

ЛЕВ ОЗЕРОВ

Работа
носта

**СОВЕТСКИЙ
ПИСАТЕЛЬ
МОСКВА
1963**



ЛЕВ ОЗЕРОВ

Работа после

Книга статей

Книга Льва Озерова, известного поэта и переводчика, включает его лучшие статьи, написанные в разные годы. Статьи сгруппированы в два раздела. Первый — «Перечитывая классиков» — составили литературоведческие работы Льва Озерова о Тютчеве, Баратынском, Батюшкове; второй — «Читая современников» — включает литературные портреты современных русских поэтов, характеристики их творчества.

Книга Льва Озерова интересна не только мастерством анализа, но и тем, что в процессе этого анализа раскрываются и теоретически обосновываются творческие принципы самого поэта, проявляются его вкусы, знания, опыт.

СТРАНА РУССКОЙ ПОЭЗИИ

...Как жаль, что мои товарищи мало
пользуются собственным богатством.
К. Батюшков

Есть такая сторона —
русская поэзия.
Н. Ушаков

Если в одном помещении собрать наших старых поэтов, то обнаружится, что почти сплошь это молодые люди. Веневитинов, Пушкин, Лермонтов, Грибоедов, Баратынский, Кольцов, Полежаев, Добролюбов, Надсон, Коневской, Блок, Есенин, Маяковский, многие другие. Среди этих молодых людей как редкостное исключение мелькнут седины Державина, Тютчева, Полонского, Фета, еще двух-трех, едва достигших пожилых годов. Молодость — вечный возраст поэзии.

Несмотря на годы молодые, все эти люди, каждый из них, сумели сделать много, очень много, некоторые — до удивления много. Знать созданное ими необходимо. Не для отметки, не для бахвальства — для жизни своей, для души. А познакомиться со всем сделанным ими легко. Это доступно. Не из архивов выкапывать — снять с полки.

Лучшие создания мастеров русского стиха обращены к современному и грядущему читателю. Перед ним десятки и сотни томов. Это — голоса, сохраненные

историей. Это — законченные, вернее, завершенные литературные судьбы. Знакомясь со всем этим, нет нужды горько острить, что будущее русской поэзии в прошлом. При всем к нему пристрастии и уважении мы верим, знаем, надеемся, что прошлое русской поэзии в наше время все более и более раскрывается для читателя, для настоящего и будущего.

Прежде всего при определении духа русской поэзии, при обозначении смысла работы поэта на память неизменно приходит четвертая строфа пушкинского «Памятника»:

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил я свободу
И милость к падшим призывал.

Это известное с детских лет, бесконечно широкое и бездонное определение, которое, может быть, подчас и казалось расплывчатым, с годами приобретает характер точнейшей из душевных формул и мудрейшей из заповедей. Это — основа основ существования поэта. Как ни крути, как ни юли, все равно в конечном счете твоя значимость, твой удельный вес в поэзии будут измеряться тем, *как, в какой степени* и мере ты пробуждал в людях «чувства добрые».

Огромная полка книг «Библиотеки поэта» — обеих серий, Большой и Малой, — это прежде всего достоверный свод стихов разных веков и десятилетий, объединенных общностью языка и культуры. Но этого мало. Можно и должно говорить о многообразии жанров и манер, о различных родах и видах. Поэма, философская лирика, сатира, эпиграмма, перевод — всего не перечислить. Но и этого мало. Так что же еще? Разнообразие интонаций? Верно, но недостаточно. Множество непохожих друг на друга почерков? Верно, но тоже недостаточно.

Мы ближе всего подойдем к определению значимости русской поэзии, если скажем о ее великой гражданственности, о воссозданном ею необозримом диапа-

зоне чувствований: от воспевания цветка («Цветок засохший, безуханный...») до восторга перед величием мироздания («Как океан объемлет шар земной...»). При широте интересов поэтов России к миру и человеку в мире поражает не только разнообразие чувствований, но и их культура. Глубина нюансировки, умение говорить не только резкими тонами, но и полутонами, оттенками чувств. И все это — при ясности общественной позиции, при цельности поэтического характера. Эмоциональность при неприязни к бездумности и интеллектуализм при ненависти к сухому умничанию.

