? Наше время уже истекло. Потихоньку уходим, а дети упираются лбами в стекло...»

Его время истекало еще полтора десятилетия.

«Крахом жизнь венчается, предъявляет счет, ветер возвращается, вспять вода течет...» — и ссылка на Екклезиаста.

«Пошли косяком годовщины, а жизни остался — лоскут... И вроде совсем без причины последние слезы текут» — ссылка на марш 1941 года.

На смерть Бориса Слуцкого откликнулся — как Клюев на смерть Есенина: в жанре «плача».

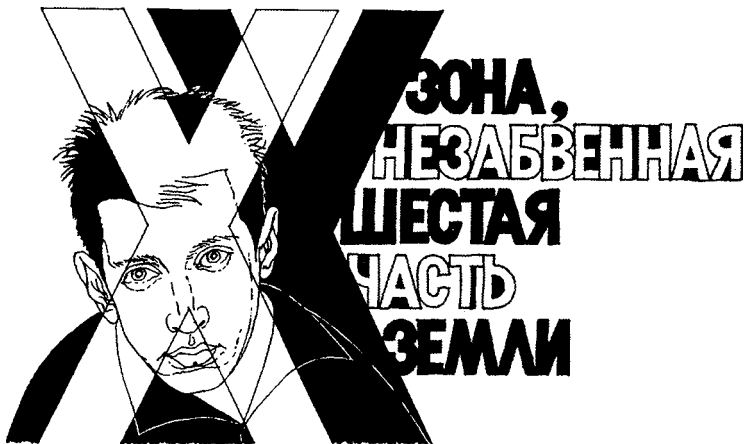
Не выдержал: «И когда помру и сгорю в огне, будет ли кому стих сложить по мне?»

А вообще — никакой жалости к себе (и по себе) не хотел. Загробную жизнь — отвергал. Жил надеждой, смыслом, говорил, что без надежды не выдержит. Выдержал.

«Хоть немного уже брести, безнадегу мне не снести».

Снес.

Великий поэт — не только точность строчек. Великий поэт — склад души, созданной для непосильности.



## РОБЕРТ РОЖДЕСТВЕНСКИЙ

**С**мерть страхнула с имени Роберта Рождественского приставшие к нему попреки: слишком ясен, слишком неизменен, слишком «под Маяковского» всю жизнь.

Маяковского в посмертных публикациях почти нет. Это почему-то даже жаль: мне не хочется, чтобы Рождественский, уступая «зовам времени», отказывался от того, что любил. Я почти с облегчением обнаружил в «Последних стихах» уже едва видные — но все-таки различимые следы лучшего и талантливейшего поэта нашей советской эпохи. И не столько в «Аббревиатурах», где маяковское поэтическое камлание спародировано в пяти вариациях, а потом спущено в иронию: «Наша доля прекрасна, а воля — крепка!» SOS. ТЧК...» — Настоящего Маяковского больше в прощальном: «Алене», где басовитый говор Рождественского срывается с размера и мускульная мощь стиха как бы оступается в «бессилие» простого признания.

Но в общем Маяковского почти нет в прощальном томике его верного ученика.

Есть — Мандельштам, в открытую:

Кричал:

«Я еще не хочу умирать!..»

А руки вдоль тела текли устало.

И снежная,  
непобедимая рать  
уже заметала...

Есть Цветаева — в синтагмах:

Пей-пляши-страна!  
Бей-круши-страна!  
Коль снаружи мир,  
Так внутри война...

Есть Блок — в саркастически воспроизведенных, парольно узнаваемых ритмах:

Поговорим о Пушкине.  
О Ницше.  
О пенсиях.  
О ценах.  
О еде.

То, что Роберт Рождественский — блистательный пародист, признавали даже самые непримиримые критики в моменты самой лютой борьбы с ним. Я бы хотел удостоверить и утвердить другое: это мастер, обладавший, помимо тяжелого и точного словесного удара, органичным ощущением стихового дыхания: его ритма и аритмии. И тут уже совершенно неважно, напоминает он или не напоминает кого-то из предшественников, «взял» или «не взял» что-то у других, «похоже» это или «непохоже» на что-то.

Вслушайтесь:

Та зима была, будто война, — лютой.  
Пробуравлена,  
Прокалена ветром.  
Снег лежал,  
навалясь на январь грудой.  
И кряхтели дома под его весом.  
По щербатому полю мороз крался.  
Кашлял новый учитель Сергей Саньч.

Застывали чернила  
у нас в классе.  
И контрольный диктант  
отменял завуч...

Не узнаете ритм? Нет, не Евтушенко. Древнее. Меня засмеют, но я напомню: Сафо. «Радужнопрестольная Афродита...»

Конечно, это чушь собачья, и никакой Сафо Рождественский, я думаю, в эти минуты не вспоминал. А вспоминал — сорок трудный год, Омский госпиталь. И было «что-то», предшествующее стиху, то, что Маяковский называл «гулом», а Бродский — «сардоническим ритмом». Рождественский этому «гулу-ритму» предпосылает еще одно определение, для него важнейшее:

Сначала в груди возникает надежда,  
неведомый гул посреди тишины.  
Хоть строки  
еще существуют отдельно,  
они еще только наитьем слышны...

Первая строчка — ключевая, и именно она — самая «рождественская». Чем? Простотой, когда вдруг исчезают навороты и кажется — проступает элементарность.

Да, это элементарность. В которой, в свою очередь, тоже проступает что-то.

Возникает надежда...

Надо только иметь доверие и вслушаться. Когда надежда *возникает*? В каком контексте?

В контексте БЕЗНАДЕЖНОСТИ.

Кажется, это от предчувствия смерти. Черная обложка книги подчеркивает безмолвие горя: на черном поле — едва заметные инициалы: «Р. Р.». И только на титуле объяснено: «Последние стихи Роберта Рождественского».

Книга — о смерти, о подступающей смерти, об ожидании смерти. Можно сказать, попытка итога, последний рывок души: найти в случившемся — смысл. Но более всего, и глубже всего, и глуше —

сама борьба души с подступающим небытием: попытка не согнуться.

Чисто «рождественская» оборона юмором:

Тихо летят паутинные нити.  
Солнце горит на оконном стекле...  
Что-то я делал не так?  
Извините:  
жил я впервые  
на этой Земле.

До нас — никого и после нас — никого. Зачем было это мгновенные жизни? Если оно бесследно, — какой смысл?

Маяковский, давний учитель, никакой пустоты не знал: оставались пароходы, строчки и другие долгие дела. Рождественский, поздний ученик, знает: *ничего*. Уплыли пароходы, забыты строчки, осмеяны, оболганы, ославлены дела. Дети ни о чем не спрашивают: смотрят и молчат. Их молчания не заглушить никакими криками. О, в каком мы все дерьме...

Был крест — тяжело. Сброшен крест — еще тяжелее. Был страх — мучил. Пропал страх — стало еще страшнее. Было счастье. Оказалось, что показалось. И это «показалось» — остается единственным счастьем.

По отдельным элементам все это, конечно, можно и признать, и отбросить. Кое-где Рождественский, дрогнув, пытается «исправить». Что-то о «Белом Доме», о 91 годе... И еще в том же духе: демократичное и перестроечное. Немного. Неловко. Мгновенная слабость души переходит в слабость строки.

А правда в том, что ничего «исправить» нельзя. Ни исправить, ни исправленному поверить. Ни перередактировать прожитое, ни переписать: ни строки.

Только вернуться мысленно.

Мысленно возвращаемся к фигуре «бдительного, полуголодного» парня, сатанеющего в спорах. Это — Рождественский 1952 года. Стоит перед Мавзолеем. Шепчет Отцу и Богу: «Прикажи... и мы умрем...»

Смерть заложена в самое основание этой ликующей, уверенной жизни. Сначала — умереть за великое дело и только потом выяснить: за какое?

В сущности, это поэтическое прозрение: жизнь, возникшая из «ничего», носит в своих порах «ничто» и проходит сквозь мир вещей и событий. Насквозь проходит. Бесследно.

Лейтмотив прощальных стихов — вытекание. Не по Гераклиту: у того — живой водоворот. Здесь — течет, сквозя: не удержать. «Все куда-то уходит, течет не спеша... Кран на кухне, умы из России». Кран на кухне — это опять-таки чистый Рождественский: оборона юмором. Но: реки крови. Вытекание бытия в ничто. Из ничего в ничто. Зачем?

«Чай возник из блюдца... (опять та же усмешка. — Л. А.). Мир из хаоса возник. Дождь из тучи. А из утра — полдень. Ах, как много в жизни мы читаем книг!...»

Книги — особая боль. Книги, стихи, строчки. Если это единственная крепость, в которой бытие как-то удерживало смысл, то самое горькое в судьбе поэта — исчезновение стиха. Вытекание литературной судьбы в беспомыслие. «С юности зачитанный до дыр, он потом ушел в разряд: «и др.»...

И вот это, пронзительное:

Постичь я пытался безумных событий причинность.  
В душе угадал...  
Да не все на бумаге случилось.

Решать, что случилось и чего не случилось на бумаге, — оставим на суд потомков. УЖЕ случилось: судьба, строчки, книги, прочное место в шеренге послесталинского поколения «шестидесятников». Это не уйдет в «и др.». Разве что вся шеренга, все поколение, весь исторический пласт сползет в забвенье, но тогда и «не жалко». На миру и смерть красна.

А вот когда весь мыслимый «мир» исчезает...

Я не о стихах — я о том, ЧТО в них засвидетельствовано. «Угадал душой»... Что?

Причинность искал в безумии событий.

Дитя Разума, последний идеалист, светлый романтик, мыслящий отпрыск Гегеля, возвращенного Марксом с головы на ноги, — верил в практическое счастье земшарного человечества.

Финал: все опять на голове. И даже так: ВСЕГДА на голове, как выясняется. Конечно, с точки зрения постмодерна, поставангарда, постструктурализма и прочих современных концепций, это нормально: обыкновенная рутинная абракадабра, где перемешанные «мотивы» составляют то ли взвесь, то ли смесь, то ли слизь:

Мы —  
 боящиеся озонной дыры, СПИДа и кооператоров,  
 наспигованные с детства  
 лекарствами, слухами и нитратами,  
 молящиеся, матерящиеся,  
 работающие и бастующие,  
 следователи и подследственные,  
 стареющие и растущие...

Некоторые элементы этого рождественского пель-меля вполне «схавались» бы на нынешних пирах духа. Что-то такое: «Говорящие на трех языках и не знающие своего». Что-нибудь «пышущее здоровьем и харкающее никотинной слизью». Что-нибудь из реальности новых кавказских войн: «купальники и бронезилеты».

Но Рождественский в роли сюрреалиста — это, конечно, «полный абзац», как выражаются на современных тусовках. Дьявольская разница состоит в том, что современная тусовка — это та взвесь, та смесь, та слизь, куда творческий индивид входит как в блаженное лоно: он ничего другого не знает и знать не хочет. Такое безумие теперь — норма. Другого не было и не бывает.

Для Рождественского это именно клиническое безумие. Срыв в хаос. Конец света. Ибо другое — бывает. Как именно, какое именно — он не знает, он не успел засечь, «не случилось». Он только учуял в душе, угадал, поверил.

И когда чаемое счастье, за которое так хотелось в юности умереть, когда мечтаемое мировое сообщество разрушилось, — тогда обнажилось «ничто», и ничего более. И тогда осталось одно: «умереть».

Мужество Рождественского — не только в противостоянии подступающей физической смерти, хотя потрясает и это: «Неотправленное письмо хирургу» будет не раз перечитано и под чисто человеческим углом зрения. Но тут больше: мужество духа, глядящего в глаза пустоте. Спокойное отрицание пустоты. Через утверждение.

Именно так: взглянуть в глаза пустоте и *назвать* ее. Преодолеть — *назвав*. Это мужество — не из физической, оно из духовной сферы.

Странный путь пролегал в этой сфере у молодого сталинца — пионера — комсомольца: начинал как типичное дитя эпохи, кончил — как уникал, как мамонт, переживший ледниковый период, как одинокий метеорит, догорающий в пустоте.

В ситуации всеобщей хаотической перестройки и повального идеологического сиротства, когда оглашенные неохристиане состязаются с очнувшимися оккультистами и вера накручивается на суеверие, человек, которого коснулась смерть, готов поверить во что угодно: в переселение душ, в рай на другой планете, в перевоплощение, в любую, самую фантастическую или самую жалкую форму «бессмертия» или «потустороннего» бытия, — но только не в исчезновение. Он вообразит некую отвлеченную «общность» или некую отвлеченную «личность» — только бы не глядеть в ту ослепляющую пустоту, которую и определить невозможно, потому что она — ничто.

Большевизм, сотканный по исторической необходимости «из чего попало», распался на что попало, расползся на «нити», но если была в нем нить стальная, героическая, ни на что другое не годная, кроме самопожертвования ради великой идеи, какой бы она там ни оказалась, эта идея, — такая стальная нить должна была уйти в чистое небытие. Потому что она выкована из «ничего». Из чистой воли. Из человеческого, чисто человеческого... то есть без Бога и без всего, что опирается на Бога. Рождественский, «не верующий в Бога», отказывается менять это базисное мироощущение. Он не ищет утешений — он глядит в глаза небытию. Небытию общности. Небытию личности. Небытию Абсолюта. Небытию бытия.

Небытие — как мера бытия? Нет, жизнелюбивое идеальное здравомыслие, стоически фиксирующее, что жизнь сравнялась с нежизнью.



Формула самозаклания духа: «Захотелось уйти мне в себя, а там — никого».

Личность — базисная ценность, пароль и символ веры. Личность, изначально сотворенная из общественности и ради общественности. Если там — «никого», значит, это приговор *всему*.

В картину распадающейся Державы, которой пел когда-то Рождественский самые искренние гимны, ложится ровный, делящий надвое штрих: «Полстраны — угодники. Полстраны — доносчики». В карусель вырождения втянуты все. «Полстраны уже сидит. Полстраны готовится». И потому виноватых нет: все имеют то, к чему готовы.

Последний горький вопрос брошен при прощании: может, «все мы гарнир к основному блюду, которое жарится где-то там...»

А если и *там* — ничего?