Радищев, поэты-декабристы, поэты-петрашевцы, поэты некрасовской школы, революционная поэзия первых десятилетий двадцатого века. От Пушкина до Бунина. От Державина до Блока. Кольцов, Никитин, Суриков. Басня. Пародия. Эпиграмма у мастеров разных поколений и манер. Это не группы, не гнезда одностильных. Нет, каждый из них интересен как творческая индивидуальность, одна из многих граней чудесного кристалла.

В лучших образцах русской поэзии чувство легко отличимо от чувственности (у Баратынского: «...им дали чувственность, а чувство дали нам») и мышление от умничания (у Пушкина: «...я жить хочу, чтоб мыслить и страдать»). В последовательной борьбе русских поэтов за чувствующую мысль и за мыслящее чувство не было ничего предвзятого. Но в этом-то и проявилась забота поэтов о самой поэзии. Сколько здесь было решительных побед и смелых завоеваний! Как уверенно врубался в сердца русский стих — то легкий, то мощный, умноживший мощь на легкость, то народно-разговорный, то мечтательный, то величавый...

Нет такой доброй, нежной и надежной подруги, нет такой взрывчатой, вулканической, огнеопасной вещи, которая была бы равна русской поэзии. Она шатала-расшатывала трон империи Романовых, была в вечевые колокола гражданственности и совестливости, была непримирима к тиранам и добра и внимательна к труженикам. Это она заставляла дер-

жать достаточно высоко головы ссыльных каторжан, попромыхивавших цепями по Владимирке, толкавших тачки в рудниках Читы и Нерчинска. С ней мчались на перекладных мимо полосатых верст, в возке или верхом. Это были не просто строки. Это была чудодейственная Страна Русской Поэзии. Это не какая-то особая, обособленная страна-сторона. Это Россия в ее самом высоком (если брать основных поэтов наших), самом передовом смысле и значении. В заботливой обращенности ко всему человечеству, ко всему человеческому и к каждому человеку в отдельности кроется секрет долговременного действия русского поэтического слова. Именно в этом, а не только в чудесах версификации кроется и тайна неоценимого богатства русских стихов, множественности их оттенков.

Наш читатель стиха, в отличие от читателя начала века, воспринимает поэзию не как отвлечение от жизни, а как один из самых мощных способов ее познания. Поэзия, как солнце, безраздельно принадлежит людям, и ее лучевая энергия в жизни общества и каждого отдельно взятого человека велика. Как правило, читателя согревает не тот стих, где содержится ряд зарифмованных прописей, а тот, где он сквозь чудесный кристалл образов смотрит на жизнь, в душу людей и свою собственную, где его учат не поучая. Читатель не любит те стихи, в которых дается готовый ответ на готовый вопрос. В большой поэзии автор ищет путь к истине вместе с читателем-собеседником. Вместе с ним он становится не только автором, но и соучастником драмы и трагедии, вместе с ним ищет выхода. «Милльон терзаний» Чацкого, его мучительные думы — это задача, которую решает он сам вместе со всем зрительным залом. Решает для себя и таким образом — для других. Для других и таким образом — для себя. Ведь самый-то ответ мы давно знаем по нашим давним посещениям театра и тексту «Горя от ума». Заведомая, подчас школьная категоричность наших стихотворных ответов-откликов не пи-

тает острой, живой, глубокой любознательности народа. Если произведения не являются исканиями для самого автора, если автору кажется, что он все знает и может и должен и обязан поучать, его образы не действуют даже при высоком профессиональном умении.

Много весит стих на весах истории, если он — убежденность, а не фраза. Лермонтовское «На смерть поэта» было первым по времени и силе воздействия обвинительным приговором царям и убийцам Пушкина, приговором, произнесенным русской поэзией, а вместе с ней и безмолвствовавшим в ту пору народом. Почему никто до сих пор не посмел назвать это великое стихотворение риторическим? При всем том, что оно звучит громче всех прокурорских речей. Ответ прост. Замечено, что общественная тема всего убедительней там, где бьется личная жилка, где личность поэта, его распахнутая душа видна не менее, чем в так называемой интимной лирике.