Это последняя точка, до которой доходит человеческий дух, роня и отбрасывая самооправдания. На этой точке он замирает бездвижно. Внешние оправдания бессмысленны. Твоя точка — это точка. «Тчк».

Всю жизнь я смотрел на Рождественского, поражаясь «константности» его поэтического облика. Среди собратьев-шестидесятников он всегда выделялся несдвигаемой верностью однажды принятым ценностям. От него хорошо было отсчитывать, и всю жизнь (всю мою литературную жизнь), вглядываясь в мое поколение, я отсчитывал — от Рождественского. Другие петляли, крутились, кружились, отходили и уходили, менялись, метались, мотались. Рождественский — стоял. «Верстовой столб», — брякнул я когда-то. Конечно, в таком подходе к фигуре поэта было что-то обидное, но как критик я не мог удержаться.

Теперь, оглядываясь на его мучительную жизнь, я перед ним преклоняюсь — за эту каменную твердость, за верность себе, за невозможность вильнуть, примениться, приспособиться. Огромный смысл проступил в этой твердости. Следы великой драмы отпечатались на камне...

Поэзия — не отпечаток элементарной жизни и не скрижаль высокого духа; поэзия — это боль контакта между тем и другим. Че-

ловеческая черточка, трещина на камне — о чем говорит: о слабости человека или о каменной силе его?

И о том, и о другом. Это и есть поэзия: вздох сильного. Что-то свойски-простое — на вулкане, за мгновение до взрыва.

Волга-река. И совсем по-домашнему: Истра-река.  
Только что было поле с ромашками...  
Быстро-то как!..  
Может быть, может быть,  
что-то успею я в самых последних стихах!..  
Быстро-то как!..

Поэзия — срыв каменной воли в тихий стон:

Ах, как мы привыкли  
шагать от несчастья к несчастью...  
Мои бесконечно родные,  
прощайте!

Поэзия — стон к Богу, даже когда Его нет:

Радуют не журавли в небесах, а синицы в руках...  
Быстро-то как!  
Да за что ж это, Господи?!  
Быстро-то как...

Была страна, охватившая шестую часть Земного шара. Потом сказали, что это была сплошь — зона.

Что же: страна или зона?

Уму не вместить. Поэзия — вмещает. И то, и другое.

Чтобы это почувствовать, надо потерять. Все потерять. И вернуть в стихе: «Эту зону. Незабвенную шестую часть земли».



## ЕВГЕНИЙ ЕВТУШЕНКО

**В** 1964 году один иностранец попал на «концерт Евтушенко в Медицинском институте» и попытался осмыслить увиденное: набитую битком аудиторию, жесты длиннорукого тощего поэта, его сомнамбулический голос и горящий взгляд голубых глаз. Иностранцу хотелось понять, что всё это значит. Он записал: «Я его люблю как явление природы».

К середине 60-х годов это явление уже обрисовалось, причем в мировом масштабе. Евтушенко собрал такое количество читателей и слушателей, какое до него в русской поэзии не собирал никто. Включая Пушкина, Маяковского и Есенина, популярность которых, отчасти в силу тогдашних технических возможностей, не достигала таких гомерических размеров, как у этого сибирско-московского шкета, ставшего полпредом то ли стиха, то ли государства, то ли еще чего-то, выходящего вообще за привычные рамки. Я сам слышал в Болгарии (как раз в том самом 1964 году), как люди, прослышавшие о его приезде, принимали его то ли за циркового борца, то ли за иллюзиониста: знали, что «едет Евтушенко», но не знали (или не хотели показать, что знают), кто он и с чем едет.

Разумеется, это было явление, возможное лишь в эпоху массовых действий и чувств, да еще при том условии, что на Россию (то есть на СССР) полмира смотрело со страхом и ненавистью, полмира — с на-

деждой и любовью. Учтем и то, что поэзия на какое-то историческое мгновение стала тогда универсальным знаковым языком. Учтем, наконец, и то, что такая ситуация вряд ли когда-нибудь повторится, и сделаем неизбежный вывод, что перед нами случай уникальный.

«Мне повезло... Жизнь подарила мне такую прижизненную славу, которая не выпадала на долю поэтов, гораздо лучших, чем я».

Признание знаменательное, и во второй своей части даже более интересное, чем в первой. То есть поэт, осознающий, что эпоха вознесла его на гребень, понимает, что он как поэт — «не лучший». Чтобы решить, так это или не так, надо прежде договориться, что такое в поэзии — «лучший». Если речь идет об отборе строчек, о технической взыскательности и о безукоризненности вкуса, то Евтушенко действительно уступает «лучшим» своим соратникам. Но самое поразительное: он это знает, он на это идет сознательно, он на это осознанно запрограммирован. В конце концов, вопрос об отборе «лучших» решается почти арифметически: из 25 тысяч строк отбирается 700. Остается вопрос: сохранит ли отобранное печать всеподлинности или будет дистиллировано? Фет, как техник стиха, «хуже» Майкова или Полонского... Но, видимо, техника стиха — еще не всё в поэзии, которая есть явление духа, явление жизни, «явление природы», наконец. И евшушенковское «дурновкусие» оказывается такой же неотъемлемой чертой его бытия, как и его подымающее обаяние. Стало быть, начинать надо не с того, хороши или плохи строчки, и нет ли поэтов «лучше», а с того, какая личность выявляется в этих, и только этих строчках, с того, какая тут заложена судьба и, наконец, с того, зачем и чем эта судьба заложена.

Ситуацией?

Да, всемирно-исторической ситуацией. Состоянием мира, который располосован только что пронесшейся мировой войной, а точнее, двумя мировыми войнами, между которыми была такая «передышка», что хуже войн. Страна, избежавшая гибели, лежит ошетиленная, она боится поверить в то, что драки уже нет. Когда румяный комсомольский вождь, повторяя седовласого советского классика, говорит, что на переднем крае надо ставить пулеметы, а не ресторанные столики, он действительно отражает тогдашнее состояние

умов и душ. Какие там столики, до них еще далеко! А речь о том, чтобы не гробить парламентаров! Но и не допустить братания!

В глубине души-то они уже готовы и к братанию, недавние смертельные противники. Но страх сковывает. Страх своих же! Страна действительно ошестинена — пулеметами, пушками, ракетами. Души скручены страхом и ненавистью. Кто решится в этой ситуации выйти перед строем с белым платочком, не рискуя, что его самого прошьют пулями!

Крутой правдолюбец, который вострубит: «Жить не по лжи!» и проклянет колючую проволоку? Нет, он не высунется до 1962 года! Ему головы не дадут поднять, рта раскрыть!

Может, вчерашний школяр разжалобит сердца, грустный солдатик с печальной песенкой на устах? Да его же прибьют как дезертира! И он до 1960 года не рискнет запеть.

И вот за десять лет до этих первоапостолов разоружения, еще при жизни безжалостного Генералиссимуса, в мертвой зоне ничейного пространства показывается фигура пронзительно голосащего мальчишки.

— Граждане, послушайте меня!..

Он идет расслабленной походочкой огольца из Марьиной Роши. На его острых скулах то ли сибирский румянец, то ли нервак, цветущий красными пятнами. У него длинный, любопытный, буратиновый нос и доверчивые, заглядывающие в самую душу глаза. В его песенке нет ничего ни от трубного гласа, ни от похоронного плача. Но — такая шарманочная простота и такая детская, безоглядная, обезоруживающая, искренняя любовь КО ВСЕМУ НА СВЕТЕ, что ни у кого (ни у кого на свете!) духу не хватает взять это непонятное явление природы на мушку.

Потому что это явление — не только порождение ситуации, оно — знак выхода из ситуации.

«Мы приходим из происходящего».

Первая книжка Евтушенко, вышедшая в 1952 году, — «Разведчики грядущего». Он много каялся впоследствии за ее наивность, советскость и прочее. Зря каялся: главное-то уже в той книжке нашупано, сразу. Он действительно разведчик. Мальчишка-разведчик

(недаром же задал Андрею Тарковскому портретный канон для будущего «Иванова детства»). Лазутчик в грядущее.

В грядущем: потепление и заморозки, иллюзии и предательства, опьянение свободой и унижение державы, гром побед и немота банкротств, триумф и бессилие.

И он — всему этому разведчик, всему верящий, все подхватывающий, от всего болевающий, но все пробующий, искусный, как уличный жонглер, и естественный, как сама природа.

Он ничего не пропускает и до всего добирается первым.

В перечне свобод, за которые он борется вместе с поэтами его поколения (эти свободы он неоднократно перечисляет в перечнях: свобода от цензуры, свобода от бюрократов, свобода от очередей, свобода любить, как любит и т. д.), на первом месте неизменно стоит у него — свобода ездить куда вздумается...

А про ГУЛАГ не знал, что ли? Знал отлично: оба деда в лагерях сидели, один там и сгинул. Так почему не взвыл, не поднялся? В голову не пришло... А за свободу выезда сразу поднялся, с первых же звуков! Хочу весь мир увидеть! Не хочу знать никаких границ!

Впоследствии все это дало отечественным насмешникам увидеть в Евтушенко вечного международного туриста, а зарубежным — «коммивояжера молодой злости» (юмором родные старики прикрывали тревогу, а злостью сердитые юнцы открещивались от завещанной Маяковским собственной советской гордости).

Злости у Евтушенко не было (и нет), а вот действительная жажда увидеть весь мир — была (и есть). И коллекционирование посещенных стран — факт (94 страны — подсчитал же!). Только это — не туристский азарт, это — врожденное ощущение, что мир — ТВОЙ. Изначально. И значит, всякое препятствие братанию с миром есть вопиющее насилие над природой личности!

Он уверен, что все, чего у него почему-то нет, у него украли, отобрали! Его тяга к экспроприации в ответ на обделенность — это же вывернутое наизнанку всеобладание! Назвать собрание своих стихов — «Краденные яблоки»: это надо же! Он не вынес бы, если бы у него впрямь отняли бы хоть что-то из присвоенного им изначально целого мира! Все нужно, все дорого! Прежде чем прогреть на

весь мир, он еще в 1955 году предупредил: «Границы мне мешают, мне неловко не знать Буэнос-Айреса, Нью-Йорка!» И прежде чем заявить о своих межконтинентальных аппетитах, он просмаковал заплеванной шелухой от семечек подмосковный перрон и слушал упоенно паровозные гудки под пластинку «Самара-городок» Розы Баглановой. И, обследовав «туфли из Гавра, бюстгальтер из Дувра», немедленно вернулся встретить «рассвет над Леной» и выяснить попутно, что крановщик Сысоев грузит на баржу «контейнеры с лиловыми кальсонами и черными трусами до колен». И, как его там, «Черновицы или Черновцы»... и «вы выбираете вишни и спрашиваете у торговков, почему у них огурцы...» Ненасытен. Неукротим. Неуемнен.

Между прочим, именно эта неуемная жажда подробностей, это гурманское перебирание впечатлений («раблезианское» — сказал он о себе сам), наверное, и помешало Евтушенко как поэту стать «лучше». У него всегда перебор материала. Не может остановиться. Но — какая энергия, какая магия присвоения!

Этой энергии, кстати, хватило еще и на то, чтобы сделаться попутно киноактером, кинорежиссером и фотохудожником. Я уже не говорю о литературных жанрах: публицистике и прозе, где подробности идут потоком, — художественная структура проседает под их напором!

Тут, кстати, и ответ на вопрос: почему именно как поэт Евтушенко осуществился конгениально своей одаренности, и почему настоящим прозаиком не помогли ему стать ни всемирная слава поэта, ни опыт мастера-стихотворца. Стих все-таки по определению вынуждает к экономности, хотя бы — музыкальной... или он разваливается. Уж это мастер стиха знает. В прозаическую же фразу можно попытаться вогнать все, что попутно схвачено и присвоено... фраза вспухает, заваливается, задыхается от тромбов.

Поэзия же — взмывает над всем этим ранней птахой, весь мир — ее.

Мне мало всех щедростей мира,  
Мне мало и ночи, и дня.  
Меня ненасытность вскормила,  
И жажда вспоила меня.

Подлинная поэзия, повторю, — не та, которая «о чем-то» стихом рассказывает, а та, которая это «что-то» стихом являет. Евтушенко рассказывает очень много. Но его стих, порожденный захлебывающей жаждой исповеди, есть свидетельство подлинности и материала, и чувств, переполняющих душу. Да, здесь нет вкуса к «окончательным, исчерпывающим формам», на отсутствие которых когда-то мягко указал Евтушенко Борис Пастернак, пожелав их ему на будущее. Но ведь дюжина евтушенковских строк вошла в русскую речь в ранге пословиц! Да, вошла... но не в результате вычеканивания формул как самоцели, а — от переполнения, от того, что идет — через край. «Поэт в России — больше чем поэт!»! Может, больше, может, меньше, но уж точно — не «совпадает».

У него ничто ни с чем не «совпадает», ничто ни в чем не завершается, а именно — переплескивает. Стих вибрирует от напора эмоций, от столкновения мыслей, от восторга жизни, загадочно-упойтельной даже в бедах. Этот стих бывает четок и резок по обводу, но он всегда нежен и туманен в сердцевине. Этот стих силится все вместить, и с особенной энергией — вместить невместимое. В качании ритма, в прелести неточных рифм чувствуется эйфория, легкое опьянение — именно легкое, как от шампанского, то есть не вышибающее тебя из проклятой реальности, а позволяющее как бы парить над нею, сохраняя любопытствующую трезвость.

В широкой перспективе это, конечно, традиционно русская «всезывчивость». Но можно себе представить, на какие углы должна была она наткнуться в мире, где все, как на войне, ощетилено и забетонировано.

Его лирическому герою совершенно ведь неважно, *что* перед ним: целе... или нецелесообразность, труд или праздность, добро или зло, наконец! Это же фантастическое по откровенности разоружение, реабилитация всего подряд! «Людей неинтересных в мире нет!» То есть: уравнивать союзников с противниками, друзей с врагами... Да-да, оно самое: он еще и с комсомольским вождем обнимется — с тем самым, которого сначала заклеят! Если пойти по этой дорожке до конца... а Евтушенко во всем хочет дойти до конца, а не «до половины»... так до чего дойдешь? Да ни до чего: взлетишь



вольной птахой... Но в этом демонстративном полете так вывернутся застывшие неповоротливые понятия, что от них вообще ничего не останется. А все так невинно, так наивно: «Я на сырой земле лежу в обнимочку с лопатой....» Разве мать сыра земля место для подобных забав? С лопатой — что надо делать? Вы только представьте себе, как все это должно звучать в ушах идеологических столпов системы! И еще это нарочито детское, дразняще-наивное и притом невинно «счастливое»: «Наделили меня богатством, не сказали, что делать с ним». Ну уж и не сказали! Тысячу раз говорили, да еще и кулаком по столу приколачивали! И что делать, объясняли, и как делать. А в ответ что? «Я делаю себе карьеру тем, что не делаю ее». Фраза летит в народ, обрастает толкованиями и живет там, в народе, как хочет, то есть не поймешь, как именно, ибо выброс из нее возможен в любую сторону: и в гражданский порыв, и в антигражданский экстаз, но в любом случае — за пределы ожидаемого.

Очень быстро это раздражающее всех вольное дыхание получает оценку действием. Разумеется, поэта уже не собираются убивать: и времена не те, и рука не подымается на счастливого певуна, пихающего цветы в сопла ракет. Но оплевывают его с таким удовольствием (застрельщиками выступают собратья-писатели, не добившиеся тайной свободы, и комсомольские вожди, для которых вольности оказались соблазном), что провоцирование нападок довольно быстро становится для него принципом поведения.

Любая из таких нападок смехотворна и элементарно опровергается. Однако все вместе они абсолютно резонны, потому что поведение Евтушенко-поэта («стихи-поступки») в атмосфере отгаивающей от войны советской боевой лирики — сплошной вызов. И чем дальше от элементарной политики и глубже в лирический интим уходит его душа, тем труднее ее притянуть к ответу и тем безнаказаннее дразнит он всех, кого притом искренне любит.

Да любит ли?

Если боль — такой же дар божий, как счастье, а зло — такая же захватывающе интересная штука, как добро, если герой плачет и пляшет одновременно, то насчет любви можно предсказать с уве-

ренностью: «любит» в известном смысле — то же самое, что «не любит». Как лепестки ромашки: какой выпадет. «Для нее любимым не был и был любимым для нее». Можно спутать. «Как по летнему лугу я по жизни иду». Это выдохнуто в 1953-м, когда железный Генералиссимус еще только лег в Мавзолей, и чуть не целое десятилетие остается до его выноса!

По летнему лугу — это значит: не по расчерченному тротуару. А по колючкам и кочкам, рытвинам и колдобинам нерасчисленной, природной реальности, полной страстей и соблазнов.

Четыре законных любви подробно описаны в лирике Евтушенко. И — неисчислимое количество незаконных. По прихоти судьбы (и по глупости критики) в памяти литературы торчит занозой одно стихотворение — «А что потом?» — за которым тянется шлейф обвинений чуть не в порнографии. До каких же комплексов надо было домучиться, чтобы в строке «Постель была расстелена» усмотреть разгул! Теперь-то, когда разгул действительно демонстрируется по всем каналам шоу-бизнеса, видно, что в любовной лирике Евтушенко нет, не было и не могло быть ни намека на эротическое любовование. Даже в самых «откровенных» стихах.

Почему?

Да потому что при малейшем намеке на разделенное чувство, на счастливое разрешение любовной драмы, у него возникает призрак несчастья. А потом само это несчастье в свою очередь принимается как счастье. Исполнение желанья — смерть желанья. Горек привкус даже у счастливой любви. По глубинной, потаенной, фатальной закономерности «слияние душ» невозможно.

Навешивая Евтушенко ярлыки аморальности, блюстители нравов, конечно, пишут чушь, но звериным чутьем они чувствуют, что с общепринятой моралью тут и впрямь не все в порядке. Тут изначально нет культа ЕДИНСТВЕННОЙ избранницы, традиционного для мировой лирики. «Единственной пристани нет». А есть мучительный поиск родной души, которая ускользает.

Он ведь ищет не жену, лирический герой. Он ищет одновременно, в одном лице: жену, сестру, мать, дочь... Иначе говоря, он ищет в женщине воплощение той универсальной, вселенской родствен-

ности, которой у него изначально заряжен мир. Но разве такая универсальность может быть удержана в одной фигуре! А если нет, то вернуть их всех! Точно так же, как дальние страны, позтом еще не посещенные, кажутся ему у него украденными, — украденными кажутся ему все увиденные женщины. Задача: украсть их обратно. «Когда мы любим, мы неповинны, что жажда лада танцует в горле, и все, кто любят, — Гекльберри Финны с усами меда, который сперли».

У нас, можно сказать, сперли весь мир, и мы его себе возвращаем. У нас сперли нашу природу. Сперли — «наше всё», и это неохватное «всё» преследует нас в каждой примятой травинке, в каждой пойманной радиоволне, в каждой случайной женской улыбке.

Можно назвать это обычной любовью, но иногда, поискав слово, можно воскликнуть в духе того умного американца, который влюбился в Евтушенко на вечере поэзии в Мединституте:

«Я люблю тебя больше природы, ибо ты, как природа сама...»

Это адресовано столько же Маше, сколько всей Вселенной, в масштабах которой все загадочно переходит из одного в другое и, как мы уже имели случай убедиться, оказывается больше себя:

«...Я люблю тебя больше свободы — без тебя и свобода — тюрьма...»

Если наложить это признание на самый грандиозный из поэтических афоризмов Евтушенко, подхваченный народом и переделанный так: стакан в России больше, чем стакан, — то все становится предельно логично.

«Что любовь? Это только минута свободы. Потом даже хуже...»

Однако в любовь можно спрятаться. К ней можно прислониться. Ею можно прикрыться. На время. Только на время. Это какое-то божье наказание: всем существом прижиматься к другому существу и все-таки с отчаянием ощущать, что оно — другое. И любое, встреченное в этом украденном у тебя мире, — все равно будет ДРУГОЕ.

Где же грань,  
где граница меж нами двоими?  
— лишь кожа твоя и моя.

Так возьми  
Перепрыгнуть и эту границу  
и губы бездонные дай мне до дна.

Так вожмись

кожей в кожу, и станут они как одна.

Не станут. Невозможно стереть «и эту границу». Здесь предел полету. Здесь — глубинная неразрешимость бытийной драмы, учуянной Евтушенко. Обозначена она цепочкой сожженных семейных очагов.

Когда-то критик Бенедикт Сарнов уловил эту мучительную несходимость в строчках о второй пуле, которую надо выпустить в любящего, чтобы убить в его душе еще и душу любимой. Критик резонно заметил: если это действительно любовь, то достаточно одной пули, чтобы убить обоих.

Это абсолютно так, если судить с позиций *нормальной* этики, завещанной нам в словах: муж и жена — единая плоть. Сарнов так и чувствует. Но в том-то и боль, воплощенная в лирике Евтушенко, что окончательное, идеальное слияние недостижимо. И как бы ни был тесен союз, в нем неслиянны двое, и поэтому нужны две пули, чтобы покончить с этим мучением, а происходит оно, несомненно, от изначального ожидания единства со всем миром.

Так любовная лирика смыкается с гражданской.

Мир расколот.

Склеить его! — вот лейтмотив.

«Что такое русская литература? Это — разбитое войнами и революциями зеркало, чьи осколки все-таки снова срослись...»

Осколки — срослись?? Да не могут осколки срастись! Они потому и осколки, что не срастаются.

Блок пытался «срастить концы». Кровью. В поэме «Двенадцать».

Евтушенко пишет поэму «Тринадцать»: «Всю Россию распороли — не срастется этот шов».

Но жажда срастить — неистребима! Всю жизнь собирает осколки. Хочет соединить. Соединить «наши места рождения» — и это не выходит. Не прирастают друг к другу «лоскуты». Смотрит на полотно Кандинского и завидует: тот «сначала разломал, но потом срастил радугу». Срастить радугу — это то же самое, что приживить ос-

колки. Или: «разломить вьюгу». «Срастить бифштексы снова в коров». «Собрать еле-еле с дорог расшвырянного себя». «Вымечтать по кусочку».

Поэтическая вселенная у Евтушенко не вырастает из одного корня, она попадает в душу тысячами отдельных впечатлений: снежинок, дождинок, встреч, бликов, суждений. Эта изначальная рассредоточенность — как китайская казнь тысячи кусочков. Это надо выдержать. Вселенную — собрать. Во что бы то ни стало. Это — категорический императив, потаенный нерв, уникальный случай — «случай Евтушенко», его сюжет в русской лирике.

Вечная мечта и вечная неосуществимость: собрать Единое Счастье из мелких несчастий, на которых, несмотря ни на что, сияет отблеск Единого, которое всегда разодрано, расхвачано, раскромсано, разбросано.

В финале той самой автобиографии, что названа «Волчий паспорт» (это, между прочим, означает: тысячи временных штампов и ни одного окончательного), — итоговые стихи:

Я приду в Двадцать Первый век.  
Я понадоблюсь, как в Двадцатом,  
не разодранный по цитатам,  
а рассыпанный по пацанятам  
на качелях, взлетающих вверх.

Дуга качелей. Воображаемое «что-то», единым махом очерчивающее Единство рассыпанному миру.

Так это же то самое — неощутимое — «что-то», что брезжило и в стихах пацаненка, которому казалось, что он приснился сам себе:

Уже вокруг ходило что-то,  
Уже примеривалось к нам...

Пацаненок ломает надвое подсолнух, делясь с пацаночкой; они вбегают в мир, сверкающий, как бусы; месяц «дрожит половинкою обручального, что ли, кольца».

Душа, сотканная из пьянящих отдельностей, вглядывается в мир, который ее из этих отдельностей соткал.

В родословной — «семь кровей» близко живущих народов, прижавшихся друг к другу, но не слившихся. Почти по старшиновской пародии: «Полухохол, полуполяк, полулатыш, полутатарин». Или — по собственной патетической характеристике: «Рожден я был, назло всем узким вкусам, поляком, немцем, русским, белорусом, и украинцем, и чуть-чуть монголом...» Насчет монгола тут, видимо, символический парафразис: «поскреби русского...» А вот с евреем дело куда более реальное. Когда будущий автор «Бабьего Яра» был еще сибирским школьником, ему сказали:

— Как ты можешь сидеть на одной парте с жидом?

Он переспросил:

— А что такое жид?

В ту пору он хорошо знал другое: что такое немец. Ему, возненавидевшему немцев по всем законам военного времени, судьба ответила нетривиально: она обнаружила немецкие гены в нем самом, аж с Семнадцатого века. Он принял это с веселой готовностью, но главное испытание было впереди. Одно дело — когда в 1640 году ротмистр Тридцатилетней войны Якоб Гангнус женится на крестьянке из Вимпфенталя, а в 1767 году правнук этого Якоба подается на заработки в Россию, и другое дело — когда «вдова брата моего дедушки» из австрийских Гангнусов говорит своему вновь обретенному родственнику: «Жаль, что Зигфрид не дожил до этого дня и не познакомился с тобой — вы бы подружились».

С фотографии приветливо улыбается русскому поэту Зигфрид — «стройный офицер гитлеровского вермахта...»

Ох, верно сказано: кого любит эпоха, того и испытывает.

«Танки идут по Праге». Август 1968-го. Это — ДРУГИЕ танки, чем те, что спасли тебя в 1942-м? Или все-таки немножко — ТЕ САМЫЕ?.. «Разве я враг России? Разве я не счастливым в танки другие, родные, тыкался носом сопливым?»

Как вместить все это, как любить все это, как это охватить? Почему самому преданному сердцу судьба ставит такие капканы?

А может, потому и ставит, что это сердце, которое по природе своей хочет любить «всё»? И вечно шатается «между городом «нет» и городом «да».

Ну, с врагами внешними относительно просто. Сложнее — с врагами «внутренними». Пригвожден, если помните, «румяный комсомольский вождь» за посягательство на Есенина. С прототипом этого вождя судьба сталкивает поэта на международных орбитах. И что же? Аннигиляция? Та ни! Два противника обнимаются дружески! Хватает же ума у бывшего комсомольского вождя сообразить, что если запомнит его История, то по строчке поэта; хватает сердца и у поэта — понять, что связывающее его с героем стиха Единое куда больше, чем то, что их разъединяет.

Что же их связывает?

Может, вот это: им «не наплевать на весь земной шар»? Было в советской поэзии такое понятие, подхваченное «мальчиками державы», поколением лейтенантов, и переданное поколению послевоенных мечтателей: «земшарность». Об этом можно даже не писать специальных стихов — это дано тебе общественной природой, это у тебя в генах — всемирное братство, не признающее границ. Оно не нуждается даже в слове «интернационализм», пока идеологи не берут за глотку.

Впрочем, нужное слово в стихе появляется вовремя. И это, кстати, разгадка того, каким филологическим образом поэзия, разломленная на лирику «любовную» и лирику «гражданскую», срастается в Единое. Просто надо почувствовать «земшарность», изначально спрятанную в «постелях».

Договоримся по-хорошему —  
Ты не одна,  
а ты со мной.  
Усни, принцесса на горошине,  
Которой стал весь шар земной.

Это какая же лирика: интимная или стадионная?

Можно разбить стихи по разделам. Нельзя разбить душу... вернее, ее можно только разбить такой операцией. Потому что это одна душа — и в интиме, и в гражданстве. И это одна энергетика — гигантская, собравшаяся из множества «кровей», способная объять все и вся. Поворот хрусталика — и постельный шепот переходит в

трибунный раскат. Поэзия, только что певшая соловьем, идет считать плевки со столбовых дорог истории. А если продолжать о принцессах:

Моя поэзия,  
как Золушка,  
забыв про самое свое,  
стирает каждый день,  
чуть зорюшка,  
эпохи грязное белье.

Ну, раз такая установка, стало быть, и «грязь» запрограммирована.

Грязь — «реальная», то есть пропущенная через Чернышевского, Глеба Успенского, Горького. С отвалом «мещанства». С пробой на наличие смазных сапог и охотнорядских морд. И с упором на выпивон-закусон современного прейскуранта. Когда Нюшка Буртова, поездная буфетчица, «соскребает ромштексы, мозги», — это не что иное, как обозначение той реальности, которой эпоха «наделила» поэта, и он решает, что с таким богатством делать. Когда «кто-то помидор со вкусом солит», — это, конечно, знак родной дремучести, но это и прозрачный негатив тех пиршеств, которые герой предвкушает в Буэнос-Айресе, Нью-Йорке, а также в тбилисской хашной и русской чайной. В принципе такие пиршества — верх гурманства, но в гражданской панораме России они у Евушенко — «низ».

А верх? Лакировщики. Бюрократы. Начальники. Если нельзя вывести начальников персонально, то — «правительственная ложа». Противовес? Пушкин, разумеется. Но — в сочетаниях. Пушкин и Герцен. Или так: Пушкин и Стенька. Последнее сочетание не очень традиционно (привычнее: Пушкин и Емелька), но оно подкреплено у Евушенко переключкой с «Русланом и Людмилой»: говорящая голова как бы предрекает Стенькин монолог из поэмы «Братская ГЭС»: «Голова моя повинна...»

То есть: все участники гражданского действия изначально приглашены сюда из великой русской литературы. Обитатели Растеряевой улицы топают сапожищами из века Деятнадцатого в век Двадцатый, светила русской хрестоматии метят путь из Двадцатого в Двад-



цать Первый. Кругом литература. Даже в живой сценке с покупкой бочки меда во время войны наглый покупатель мечен литературным ярлыком: «Столп российской прозы».

В общем картина такая: снизу рыла, сверху портреты. Или, как определил этот баланс сам Евтушенко: «Морды и мифы».

Теперь проследим динамику. «Низ» постепенно наполняется неподдельной плотью. Истинный дар Евтушенко — пронизанные не-красовской музыкой зарисовки с натуры: тягловая «серединная Россия», кочующая по стране в поездах, на пароходах и пёхом. Наблюдательность и неистощимость изумительны! В этом смысле стихи и поэмы Евтушенко — действительно фреска жизни страны в советское время, и подлинна эта картина не только потому, что точны и красочны ее детали, а потому, что включена фактура в душевную драму поэта, который готов раствориться в том, что видит.

Но раствориться — это же полная невозможность осуществиться как личности! Да, так. Будет карикатура. Вот она, «низовая» манифестация индивида: «Купчина раскорякою едва подполз к стене: «Желаю выйти туюва! Рубите дверь по мне!» Пьянь, дурь, варварство. Русский бунт, бессмысленный и беспощадный. Великая Грязь!

Но если любое воплощение так опасно, то лучше — слиться с этой социальной магмой, с этой, как сказал бы Константин Леонтьев, развоплощенностью, с этой необузданной природой; то есть — стать стройкиным сыном, деревниной дочкой (читатели помнят, кто из героев поэмы «Братская ГЭС» символизирует этот путь и как называется Нюшкина родная деревня).

Может быть, «верх» социальной картины оставляет просвет для личности?

Оставляет. Чисто символический. Просвет в тупик. Потому что примирить Пушкина и Стеньку можно только в символическом идеальном «небе». Как только опускаешь Стеньку на почву, тебе говорят: ты же убийцу, насильника прославляешь!

Евтушенко с этими оценками не спорит — он их обходит. Потому что жажда все соединить — сильнее. Есть что-то, что заставляет, переступив через унылые доводы историков, охватить «тех и этих». Обнять все. Срастить.

Но как? Степан Разин тебе недостаточно крут, а Михаил Светлов достаточно мягок — так ты за «крутость» или за «мягкость»?

А неважно. Хочется подпилить клетку и спасти Пугачева, но так, чтобы бунтующие мужики не пожгли библиотеки в усадьбах. Хочется оплакать и Якира, и Блюхера, мучеников сталинского террора. Тут выясняется, что Блюхер подписал Якиру смертный приговор. Узнав об этом (неужто из моего письма в «Огонек?»), Евтушенко не скрыл растерянности. Поскольку я — участник этого литературного эпизода, скажу и о моей реакции: мне искренняя растерянность поэта, ахнувшего: «Как это случилось? Может, подпись Блюхера была сфальсифицирована!» — честная эта боль ценнее уверенности иных демократов (или патриотов, неважно), которые знают, кто виноват, что делать и кому на Руси хорошо.

Евтушенко говорит: не могу решить! Все виноваты! Всем плохо! Что ни сделай — все оборачивается дурью, ложью, кровью.

Что же может поэт? Взвыть от отчаяния? Упрямо верить? Надеяться?

Самое ценное в гражданской лирике Евтушенко — отчаяние, с которым он бьется о неменяемую реальность. И упрямая надежда, которую он черпает в самом отчаянии. Нет ответов на проклятые вопросы. Но есть проклятая одержимость задавать и задавать их. Это уже не «просто стихи». Это — «стихи-поступки».

Просто стихи — это поэма «Казанский университет», написанная в 1970 году к столетию Ленина, когда Евтушенко еще «не знает» о всех злодеяниях своего героя.

Но перепечатка поэмы в 1999 году — это поступок. Когда уже все «знаешь». Можно, конечно, сменить черное на белое (красное на белое), как делают иные поэты, «гораздо лучшие», чем Евтушенко. Но он старого текста не прячет. Он с ним — вступает в диалог! Кричит своему герою: «Стой!» Фантастическая наивность... Но помните, какой, по Пушкину, должна быть поэзия? Смягчим определение: чуть простоватой. «Если и погиб твой брат без трусливых слов, разве в казни виноват Гумилев?.. Разве Сашу извели «кулаки»? Так за что ж их от земли — в Соловки?.. Стой!.. Сумей, смиряя злобу, сам себя спасти. К собственному гробу Кобу ты не подпу-

сти...» На такой «стих-поступок», как диалог с собственным неслышащим героем, смог решиться только Евтушенко.

Только он смог решиться на поэму «Тринадцать», где к блоковской дюжине добавлен современный охломон: полученная таким образом чертова дюжина расставляет ремарки по «вьюге» 1918 года:

«Мировой пожар в крови — господи, останови!»

Если это «просто стихи», то упор в чужой текст есть признак либо слабости, либо лукавства, которое тоже слабость. Но это стих-поступок, в котором слабость становится точкой упора, и тут — возможность преодолеть ее. Нам всем — преодолеть. «Слава богу, есть литература — лучшая история Руси». Я, правда, не убежден, что «Двенадцать» Блока — лучшая глава в этой истории (лучшая — «Возмездие», но та глава не дописана... может, и не случайно). Однако я убежден, что в этой ситуации единственный шанс превратить стих в поступок — это взглянуть в глаза неразрешимости. «Царь, по росту из оглобел, что он сделал с трезвых глаз? Демократию угробил или грубо, грязно спас?» Будущие биографы Ельцина решат этот вопрос. Биографы Евтушенко должны сделать другое: проследить тему Великой Грязи, из которой все мы слеплены. И проникнуться тем, что никакой другой поэт не решился бы на такую «неопределенность». Другой определился бы, взял ту или эту сторону, сторону президента, расстрелявшего парламент, или сторону парламента, дразнившего президента, и постарался бы полюбить «что-то одно»...

Полюбить «что-то одно»?!

«Меня спасало то, что я никогда не любил что-то одно, а любил слишком многое в жизни, чтобы от нее отказаться потому, что меня обманула лишь одна ее составная...»

Потрясающее признание. Он всю жизнь потому и перебирает «составные», что они «обманны». Даже если их собрать и «срассчитать», — все равно они обманны и призрачны, а истинно то, что брезжит за этими составными. Какая-то «форма», которую надо наполнить «содержанием». Какая-то «мечта», которая должна осуществиться. Какое-то «первородное звучание», которое надо вернуть «словам».

Это чувство — с самого начала: сначала дайте выкрикнуть, а что именно выкрикнется, — потом станет ясно.

«Мы с вами отомстим талантливо тем, кто не верит в наш талант».

Его переспрашивали (причем без всякой иронии): ты скажи, ЧТО ты хочешь выразить с помощью таланта. Его обвиняли в легковесности, поверхностности, всеядности. Он соглашался, тут же вводя эти определения в стихи, наполняя их содержанием, неуловимым для определений.

Жизнь подставила ему зеркало в виде пляжных графоманов с итальянского фестиваля поэзии: те тоже не знали, что их томит и мучит, но, расталкивая всех, непременно желали «заявить о себе».

Он не принял иронии судьбы: томившее и мучившее его «что-то» было слишком сильно, чтобы учитывать «составные» чужих амбиций.

Какую бы «составную» собственной жизни он ни брал, она оказывалась «ничем» в свете того, что было «всем». Бешеная энергия, подхваченная им у эпохи, таяла и рассеивалась по мере того, как умирала сама эпоха. Это было его «всё», и оно исчезало как призрак. Он спасал частности, пытаясь остаться «всем». «Всем временам однолеток, земляк всем землянам и даже галактианам», он не мог не понимать, что нельзя «понятым быть здесь и там», что под ногами пустота, и что «кто был ничем, не станет всем». А кто был изначально «всем»? Не останется ли он «всем» — чисто символически?

Он отвечает как истинный сын своего времени, как сын своего поколения, поколения последних идеалистов советской эпохи: кто изначально вобрал в себя «всё», тот никогда не будет опустошен. Даже если не найдет этому «всему» подлинного имени.

Перебор имен — это все тот же перебор «составных» жизненного потока: все пробуете и все отбрасывается: не то! И в интиме, и на митинге. На грани между «любовной лирикой» и «гражданской» видишь, что никакой «грани» нет.

— А собственно, кто ты такая,  
с какою такую судьбой,  
что падаешь, водку лакая,  
а всё же гордишься собой.

А собственно, кто ты такая,  
 Когда, как последняя мразь,  
 Пластмассою клипсов сверкая,  
 Играть в самородок взялась?..

А собственно, кто ты такая  
 и, собственно, кто я такой,  
 что вою, тебя попрекая,  
 к тебе прикандален тоской?

Прячась за того же Блока, он мог бы назвать это стихотворение: «Файне» или «Коломбине». Или, не прячась: «Алданочке», «Португалочке», «Калифорниечке»... А мог бы назвать: «Мировой Революции». Или: «Всемирной Истории».

Он назвал это стихотворение: «России».

Еще бы: «История века дописана: мы оказались в постскриптуме». Мировой истории с нами теперь делать нечего: нас из нее вышибли.

Но «что-то», из чего нас вышибли, саднит и ноет. «Что-то в нас всех сидит глубже, чем Сталин и Ленин. Наша свобода смердит лагерным тленом, растленьем».

Хотели свободы — получили разгул. Хотели стереть все границы — получили уравнение: «Где грань меж Магаданом и Майданеком?»

Искали виноватых? Пожалуйста: «Иван-дурак, Исак-дурак... Народов братство было люто. Шли по велению вождя то русский, то грузин в малюты...»

И все это — под красным флагом.

Лежит наш красный флаг  
     в Измайлове в растяг.  
 За доллары его  
     толкают наудачу.  
 Я Зимнего не брал.  
     Не штурмовал рейхстаг.  
 Я — не из «коммуняк».  
     Но глажу флаг и плачу.

Лучше бы брал, штурмовал. Страшно терять «всё», когда тебя этим «всем» наделили, а оно оказалось «призрачно». Такое не разделить. Только пережить.

Одно определение точно:

«Я был последним советским поэтом».

Не вижу причин сокрушаться по этому поводу. Евтушенко — последний в ряду больших советских поэтов. Ряд достойный. Судьбу не выбирают.

Он был зачат в палатке геологов над Ангарой — там, где впоследствии встала Братская ГЭС — и появился на свет в Нижнеудинской больнице. Советской власти было тогда неполных пятнадцать. Когда пятнадцать исполнилось ему самому, он бросил школу, поехал в Казахстан, нанялся рабочим в геолого-разведочную экспедицию и долбил ломом породу, пока не скопил денег на пишущую машинку. Еще через пятнадцать лет его стихи знал весь мир, и иностранец, попавший на его «концерт» (между прочим, это был Джон Чивер), не зная, как все это понять, сказал, что это «явление природы».

Евгений Евтушенко аккумулировал энергию своего времени. Он полюбил эпоху самозабвенно. И она ему ответила взаимностью. Что не помешало ей самозабвенно лупить его. Таков был стиль времени. Он дрался в ответ, спорил, когда его называли любимчиком, сравнивал себя с ломом, крушащим стены, с тараном, проламывающим преграды. Он был «ужасное дитя» матери-эпохи. Таковым, надо думать, он и войдет в ее историю.

Напомню азбучное правило: в стихе решает не то, «про что» говорится, а то, «что» говорится, и говорится не столько словами, сколько рядами ликующей энергии меж слов:

Целовали меня, а я — как нецелованный.

Баловали меня, а я — как небалованный.

Слышите, как искрит?

Вольтова дуга между полюсами. Между «Нет» и «Да». Между берегами расступающейся бездны, которая поглощает все, что ты любил=ненавидел.



## ИОСИФ БРОДСКИЙ

**П**ервое же стихотворение Бродского высвечивает его путь до последней точки.

Я помню, как оно появилось — положенное на музыку Клячкиным и спетое Визбором, пошло (полетело), минуя печать, из уст в уста. «Пилигримы». Россия выучила это стихотворение вместе с именем автора, восемнадцатилетнего питерского... то ли школьника, то ли бросившего школу безработного: на рубеже шестидесятых биография еще невнятна и, как вскоре выяснится, еще и не начата, но врезается — образ.

Образ пилигрима, проходящего мир насквозь.

Даже не «насквозь» — «мимо».

В музыке стиха это «мимо» накладывается на «пилигрима», повторяется заклинанием — звучит как пароль.

Мимо чего? Мимо всего. Мимо стадионов и площадей, символов массовой истерии: «мимо ристалищ, капищ». Ну, а если капище — место богослужения? Все равно мимо. Храм приравнен к торжищу: мимо! «Мимо храмов и баров». Бар — символ жизни низменной, испорченной. Как и базар. Мимо, мимо!

Но кладбище — символ жизни отошедшей и очищенной в памяти... и все-таки мимо! Мимо великих религий — ислама и христианства! «Мимо Мекки и Рима». Впрочем, Рим — это еще и мировая го-

сударственность... Мимо! Весь мир отодвинут, отринут, отброшен.

А люди, горяющие в этом мире?

И они отброшены: мимо!

Такое тотальное неприятие можно было бы окрестить обрусевшим словом «нигилизм», если бы была тут хоть капля базаровской ярости. Но — ни ярости, ни страсти. Ледяное неучастие. Это не борьба с миром, с его пошлостью, подлостью, низостью, слабостью, это — какое-то зябкое отстранение. Это не нигилизм — это существование в другом измерении. Наивное, отрешенное, упрямое, детски-радостное, старчески-горькое.

Пилигримы — силуэты, тени, отсветы. Видишь сторбленность фигур, убогость одежды. Более ничего. Это не «пилигрим», в отдельном облике которого можно уловить черты индивида, — это «пилигримы» вообще: каста, поветрие. Чистый дух, сквозящий мимо всего.

Пейзаж прохода (пролета) — пустыня. Звезды. Зарницы светил. Из всего живого только птицы — единственные обитатели Вселенной, к которым выражено сочувствие.

Все остальное — мираж. Ложь. Мир неисправим, жесток, невменяем. Постижимый в частностях, он бесконечно чужд и далек как целое. Ни уверенность не спасает в этом мире, ни вера. Ни «в себя», ни «в Бога».

Так что остается?

Ничего. Фатальная смена рассветов и закатов. Фатальная смена иллюзий. Фатальная дорога мимо псевдобытия... куда? К Богу, как полагалось бы пилигримам?

Но и Бог — такая же бестолковая мнимость, как все в ЭТОМ существовании.

А в «том», в «другом» существовании — есть ли что-нибудь утешительное?

Кровь и плоть людей, ставших солдатами, солдат, ставших навозом Истории.

Более ничего.

Ничего, кроме эфемерности, которая может спасти и называется «Слово».



Слово — как единственное оправдание бытия в этом небытии, единственная гарантия существования Смысла на тысячу лет вперед. «Поэзия» — как единственная возможность одобрить этот мир, искупить его.

Мысль, достаточно дискуссионная, однако подкреплённая тридцать лет спустя в Нобелевской лекции: есть некий эстетический инстинкт, некий «вкус», некое присутствие «стиля» в этом пространстве мнимостей, в этом времени, распадающемся на мгновения, и только отсюда может родиться этика, мораль, нравственность, смысл, добро, истина... все то, МИМО чего проходит Поэзия, обречённая перемалывать горы впечатлений, прокладывая дорогу к святыне, которая недостижима.

Развязка дана уже в экспозиции. Поэт, наделенный зрением безошибочно острым, голографически предметным, стоит перед миром, каждый предмет которого он может взять на точнейший прицел.

И целится — мимо.

«Мне нечего сказать ни греку, ни варягу...»

Однако и греку, и варягу ЭТО сказано.

В поэтическом Театре Иосифа Бродского действуют: евреи, грузины, поляки, немцы, эстонцы, литовцы, китайцы, румыны, таджики... А по преодолении «железного занавеса»: американцы, англичане, итальянцы, испанцы, мексиканцы, голландцы, шведы, арабы... А по ходу экскурсий в «бездны истории»: римляне, гунны, татаро-монголы, парфяне, персы, византийцы, египтяне, славяне...

Славян, как и чужь белоглазую, оставим «русскому вопросу» («равнодушной отчизне»). Однако диапазон контактов поразителен. Дети разных народов, скользя все время по заднику картины, свидетельствуют о какой-то неутоленной, но жгучей потребности лирического героя. Иногда эти свозящие тени сотканы из элементарностей, за которыми не надо даже лезть в энциклопедии. Финляндия — это сосны. Голландия — это цветы. Грузия — это чай. Это — где поют «Тбилисо» и «Сулико». Гимн баналу — как сказал бы сам Бродский.

Иногда фигуры многонационального шествия обрисованы с беглостью едва ли не обидной. Если, конечно, вдумываться. Но в том и дело, что статисты поэтического действия очерчены тут без

вдумывания, автор думает совсем о другом; а они — только часть «пейзажа». «Вдали маячит сумрачный грузин». Фигура — из «кавказского анекдота». Или — такая шеренга: «Студентики, фарцмены, тихари, грузины, блядуны, инженера...» Или математическая выкладка: «Увы, не хватит в Грузии грузинов (так! — Л. А.), чтоб выложить прямую между нами...»

Грузины не должны слишком обижаться: они не одиноки. Китайцы восприняты в том же биостатистическом ключе: «Китаец так походит на китайца, как заяц на другого зайца...» Даже возлюбленные греки, некогда подарившие бессмертного Одиссея памяти человечества, охлестнуты тою же переписной веревкой: «Столько мертвецов вне дома бросить могут только греки...» Греки же, брошенные вне дома, введены в стих такую фигурой: «Теперь так мало греков в Ленинграде, что мы сломали Греческую церковь...»

Сардонический ритм, сквозящий в подобных оборотах, не дает нам возможности просквозить мимо, подобно тени паломника, ибо тут перед нами уже не фигуры фона, тут глубинный Бродский, полный яда и отчаяния, горечи и безнадеги, неуязвимости и уязвленности. Конечно, многонациональный хоровод теней и ряженных в его поэзии иногда кажется кощунственным; конечно, переделка лермонтовской «долины Дагестана» в «долину Чучмекистана» бестактна; конечно, многое надо понять и простить поэту чисто человечески, ибо это — человеческое... слишком человеческое... Но когда у поэта из-под человеческого орет сверхчеловеческое, — надо вслушаться.

Скольжение фигур фона — не более чем антураж трагического действия. Само действие, вернее, взаимодействие героя с национальными фигурами в болевых точках его судьбы — это действительно обрывы в бездну.

Первая такая точка — еврейская. Эта тема подложена Бродскому самой судьбой: проклятьем и таинством происхождения, — она возникает с первых стихов: «Еврейское кладбище около Ленинграда» написано в тот же ранний год, что и «Пилигримы».

На кладбище: юристы, торговцы, музыканты, революционеры... Идеалисты-талмудисты... Не сеявшие никогда хлеба, легшие сами в

землю подобно зернам... Сумма мифологем, спрессованная в этом стихотворении, кажется сегодня слишком элементарной, но не забудем, что это пишется в 1958 году, когда само слово «еврей» — под полузапретом, и пишется восемнадцатилетним мальчиком, едва ощутившим вес пера.

Тринадцать лет спустя «гены» еще раз откликаются — в «Литовском дивертисменте» — в зарисовке еврея, где потрясающая точность исторических деталей приоткрывает сквозящую бездну. Сохнувшая перина... икотка страха от наведенного лорнета... тележка с рухлядью... пейсы, переделанные в бачки... Новый Свет... Атлантика, заблеванная эмигрантами. Наверное, литовские корни матери, раскопанные Бродским в его родословной, навяли эту еврейскую мелодию в «Литовском дивертисменте», так или иначе в поэзии, посвященной собственно еврейству, зарисовка Бродского — бессмертна.

И уже в самом финале пути, в 90-е годы — в «Послесловии к басне» — щемящий диалог любимой птицы — с кем? Надо думать, с Богом:

— Еврейская птица ворона,  
зачем тебе сыра кусок?

Чтоб каркать во время урона,  
терзая продрогший лесок?..

— Я просто мечтала о браке,  
пока не столкнулась с лисой,  
пытаясь помножить во мраке  
свой профиль на сыр со слезой.

Игра смыслов, лучащаяся в стихе, не исчерпывает его бездонности, но, конечно, сообщает Бродскому неотторжимый статус еврейского поэта.

Так и казалось — особенно при его отторжении от России в 1972 году, — что зияние, оставшееся на месте вырванных русских корней, заполнится еврейской болью. Еврейской живучестью. Еврейской беспочвенностью. Еврейской почвой.

Но все оказалось иначе. Ни поэтом диаспоры не стал Бродский, ни поэтом каменной пустыни Бытия, — хотя горечь изгнания из Со-

юза смешалась с горечью изгнания прадедов из старой России, и каменная жестковость пророков ощутилась в демонстративном спокойствии, с каким Бродский перенес потерю отчизны.

Все получилось не так. И «Бытие» перечитано не столько иудейскими, сколько христианскими глазами, впрочем, это отдельная тема. И диаспора отступает куда-то в свете (или во тьме) несравнимо трагичнейшего общего мироощущения. И диалог с еврейством оказывается только эпизодом в ряду других национальных встреч, и это уже наша тема.

Итак, литовцы.

Точнее, так: сначала — прибалты вообще: магическая миниатюрная Европа советских.

Первый контакт — эстонцы. Автобусная экскурсия в Пириту осенью 1962 года исторгает из лиры Бродского «рыдающий» звук, толкование которого уводит нас за пределы эстонского пейзажа. Сверхзадача — вовсе не эстонский пейзаж, а именно невозможность «войти» в эстонский пейзаж, переступить оградившую его грань. Само существование «другого» мира: непонятность «эстонской латыни» на могильных камнях врачует душу уже одним тем, что не все в этом мире проницаемо, не все просквожено и отбираемо. Может быть, это даже зависть к эстонской непроницаемости: знак надежды. И потому: «русский глаз» отдыхает «на эстонском шпиле».

«Литовский ноктюрн», сотворенный уже в изгнании, вскоре после конца «прекрасной эпохи» (как сардонически именует Бродский подсоветскую пору своей жизни), содержит еще более детальный, до мелочей проработанный пейзаж. Костел, прихожане, прикрывающие ладонями свечки. Куры, роющиеся в дресве. Запах рыбы. Малец и старуха, загоняющие корову в сарай.

«Русскому глазу», вырвавшемуся из имперской ночи, вроде бы уже не надо «отдыхать» на каунасских шпильях... Оптическая точность зарисовки нужна для иной цели; в противовес ей почти с той же долей отчужденности нарисован портрет адресата этой ночной песни:

Вот откуда твои  
щек мучнистость, безадресность глаза,

шепелявость и волосы цвета спитой  
тусклой чайной струи...

Томас Венцлова, чьи черты Бродский увековечил таким образом, ответил поэту с безукоризненной прибалтийской корректностью, но так же безжалостно: поэзия Бродского — типичное барокко; разностильность здесь возведена в принцип; неустойчивый, низменный мир тщится быть эмблемой мира незыблемого и вечного; перед нами человек, оставленный Богом, брошенный на периферию космического «текста». И Прибалтика для Бродского — не более, чем «окраина» распадающейся «Империи», — принципиальная «частность». «Подчеркнута семантика стагнации, тесноты, ущербности, удушья. Движения нет — в лучшем случае есть бессмысленное мельтешение, случайная смена направления, толчея... Человек приравнен к вещи, превращен в ничто... Ни первого, ни второго лица — ни явного адресанта, ни явного адресата... Рассказчика можно восстановить разве что по его тону: то ли это некий пошловатый дэнди, забредший сюда из «прекрасной эпохи», то ли современный городской житель, «жертва толчеи», потерявший центральное место в мире. Образ его мельтешит, двоится, совпадает и не совпадает с автором. Скорее всего, это просто точка зрения, а не личность. Совершенный никто, человек в плаще... Буква стирает личность»<sup>1</sup>.

Томас Венцлова прав: это не контакт с Литвой. Это вообще не контакт с миром. Это — автопортрет существа, которое решилось слиться с серой «поверхностью» жизни и одновременно ненавидит жизнь за необходимость такого решения; «безадресность, мучнистость, тусклость» внутреннего состояния скомпенсирована бароккальной мощью деталей.

Литовский «ноктюрн» почти совпадает с «рассветной» песнью Америки. «Небольшая дешевая гостиница в Вашингтоне» дает первый приют иммигранту. «Постояльцы храпят...»

За тринадцать лет до этого из Нового Света слышалась совсем

<sup>1</sup> Томас Венцлова. Литовский дивергентизм Иосифа Бродского. Ардис, 1984, с. 195-197.

иная музыка! Это было в 1961-м — «Июльское интермеццо». Диззи Гиллеспи, Джерри Маллиган и Ширинг, Ширинг! Запретные звуки американского джаза едва долетают сквозь треск помех до ленинградских молодежных компаний. О, какой стиль, какой стиль! Как жадно ловят эту музыку задавленные дети Империи! «Боже мой, Боже мой, звук выписывает эллипсоид так далеко за океаном... Боже мой, Боже мой, какой ударник у старого Монка и так далеко за океаном... Боже мой, Боже мой, это какая-то погоня за нами, погоня за нами...»

1974-й: погоня увенчивается успехом, океан пересечен. «Постояльцы храпят».

И тотчас от этого храпа — свечой, ястребом — взмывает душа в небо! От этих кирпичных домов, аккуратных ферм, школьников в пестрых куртках, кричащих по-английски: «Зима, зима!» Америка хороша «из-за океана», или уж — с птичьего полета, с высоты ястреба, который не различает людей, а только холмы, серебро реки... Еще выше! «В ионосфере. В астрономически объективный ад птиц, где отсутствует кислород...»

И «ионосфере» он дома, а Америка — не дом. Живой обыкновенной Америки нет, а есть — нечто абстрактно-великое и абсурдно-всемирное. Америка — вывернутая Россия?! Боже мой, Боже мой, кажется, так...

Я, пасынок державы дикой  
с разбитой мордой,  
другой, не менее великой,  
приемыш гордый...

Вот и уравнились.

Каждая встреча Бродского с «другим» миром приводит его к неизменному, фатальному ощущению: к равенству абсурдов.

Для того, чтобы почувствовать это с предельной ясностью и создать потрясающий по силе поэтический апофеоз равноабсурдности, требуется еще один «Дивертисмент» — мексиканский.

Преследующая поэта мысль о том, что «жизнь бессмысленна», что перед человеком расстилается не дорога, а «пыльная форма бре-

да», получает в Тегуантепекских музеях подтверждения, куда более впечатляющие, чем около литовских луж или под американскими вентиляторами. Ацтеки: бред существования языка, не знающего слова «или». Что они рассказали бы, если бы могли? О победе над соседним племенем, о разбитых головах, о том, что «вечерняя жертва восьми молодых и сильных обеспечивает восход надежнее, чем будильник»?

С вершины этого абсурда поэзия Бродского возносится в один из своих зенитных пиков:

Все-таки лучше сифилис, лучше жерла  
единогого Кортеса, чем эта жертва.  
Ежели вам глаза скормить суждено воронам,  
лучше, если убийца — убийца, а не астроном.  
Вообще без испанцев вряд ли бы им случилось  
толком узнать, что вообще случилось.

Скушно жить, мой Евгений. Куда ни странствуй,  
всюду жестокость и тупость воскликнут: «Здравствуй,  
вот и мы!» Лень загонять в стихи их.  
Как сказано у поэта, «на всех стихиях...»  
Далеко же видел, сидя в родных болотах!  
От себя добавлю: на всех широтах.

Потрясает в этих стихах все та же самая «бароккальная» мощь деталей и циклопическая устойчивость конструкции, встроенной прямо в пустоту и безначальность космоса.

И еще: убежденность, что даже «лучшие» пути Истории — страшны.

И еще — вдруг шевельнувшаяся противозаконная тоска по родным болотам. И Пушкин, завещавший человеку выбор из трех возможностей: «тиран, предатель или узник».

Нужно же было проделать виток кругосветки, чтобы убедиться в этом.

Но возвратимся в Европу (Западную) — единственное место в мироздании, которое ему, кажется, по душе.

Север континента. Английские каменные деревни. Кувшин молока, вечно белеющий на ступеньке, — знак незыблемости. Поку-

да есть правый берег у Темзы, есть и левый. Лондон прекрасен.

Чем? Тем, что здесь веками живет здравый смысл, и это, к счастью, неотменимо.

Прописи о британском характере, «загнанные» в стихи, напоминают о прописях характера еврейского, «загнанного» в стихи пятнадцатую годами раньше.

Юг континента. Синие холмы Челлини. Туманы Ломбардии. Чугунная кобыла Виктора-Эммануила, никогда не сбивающаяся с пути. Скрипичные грифы гондол. Венеция прекрасна.

Чем? Тем, что «я пишу эти строки, сидя на белом стуле под открытым небом, зимой, в одном пиджаке...»

Разумеется, Венеция — не Лондон. Не только потому, что зимой над Темзой в одном пиджаке нельзя, а над Риа делла Фрескада — можно. Есть и психологические нюансы. Лондон без тебя обходится — и это законно. Венеция тоже обходится — и это жаль. Общее там и тут — что без тебя обходятся. Это по-человечески печально. Но за человеческим скрыто сверхчеловеческое. Нужен только шаг... шаг назад или шаг в сторону, — чтобы прописное онемение перед патентованной Европой сменилось диалогом с нею — таким, на который способен только Бродский.

Шаг в сторону из Англии:

Голландия есть плоская страна,  
переходящая в конечном счете в море,  
которое и есть в конечном счете  
Голландия...

Шаг в сторону из Италии:

Уехать, что ли, в Испанию, где испанцы  
увлекаются боксом и любят танцы,  
когда они ставят ногу, как розу в вазу,  
и когда убивают быка, то сразу.

Перекличку чувствуете? «Роза в вазу» — пространство, сходящее на конус, упирающееся в точку, умирающее «сразу», исчезающее «в конечном счете».



Маленькая Голландия — апофеоз такого «конечного счета»: ни подняться в горы, ни умереть от жажды; ни оставить следа, уехав на велосипеде, уплыв — тем более.

Исчезнуть — вот реакция на этот мир.

Испанский танец — скорбь пространства о точке; стремление розы вернуться в стебель; зигзаг, казнящий равнину.

Удержать ткань мира от разрастания — вот реакция.

Так цветет Голландия «безадресным воспоминанием». Так «срастается с бездной испанский танец». Так проходит возлюбленную Европу насквозь и мимо — неприкаянный дух.

При этом ближним, практическим разумом — он все понимает. И даже дает советы: если выбирать место жительства, то «где-нибудь в Италии, Голландии или в Швеции». И даже так: «рекомендую США». Сардоническая усмешка, сопровождающая такой совет, видна невооруженным глазом: в ней-то все и дело. Потому что суть опыта — вовсе не проникновение в душу той или иной страны. Суть опыта — непроницаемость. Непроницаемость национальных душ.

И более того: бессмыслица проницания, если оно почему-то оказывается возможным. Благо чужбины — безвестность. Только это спасает от «разрастания плоти» мира. А мы, к ужасу поэта, хотим другого. «Предпочитаем исключенью — массу. Вот так мы в разум поселяем расу... Так получаем нацию, букет...»

Так может быть, лучше — и не «получать»?

Да, в принципе так. Не «получать» и не давать, не «поселять» и не поселяться. В чистом виде, в сфере чистого разума, как сказал бы Иммануил Кант... которого Бродский однажды, в 60-е годы, процитировал мне, не назвав, — предложил угадать автора, а когда я автора угадал, — потребовал назвать еще и произведение, а когда я произведение не назвал, — выдал мне «под нос» ссылку, весь светясь от гордого превосходства: так я понял, ЧТО было его любимым чтением... ну так лучше бы и сидеть ему под звездным небом, созерцающая нравственный закон внутри себя.

В принципе это и есть мироощущение Бродского: гордость сжимающейся точки, тоска по запредельному и — молчание.

Но тут же — заводное, нетерпеливое перемалывание впечатле-

ний, и отбрасывание их, и снова — жажда, жажда, жажда: встречи, встречи, встречи: варяги и греки, шведы и турки, испанцы и персы, голландцы и немцы, британцы и американцы, евреи и арабы, литовцы и эстонцы, японцы и чухонцы...

Вот она, драма Бродского: обречение миру — и проклятье миру. Заводное любопытство и внутренний окрик: прячься!

«Запрись и забаррикадируйся шкафом от хроноса, космоса, эроса, расы, вируса».

Космос и хронос — тема особая, как и вирус эроса. А вот расы-нации в поэзии великого отшельника мы коснулись.

Сидит ворон... но не на дубу. И не на крыловской ели. На столбе. На линии гудящей связи. Но — на изоляторе.

Точнее не скажешь. «Ни любви, ни тоски, ни печали».

Теперь о любви. Среди зашифрованных персон, которым посвящены стихи Иосифа Бродского, чаще всех встречается та, что обозначена инициалами «М. Б.» Пока будущие комментаторы не свели эту загадку к конкретному лицу, есть возможность расширить ее до глобальных масштабов, что применительно к такому всемирному скитальцу, как Бродский, вполне естественно. Под литеры «М. Б.» можно подставить Матерь Божью, а можно и «некую» даму, — ту самую, которая в повести «Полторы комнаты», придя к поэту в закут, отгороженный от родителей баррикадой из книжных шкафов и чемоданов, «обнажает не только бюст».

В таком сближении нет кощунства — у поэта свято все, к чему он прикасается. И несчастен он — от тех же соприкосновений с жизнью.

Как и свойственно Бродскому, история любви описана в изобилии разрозненных, но точных подробностей. Покинув закут, влюбленные гуляют по питерским прешпектам, считают ворон на телеграфном столбе, созерцают Шагала в музее, едут на экскурсию в Псков и Изборск. Все эти детали: и ее белый вязаный шлем, и ее колкие остроты, и ее нежность — все вспоминается позднее, задним числом, по ходу утери.

А в тот момент?

А в тот момент — «ни тоски, ни любви, ни печали». Бессмыслен-

ность звуков, слов, жестов. Обреченность — словно надо немедленно «завещать свою жизнь». Мир расколот. Это лейтмотив: все располосовано, разрезано. Море рассечено переплетом окна, мысли — предчувствием разрыва.

Два года спустя — ссылка в деревню. Она навещает его в архангельской глуши. Позднее он вспомнит, как катал ее в лодке, как лес был перевернут в воде, каким святым было место, где они друг друга любили.

А в тот момент?

«Приготовившись мысленно к дележу», — смотрит в ее глаза, ревниво ищет в них свое отражение. Тоска и холод. Когда без нее — распят на верстах, их разделивших. Когда с нею — «каждый о своем...»

Ссылка окончена. Новая встреча. Его постоянство почти неправдоподобно. Отгородиться на берегу — от всего мира отгородиться «самодельной лампой», и в этом светлом круге — родить дитя... называть Андреем... нет, Анной...

Не получается. Вместо уютного кружка под лампой — «кабак». Ложь, не отличающаяся от правды. В знобящей Паланге уязвленное сознание воздвигает декорации знойной римской провинции. Наместник болен, его жена «выскальзывает в сад» с секретарем. Непостижимо самообладание мужа, который «позволяет изменять» жене и не опускается до ревности.

Сам герой такого тона не выдерживает. Расставаясь, говорит: «Можешь плюнуть тому в лицо, кто место мое займет». Воет от одиночества. Хочет превратиться в птицу, улететь, вознестись... «Боже, чем больше мир, тем и страданье больше». Кому эта «Прощальная ода»? Богу? Божьей Матери? Или той, чьи «юбки» и «подвязки» еще вчера украшали стул, а теперь исчезли?

Да не покажутся странными детали такого туалета в картине возвышенной любви: суть в том, что картина перевернута изначально. Обычно романтический герой является на rendez-vous во власти чистых чувств, «посюсторонние» же препятствия, включая и «цепи» законного брака, обрушиваются на него со стороны не понимающей чистых чувств возлюбленной. Здесь все наоборот: она с легкостью отдается чувствам, очищенным от расчета, — он требует законности.

Философски — это еще одна попытка структурировать изначальный хаос. Лирически — это кульминация драмы:

Зная мой статус, моя невеста  
пятый год за меня ни с места;  
и где она нынче, мне неизвестно:  
правды сам черт из нее не выбьет.  
Она говорит: «Не горюй напрасно.  
Главное — чувства! Единогласно?»  
И это с ее стороны прекрасно.  
Но сама она, видимо, там, где выпьет.

«Зная мой статус»... С переменной статуса драма переходит в принципиально иной и, кажется, еще более безысходный акт. Эмиграция обрывает муки реальных встреч. Но страшней муки отраженные. Не уходит из памяти деревня, затерянная в болотах. Что там теперь? Те же гати, те же буераки? Баба Настя, поди, померла, а Пестерев, если жив, ладит калитку из спинки кровати. Той самой... «И не в ситцах в окне невеста, а праздник пыли да пустое место, где мы любили...»

Можно ли назвать другого великого поэта, любовь которого была бы обречена на такую изначальную несбыточность? И боль, и горе, и отчаяние — не от неразделенности чувств (чувства-то как раз разделены), а от какой-то космической околдованности души, которая стремится именно и только к несбыточному. Такой влюбленный в сущности убивает спутницу тем, что ищет в ней — Богоматерь. И знает, что не найдет. И потому на rendez-vous приходит как на место казни.

Любая лирическая встреча высвечивает душевную обреченность.

Шум ливня воскрешает по углам  
салют мимозы, гаснущей в пыли.  
И вечер делит сутки пополам,  
как ножницы восьмерку на нули....

Это почти каббалистическая символика: бесконечность, рассеянная надвое, дает нули. Мир пуст, пылен — до него не доходит

тот запредельный свет, который мог бы возвестить ему смысл. Жизнь проклята, потому что в ней не слышно Бога, то есть нет цели, нет оправдания. Значит, все — мираж. В том числе и «она»:

Ее ладонь разглаживает шаль.  
Волос ее коснуться или плеч —  
и зазвучит окрепшая печаль;  
другого ничего мне не извлечь...

Реальность — это то, что надо извлечь из псевдореальности. Из чугунного Города, из полусгнившей Деревни, из стальной Державы, из «рабской» речи. Идя к Богу, пилигрим проходит этот мир насквозь. И когда он наталкивается на живое непредсказуемое существо, к которому, как на грех, еще и начинает испытывать страсть, тогда надо рассекать надвое душу. И свою, и ее...

Мы здесь одни. И, кроме наших глаз,  
прикованных друг к другу в полутьме,  
ничто уже не связывает нас  
в зарешеченной наискось тюрьме.

Выйдя наконец из этой российской ночи в другую, американскую ночь, — он задумается: что же произошло?

И еще раз подумает: вникать бессмысленно. Чем безнадежней, тем понятней. Дорогая, мы квиты. Хорошо, что мы врозь. Мир — разведенная смесь кириллицы и диких чувств динозавра. Под всем этим — пустота. Любовь не спасает, как не спасает прививка от оспы среди общей чумы. Не спрашивай, куда все летит, — ответа не будет.

Ну, подытожим.

Гуляка смолоду «задирает красавице платье» и, обнаружив там именно то, что искал, не больше, как-то философски замечает по этому поводу: «тут конец перспективы».

Теперь он ставит точку: «конец перспективы» — это поток лишних слов, из которых — «ни одно о тебе».

Перед нами еще один акт «перевернутой драмы» в изначально перевернутом мире. Чтобы не было недоразумений, этот ерничес-

кий лейтмотив, этот молодецкий жест — под юбку! — однажды доведен до циркового аттракциона и проделан с «вещью»:

...стоит он в центре комнаты, столь наг,  
что многое притягивает глаз.  
Но это — только воздух. Между ног  
(коричневых, что важно — четырех)  
лишь воздух...

«Конец перспективы», продемонстрированный меж ножек стула, — финал скитания, начавшегося когда-то на питерских прешпектах, где «перспектива» сторожит тебя, куда бы ты ни пошел.

В этом скитании «вирус эроса» оказывается эликсиром постоянства, предательски привязывающего вечного пилигрима... к стулу, к юбке на стуле — к дому, которого в этом мире НЕ МОЖЕТ БЫТЬ.

И потому он компенсирует несчастную любовь охальством. Вооружается на сей раз не Кантом, но Гераклитом, находит его вечно текущему афоризму парафразис, который можно ставить эпиграфом к доктрине свободы, обретенной жертвой тоталитаризма на вольном Западе:

Дважды в ту же постель не лечь.

И не лег. Ни в ту, ни в эту.

И не вписался в доктрину свободы, как не вписался в рабство.

Он умер через восемнадцать лет после того, как написал ту дерзкую строчку.

Он оставил на этом свете дочь Анну, рожденную от жены Марии.

Как человек, заслуживший у Всевышнего легкую кончину, умер во сне. Трудности начались у правопреемников. Едва приготовились к похоронам в Нью-Йорке, как Россия — почти на государственном уровне — предложила вернуть тело в Петербург. Тут итальянцы вспомнили, как покойный любил Венецию, и тоже попросили прах. Запахло Гомером, за право стать родиной которого спорили, как подсчитано, «семь городов».

В известном смысле это нормально: великий поэт всегда как бы

сын Вселенной. Но у Питера есть в споре свой аргумент: написанные молодым Бродским строчки, без которых не обходится ни одна о нем статья:

Ни страны, ни погоста  
 Не хочу выбирать.  
 На Васильевский остров  
 Я приду умирать...

Дальше там, однако, еще две строки, которые обычно опускаются:

...К равнодушной отчизне  
 Прижимаясь щекой.

Нельзя сказать, что отчизна была так уж равнодушна: устроила суд над тунеядцем, сослала в деревенскую глушь на пять лет, из коих полтора года заставила-таки отсидеть. С чего и началась всероссийская, а потом всемирная слава Бродского. Отчизна в дальнейшем опомнилась и так грубо не притесняла (если, конечно, не считать того, что — не издавала). Но — не сажала, не ссылала, а мирно отпустила за рубеж, когда у ослушника достало сил и средств отъехать.

Он отъехал и, вступив в Новый Свет, с облегчением обронил свое русифицированное имя: «Джозеф! Чтобы не было никакой «моветошки»: ах, где моя Родина, ах, я осиротел. Веди себя так, будто ничего не произошло».

Так и вел. Не проклинал особенно громко ни России, ни тех, кто в ней его обидел; ни их, ни ее — «не замечал».

Разочек представил Россию в виде дурацкого балагана, но эти стихи — особняком; названы — «Представление», кажутся «сценарием», построены на «чьих-то» репликах, вроде: «Дайте мне перекреститься, а не то в лицо ударю», или: «Скажешь «пли!» — ответят «бля!» — в коих предсказаны постмодернисты вроде лирических героев Рубинштейна и Вишневого и «мусульмане» вроде кинематографического героя Хотиненко.

Как-то раз написал «Сталина» и «Хрущева» с маленькой буквы... однако «Брежнева» написал с большой в прощальном письме,

на которое так и не получил ответа: наверху сочли, что «ничего не произошло».

В пятую годовщину отъезда еще раз обернулся:

Там украшают флаг, обнявшись, серп и молот.  
Но в стенку гвоздь не вбит и огород не полот.  
Там, грубо говоря, великий план заперот.

Других примет там нет — загадок, тайн, диковин.  
Пейзаж лишен примет и горизонт неровен.  
Там в моде серый цвет — цвет времени и бревен.

Строго говоря, это не ненависть. Это — старательное безразличие, то есть перегоревшая страсть, которой лучше не давать разгораться.

Один раз только и прорвалась ярость — в момент отъезда:

Собака лает, ветер носит,  
Борис у Глеба в морду просит...  
Пускай Художник, паразит,  
другой пейзаж изобразит.

Другой пейзаж Художник изобразил за десять лет до отъезда. До ссылки, до ареста и суда:

Не следует настаивать на жизни  
страдальческой из горького упрямства.  
Чужбина так же родственна отчизне,  
как тупику соседствует пространство.

Прежде чем раствориться во «времени» и «пространстве» подобно всем прочим вещам, предметам, реалиям, биосуществам и идеологемам, — родина оставляет в поэзии Бродского некоторый след, образ, вопрос... вернее, намек на вопрос — отсутствие вопроса по причине невозможности ответа. Никто ничего не просит, ни «в морду», ни «в лицо». Никто никому не обязан. Родина не слышит, не знает, не реагирует, и ты в ней никак ни с кем не связан, не нужен, — ты одинок, тебя никто не ждет, не встречает, не провожает, на тебя никто не рассчитывает.



Иногда это жаль, и тогда прорывается что-то вроде робкой надежды: «что ей стоит побережь нас немного...» Иногда возникает что-то вроде превентивной обиды: «Слава Богу, что я на земле без отчизны остался». Между этими чувствами — взгляд «мимо», и то загадочное состояние, которое выражено в строке: «ни родины, ни дома, ни изгнания». В этой строке куда больше смысла, чем в залихватской эпиграмме: «русский орел, потеряв корону, напоминает сейчас ворону». Двусмысленность последнего высказывания состоит в том, что ворона — любимая птица Бродского, и еще в том, что интонационно он попадает здесь в след Вознесенского, самого нелюбимого из своих собратьев.

Как и в строках о «жулье... вождей» — такой диссидентский ширпотреб несомненно свидетельствует об отваге молодого автора, но для этого не надо быть Бродским. А вот для строки: «Дай мне на землю пасть в милой моей отчизне» — надо. Для фантастического неразличения бытия — небытия в строке: «приехать на Родину для смерти» — надо. Для мучительного: «Нельзя вернуться» — надо обладать именно его характером, более того, принять судьбу, которую он предсказал себе сам в ранних стихах:

И нет на родину возврата,  
одни страдания верны,  
за петербургские ограды  
обиды как-нибудь верни.

Ты все раздашь на зимних скамьях  
по незнакомым городам  
и скормишь собранные камни  
летейским жадным воробьям.

В «город, знакомый до слез», он так и не вернулся. Не посетил даже в постсоветские годы, когда звали усиленно, почти униженно. Доезжал до финских хладных скал, смотрел через залив, но «на Васильевский остров» так и не пришел. Говорил: сердце не выдержит. Чтобы не расшифровывать, ссылался на того же Гераклита: нельзя вступить дважды и т. д. Расшифровка однако просвечивала: пусть не думают, что простил.

«Наказал» Россию — пренебрежением. Даже русскую речь наказал — «рабскую»! — тем, что воспоминания о родителях написал — по-английски.

В стихах русским языком пренебречь так и не смог — писал стихи по-русски до последнего дня.

Если же вернуться к первым дням — бывало так: «напишешь стишки в Ленинграде, потом выходишь на улицу: все кругом как иностранцы...»

Настал час — спасся из этой чуждой Родины, бежал из клетки, из барака, из вечной Деревни — объездил мир, — и тогда стало ясно, что дело не в «месте». «Кругом иностранцы» — потому что сам — кругом иностранец. Всемирный пилигрим. Пришелец на этой планете. Святыни далеко, под ногами — песок, небыть, нежить. Пропасть непроходимая между Замыслом и копошащейся реальностью.

Отсюда — вся поэтика. Напряженная аура зова — крик птицы в пустом небе — над всякой точкой бытия. Напряженные, не вмещающиеся в строку логические цепи, звенящие от подступающего разрыва. Напряженная безнадежность неотступного выбора — между ужасным и ужаснейшим.

Как в этой облетевшей мир строчке:

Но ворюга мне милей, чем кровопийца...

Как и следовало, Россия приняла это на свой счет. А между тем это — Рим. Древний. Современный Рим — это «шпана со шприцами в сырых подьездах». Шотландия — это «хряск» при встрече протестанта и католика. Германия — место, откуда «смерть расплзлась по школьной карте». Китай — это богдыхан, запивающий таблетки «кровью проштрафившегося портного». Мексика... но мы уже видели: это — «на всех широтах».

О России на таком фоне не сказано ничего особо обидного. Вариация той же богооставленности, не более. Но и не менее: взгляд, обеленный горечью.

Вот Город. «Парадиз мастерских и аркадия фабрик, рай речных пароходов». Арки домов, трубы предместий.

То, куда мы спешим,  
 этот ад или райское место,  
 или попросту мрак,  
 темнота, это все неизвестно,  
 дорогая страна,  
 постоянный предмет воспеванья,  
 не любовь ли она? Нет, она не имеет названья.

Сквозь толпу, сквозь отчизну, сквозь место, сквозь людей, сквозь арки Малой Охты — сквозь всю эту жизнь — к тому, что неосязаемо и неназываемо.

Вот Деревня. Распутица, хлябь, брод:

Не то, чтобы весна,  
 но вроде.  
 Разброд и кривизна.  
 В разброде  
 деревни — все подряд  
 хромая.  
 Лишь полный скуки взгляд —  
 прямая.

Взгляд, полный скуки, — сквозь все видимое.

Вот, наконец, портрет Державы: картина нежной шаткости, подпертой железом:

Этот край недвижим. Представляя объем валовой чугуна и свинца, обалделой тряхнешь головой,  
 вспомнишь прежнюю власть на штыках  
 и казачьих нагайках.  
 Но сядутся орлы, как магнит, на железную смесь.  
 Даже стулья плетеные держатся здесь  
 на болтах и на гайках.

Варварский способ укрепить жизнь, распадающуюся от внутреннего варварства. Град, зацепившийся за берег Океана. Портрет России, написанный остывшей желчью — эликсиром спасения от перегоревшей любви.

Эта горькая связь теперь нерушима. Во-первых, перед нами все-

таки портрет России. Во-вторых, перед нами поэзия, созданная на русском языке, — и именно среди русских ей обеспечено адекватное чтение. В-третьих, это все-таки диалог России с Вечностью, как бы горек он ни был.

Пилигриму же, представшему перед Всевышним «в области адской» (я думаю, все-таки — райской), можно на прощанье вернуть реплику: Джозеф! Обойдемся без мелодрамы: ах, мы осиротели! Покинуть сей бранный мир — не жалко. «Мир — весьма дикое место, и не заслуживает лучшего отношения». Будем же вести себя, как будто ничего не произошло.

Последний взгляд на Россию, в декабре 1994-го, за год до смерти:

На севере если и верят в Бога,  
то как в коменданта того острога,  
где всем нам вроде бока намяло,  
но только и слышно, что дали мало.

Кому мало дано, с того мало спрошено.

Помянем нынче вином и хлебом  
жизнь, прожитую под открытым небом,  
чтоб в нем потом избежать ареста  
земли — поскольку там больше места.

Помянем... «Не ваш, но и ничей».

Что же оставил — никому, то есть всем?

В галактике слов (частей речи) три темы — ключевые: холм, ворон и пыль.

Холм — единственно приемлемый вариант поверхности. Равнина убийственна. Горы — та же плоскость, вставшая на дыбы. «Жизнь — холмы, холмы...»

Птица — единственно приемлемый вариант живого: пернатое, в воздухе. От ястреба до малиновки. Но чаще всего — ворон. Черный ворон на белом изоляторе столба. О самом поэте я бы сказал: белый ворон на черном фоне толпы... Или: рыжий ворон. То есть: отщепенец индивидуального толка, в противовес типовому отщепенству «белых ворон». Хотя в палитре Бродского цветовые пятна незамет-

ны. Черное и белое. А в точке их встреч и взаимоуничтожения — серое.

Пыль. Самое, может быть, физически непреложное в мире Бродского. Непреложное на ощупь. То, что поднимается из старой мебели, когда ее сдвигаешь. То, что видишь, когда включаешь в жилище свет. То, что внутри вещи, если проникнуть внутрь. Суть вещи, если ее раззять. Единственное, что остается от бытия, плененного вещами и освобожденного, наконец, от плена вещей. Серая пыль — плод взаимодействия запредметных тонов палитры.

Пыль — атрибут вещи, цвет вещи, бытие вещи. А вещь? А вещь — бред пространства и времени. Бред, который и есть жизнь.

Вещь не стоит и не  
двигается. Это — бред.  
Вещь есть пространство, вне  
которого вещи нет.

Классический Бродский. Мимо вещи — в пространство, вытесненную вещью. Мимо звука — в немоту, вытесненную звуком. Пространство «впереди» смешивается с пространством «за кормою». «Между шагами тишина» сообщает шагам смысл. Движение есть отрицание бездвижности, бездвижность — отрицание движения. И то, и другое — явления «чего-то», что не является ни тем, ни другим, но как бы суммой того и другого.

Пространство и Время цельны, а то, что в них набилось, — раззято. Мир — сумма частей. Эта сумма — попытка превратить «кавардак» в «систему». Система рисуется в арифметических или астрономических метафорах. Числа, только числа реальны! Цифры, только цифры не умирают. Лишь прямая имеет смысл в этом хаосе. Конец перспективы — конец всего. Конец — это помесь тупика с перспективой. Мир — развалины геометрии. Архитектура — мать развалин.

Пространство и Время действуют в стихе активнее того, что их наполняет. Пространство пятится, точно рак, пропуская Время вперед. Время идет, пачкая платье тьмой.

Время тягается с Пространством.

Время больше пространства. Пространство — вещь.  
Время же, в сущности, мысль о вещи.  
Жизнь — форма времени. Карп и лещ —  
сгустки его. И товар похлеще —  
сгустки. Включая волну и твердь  
суши. Включая смерть.

О смерти — чуть позже, а сейчас — о жизни, как «форме» времени или «форме» чего-либо другого. В поэтическом мире, где все явленное плавится, испаряется, исчезает и вновь неожиданно концентрируется, «форма» — универсальная категория: она позволяет превращать все во все. Ужас — форма жизни духа. Грядущее — форма тьмы. Снег — форма света. Время — форма бессонницы. Толпа отлита в форму стадиона.

Пластические характеристики, рождающиеся из этой игры формы и бесформия, по-своему изысканны. Например: «Тело покоится на локте». Или: «Простор важней, чем всадник: передних ног простор не отличит от задних». И даже такое: «Скулы пространства... есть форма татарвы». Не будем относиться к этой последней характеристике как к национальной: это все то же перетекание бытия из формы в форму.

Смысл перетекания: ничего реального нет, все это только формы, и потому все мнимо. Бытие есть форма небытия.

Но если все есть «форма», то «содержания» нет и быть не может. Содержание жизни — ноль, ничто, пустота. Тело — сгусток пустоты. Пустота — подлинник, с которого копируется существование. Присутствие равно отсутствию. Суша — эпизод воды, которой больше, а вода — эпизод чего-то, чего еще больше, чем воды. Воздух — вещь языка. Речь — сиротство звука. Смысл — инобытие бессмыслицы. Смысл и бессмыслица — равны.

Опять-таки: с точки зрения житейской логики — абракадабра. Но с точки зрения жизненной абракадабры — поэзия:

И не есть ли Земля  
только посуда? Род  
пиалы? И не есть ли мы,

пашущие поля,  
танцующие фокстрот,  
разновидность каймы?

Мы есть «кайма» чего-то, что непреложнее нас. «Тронь меня — и ты заденешь то, что существует помимо меня...»

Бессмысленно спрашивать, что в этой жизни следствие, а что — причина. Ни объяснить, ни оправдать ничего нельзя. Можно только терпеть, наблюдать, постигать, созерцать.

Но тогда и Добро со Злом — полная чушь? Именно. «Шваль». Добро и Зло — два кремня; искра рвется «от Зла, Добра и прочей швали». Добро равно Злу, мудрость слита с ересью, счастье неотделимо от несчастья, ад — рядом с раем.

Жизнь равновелика смерти.

Это, может быть, самая пронзительная из антиномий (или, лучше сказать, «син-номий») Бродского: жизнь и смерть — как равные, близкие, почти неразличимые ипостаси бытия, равного небытию.

Взяв в руки собрание его сочинений, вдруг обнаруживаешь, что огромный, в тысячи страниц корпус его поэтических текстов начинается со слова «прощай!» И от этого слова, написанного в первой строке самого раннего стихотворения — через все творчество — лейтмотивом идет смерть. Смерть — как продолжение жизни, как двойник жизни, как неразлучная пара к жизни...

Можно истолковать это как предчувствие, понятное с точки зрения медицины: человек, который «дважды бывал распорот» врачами, чувствует свою хрупкость.

Однако и поэтически такое некрофильство ложится в картину безумного века, сорвавшего человечество в две мировые войны и заставившего его еще пять десятков лет ждать третьей. В этом смысле Бродский — дитя XX века. К традиционному скептицизму он вроде бы не прибавляет ничего нового, варьируя все те же мотивы: все мы осядем в прах, в пепел, в пыль, которую сдует будущий ребенок, сожрет будущий моллюск.

Впрочем, кто может судить о том, много ли «нового» прибавлено тут к традиционному скептицизму? На такие вопросы отвечает

только время — в зависимости от того, подхвачены или забыты ответы того или иного страдальца, помогает ли его опыт новым поколениям сдюжить в подобной (или иной) ситуации или остается каменеть в «истории поэзии».

Г. Комаров, составитель и редактор Собрания сочинений Бродского, пишет в послесловии, что это «единственный из великих русских поэтов XX века, в чьем творчестве отчаяние существования преодолевается самой структурой поэтической речи».

В принципе — так, но В ПРИНЦИПЕ любой поэт делает именно это: восстанавливает распадающееся вещество духа фактом поэтической речи. Вернее, это делает Поэзия в целом. Станет или не станет «речь» Бродского таким «универсальным случаем» самовосстановления духа, для которого Пушкин окажется «частным случаем» (как Эвклид для Лобачевского, Ньютон для Эйнштейна), — это как раз и решит история. Заодно она решит смутный сегодня вопрос о гениальности: гений — понятие ситуационное, он виден только на расстоянии, тогда как великого поэта видишь «в упор». Во всяком случае, все может быть. Бродский демонстрирует выживание духа в тотально-гибельных условиях, он впускает эту смертельную тотальность вглубь души — внутрь речи — в центр стиховой ауры. Отсюда — его тотальное «нет» ВСЕМУ, с чем входит в эту ауру реальность.

Но и ответная живучесть — фантастическая.

Узор, выложенный таким тотальным взаимоупором, дает фактуру стиха, которую можно воспроизвести на уровне манеры письма, но невозможно воспроизвести на уровне духовной практики.

Мы останемся смятым окурком, плевком, в тени под скамьей, куда угол проникнуть лучу не даст, и слежимся в обнимку с грязью, считая дни, в перегой, в осадок, в культурный пласт. Замаравши совок, археолог разинет пасть отрыгнуть; но его открытие прогремит на весь мир, как зарытая в землю страсть, как обратная версия пирамид. «Падаль!» — выдохнет он, обхватив живот, но окажется дальше от нас, чем земля от птиц,



потому что падаль — свобода от клеток, свобода от целого: апофеоз частиц.

Апофеоз частиц — это апофеоз неистребимости. Это распад до такого последнего предела, с которого начинается собирание мира из частиц, и поскольку — из частиц, то это собирание так же фатально и неостановимо, как распад до пыли.

Земная поверхность есть  
признак того, что жить  
в космосе разрешено,  
поскольку здесь можно сесть,  
встать, пройтись, потушить  
лампу, взглянуть в окно.

Что же за окном? Бесконечность. Все, что «не мы». И это «не мы» — одно из самых трагичных переживаний личности, готовой бестрепетно раствориться в запредельных сверхматериях. Бесконечность — два сцепленных нуля. Однако вслушайтесь: «Ты — никто, и я — никто. Вместе мы — почти пейзаж». Усмешка, судорогой прошедшая по этой фразе, важнее самого хода слов. «Мы», конечно, можем встретиться «там». Но «там» будем уже не «мы». Но раз отчаяние оборачивается усмешкой, то это неистребимо. Это будем не «мы». А что? «Пейзаж».

Нужен ли этому «пейзажу» Бог?

Строго говоря, нет.

Однако «Бог» в этом «пейзаже» есть. Он здесь затем, чтобы обозначить все то, что в этом мире не вмещается в свои параметры. А не вмещается — «всё». Поэтому «Бог» может быть очерчен как «всё»: любыми признаками. Но — отрицательно: через «не».

«Бог — не природа... Бог и не совесть».

А что же все-таки?

«Он — их творец».

Иными словами: та самая первопричина, которая находится у Бродского в неразрешимой тяжбе со следствиями. С точки зрения логики, да и философии — все тот же тавтологический тупик. С точки зрения поэзии — выход: мучительное равновесие, побуждаю-

щее к непрерывному тревожному вопрошанию вроде молитвы и к непрерывному подтверждению бытия чем-то вроде благодати.

Кроме страха перед дьяволом и Богом,  
существует что-то выше человека...

Интересно, что Бог тут приравнен к дьяволу (как жизнь — к смерти, рай к аду, добро ко злу...).

Так все-таки: если существует что-то «выше» страха божьего, тогда вопрос: то, что «выше», это Бог или не Бог? Если Бог, то построение бессмысленно. Если не Бог, то что? Или: кто?

Чисто поэтически тут опять-таки есть путь спасения: своеобразное травестирирование образа. На этом пути Господь узнает себя в Сыне как «бездомный в бездомном», он клеит «глобус», он, Господь, «органичен» и даже так: он «смотрит вниз» на творение рук своих, как со столба или с облака, «а люди смотрят вверх». Такой Эффель по-бродски.

Однако помимо библейского балаганчика есть тут и евангельская мистерия, которую Бродский воспринимает с потрясающей чуткостью. То есть: он смиренно выпускает слабость в самую душу, в самый дух. Это то «блаженство нищих духом», которое не укладывается ни в ветхозаветные, ни в языческие, ни в атеистические понятия. Тут можно было бы повторить вслед за крестившимся римским язычником: душа человеческая по природе христианка! И вслед за крещеным потомком иудеев: когда поэзия впадает в неслышанную простоту, тогда исчезает ересь. Это, я думаю, сильнейшее из написанного Бродским:

Мать говорит Христу:  
— Ты мой сын или мой  
Бог? Ты прибит к кресту.  
Как я пойду домой?

Как ступлю на порог,  
не узнав, не решив:  
ты мой сын или Бог?  
То есть мертв или жив?

Он говорит в ответ:  
 — Мертвый или живой,  
 разницы, жено, нет.  
 Сын или Бог, я твой.

Секрет — качание смысла на острие тотального отрицания: Сын? Бог? Жив? Мертв? Все рассыпается. И рассыпанные «частицы» собираются вновь в Целое. «Я твой» — независимо от того, Бог или не Бог, жив или не жив. «Я твой» — независимо НИ ОТ ЧЕГО. Какое чистое тремоло. Какой очищающий шок.

Секрет обаяния поэзии Бродского, столь узнаваемого в каждом повороте стиха, столь легкого для внешнего подражания и столь невоспроизводимого во внутреннем дыхании, — не в той философской схеме, которую я тут «вычленил» и которую действительно ничего не стоит спародировать, — но в соотношении, сопряжении, сотворении «схемы» с «веществом жизни». Если бы содержание этой поэзии сводилось к шествию «мимо» реальности, единственным финалом ее должна была бы стать немота. То есть конец самой поэзии. Но смысл действия не в отказе от мира, а в непрерывном контакте души с тем миром, от которого она отшатывается.

Поэтому, проходя «мимо», пилигримы все время видят то, «мимо» чего проходят.

Поэзия Бродского — непрерывное двужильное, жадное, яростное, неистощимое перемалывание впечатлений, идущих «мимо»: от мировой истории до милицейской хроники и от экскурсионной прописи до какого-нибудь домашнего половика, вентилятора или стула. Титаническое размалывание мира в поисках Смысла, сомнамбулическое разбрасывание и собирание осколков, раздувание пылинки до Вселенной.

И — в финале стихотворного эпизода — как правило — возврат к какой-нибудь элементарности, мгновенное сворачивание Космоса в пылинку, в деталь быта; что-нибудь вроде: «хочется пить». Или: «без мебели жить нельзя». Или: «кто там?» — за дверью. Или: «на бумажке простой кружок. Это буду я. Посмотри на него — и потом сотри».

Вот это миропересоздание в миниатюре:

Спи. Земля не кругла. Она  
просто длинна: бугорки, лощины.  
А длинней земли — океан: волна  
набегает порой, как на лоб морщины,  
на песок. А земли и волны длинней  
лишь вереница дней

и ночей. А дальше — туман густой;  
рай, где есть ангелы, ад, где черти.  
Но длинней стократ вереницы той  
мысли о жизни и мысль о смерти.  
Этой последней длинней в сто раз  
мысль о Ничто; но глаз

вряд ли проникнет туда, и сам  
закрывается, чтобы увидеть вещи.  
Только так — во сне — и дано глазам  
к вещи привыкнуть. И сны те вещи  
или зловещи — смотря кто спит.  
И дверью треска скрипит.

Скрипит дверь. Плывет треска. Сидит на столбе ворон. Черный?  
Белый? Рыжий?

«Смотря кто» стоит у столба и глазеет вверх.

## СОДЕРЖАНИЕ

### СЕРЕБРО И ЧЕРНЬ

Александр Блок:	
«Россия — сфинкс...» .....	7
Николай Клюев:	
«Мы любим только то, чему названья нет» .....	25
Велимир Хлебников:	
«Мой белый божественный мозг я отдал, Россия, тебе» .....	41
Николай Гумилев:	
«Русь бредит богом...» .....	56
Игорь Северянин:	
«Моя ползучая Россия — крылатая моя страна» .....	70
Владислав Ходасевич:	
«Так нежно ненавижу и так язвительно люблю» .....	87
Осип Мандельштам:	
«...Но люблю мою бедную землю...» .....	104
Борис Пастернак:	
«Я весь мир заставил плакать над красой земли моей» .....	118
Анна Ахматова:	
«...В Россию пришла ниоткуда» .....	134
Марина Цветаева:	
«Мы коронованы... одну с тобой мы землю топчем» .....	151
Владимир Маяковский:	
«Я не твой, снеговая уродина!» .....	173
Сергей Есенин:	
«Я знаю, ты умереть готова, но смерть твоя будет жива» .....	190

### МЕДНЫЕ ТРУБЫ

Эдуард Багрицкий:	
«...И труба пропела» .....	209
Николай Тихонов:	
«Нет России, Европы и нет меня» .....	232

Павел Антокольский: .	
«Небыль сама превращается в быль» .....	244
Илья Сельвинский:	
«Этот стих... как стакан океана» .....	263
Александр Прокофьев:	
«Кумачовая рубаха вперемешку с пестрядинной» .....	282
Михаил Исаковский:	
«Деревня. Трактор. Радио. Динамо » .....	298
Анна Баркова:	
«Кровавые звезды на смирившихся башнях» .....	318
Николай Заболоцкий:	
«Я сам изнемогал от счастья бытия...» .....	340
Владимир Луговской:	
«Волна громовой меди над пустыней» .....	359
Леонид Мартынов:	
«Непостижимо для ума на свете многое весьма» .....	380
Алексей Сурков: .	
«...В нарезном стволе» .....	399
Михаил Светлов:	
«И труба, как палач...» .....	413

### **ТРИ КОЗЫРЯ БУБНОВЫХ**

Борис Корнилов:	
«Все хорошие, веселые — один я плохой» .....	431
Павел Васильев:	
«Под расстрелянным знаменем, под перекрестным огнем» .....	463
Ярослав Смеляков:	
«Не больничным от вас уйду коридором, а Млечным путем» .....	489

### **МАЛЬЧИКИ ДЕРЖАВЫ**

Михаил Луконин:	
«И всех своих, безвестных, догоню...» .....	511

Булат Окуджава:	
«Магушка, поплачь по сыну» .....	533
Борис Чичибабин:	
«Мед тоски из сатанинских сот» .....	549

## **ПОСЛЕДНИЕ ИДЕАЛИСТЫ**

Владимир Корнилов:	
«Пред волею и бедой» .....	565
Роберт Рождественский:	
«Зона, незабвенная шестая часть земли» .....	594
Евгений Евтушенко:	
«Между городом «нет» и городом «да» .....	603
Иосиф Бродский:	
«Дальше — туман густой» .....	623

АННИНСКИЙ  
Лев Александрович  
ВЕК МОЙ, ЗВЕРЬ МОЙ...

*Русское, советское, всемирное  
свидетельство стиха*

Художественное оформление С. Элоян  
Компьютерный дизайн И. Цой  
Технический редактор, компьютерная верстка Е. Бер  
Корректор О. Самсонова

ISBN 594535046-X



Издатель Сапронов  
ИД № 04332 от 23.03.2001  
664003 Иркутск, ул. К. Маркса, 22, оф. 47  
тел./факс (3952) 25-84-83, 33-42-56  
e-mail: bgvector@mail.ru

Подписано в печать 15.07.2004  
Формат 60x88 1/16. Бумага офсетная. Гарнитура Times.  
Печать офсетная. Тираж 2500 экз. Заказ 8316.  
Отпечатано в ФГУИПП «Советская Сибирь».  
630048, г. Новосибирск, ул. Немировича-Данченко, 104.











2005243398