Русская муза всюду попевала: она была и «в глубине сибирских руд», и «на холмах Грузии», и «в долине Дагестана», и на рыночной площади в Петербурге, где секли и мордовали крепостных.

Вспомним:

Вчерашний день, часу в шестом,
Зашел я на Сенную;
Там били женщину жнутом,
Крестьянку молодую.
Ни звука из ее груди,
Лишь бич свистал, играя...
И Музе я сказал: «Гляди!
Сестра твоя родная!»

Это у Некрасова сказано очень лично, но так, что болью отзывалось в многомиллионном сердце России. Это обобщение сделано очень приближенно к душе и личности самого поэта.

Прислушаемся к тому, что много позднее этих некрасовских строк скажет — внятно и трепетно — Велемир Хлебников:

Мне гораздо приятнее
Смотреть на звезды,
Чем подписывать смертный приговор.

Только глупцы поймут эти строки как призыв уйти к звездам, в непротивление злу. Нет — это щедрая человечность, которой сильна русская лирика. Поэт чувствует себя дружинником общества и вселенной. Работа трудная, за нее, бывало, усылали на каторгу и морили голодом. Работа почетная, святая.

Читатель наш упивается мощной, яростной красотой русского поэтического слова, смелостью и окрыленностью речи, песенным разливом ее. Стихи русских поэтов до того музыкальны, что читатель нередко, бормоча их и скандируя, чувствует себя композитором. Умей он записывать рождающиеся в его сердце мелодии, он облакал бы слова в звуки. Буйная удаль Давыдова чередуется с напряженной думой Баратынского, поэтические фрески Державина — с жгучей страстью и рвущейся из души гражданственностью Рылеева, романтическая балладность Жуковского — с пластичностью Майкова.

В каких толковых словарях вам объяснят, как Крылов добивается почти физически ощутимого эффекта при помощи простейших средств: «Две бочки ехали; одна с вином. Другая Пустая». Я вижу эти бочки, слышу, как погромыхивает «другая пустая», а первая, с вином, «без шуму и шажком плетется».

Сборники народной русской поэзии, ныне широко доступные читателю, дают представление о том, как творцы письменного поэтического слова наследовали ее существенные черты, доводя их до блеска и совершенства.

Многие отклики путешествующих в Страну Русской Поэзии говорят о богатстве мыслей, которые можно почерпнуть в ней, о нелюбви к бездумности, к гладкописи. На горных высотах поэтической культуры яркость красок пленительно сочетается с отточенностью всех граней мысли. Знакомясь с боль-

шими русскими поэтами, читатель понимает, что его ждет действительный разговор по душам с людьми большого ума и дальновидности. Читатель чувствует себя их молчаливым и заинтересованным собеседником...

Мы много говорим сейчас об эстетическом воспитании, о ликвидации эмоциональной неграмотности и, справедливо обращаясь к музыке и живописи, вместе с тем проходим мимо богатств поэзии. Если подходить к делу серьезно, то немыслимо воспитать поколения новых людей, не приоткрыв им и не показав им волшебные кладовые, «кладовые солнца» нашей поэзии. Именно здесь щедро выражены интеллектуальная мощь и эмоциональная широта народа. От «Слова о полку Игореве» до Маяковского, от Кантемира до Есенина — по всем путям-дорогам звенело, катилось, лилось, громыhalo, нашептывало, звало, предупреждало, будоражило пленительное, душевно-ответное, сочувственно-трепетное русское поэтическое слово. Это — обобщенный опыт, сумма серьезнейших идей, окрыленность, приобретенная народом в его долгом трудовом историческом существовании. Все состояния души переданы в русском стихе. На каждый свой зов ты получаешь отзыв, на каждый клич — отклик. Пушкин сравнил поэта с эхом, а Некрасов говорит о стихах как о живых свидетелях «за мир пролитых слез». Мы заново сочувственно ведем беседу с поэтом. В стихах своих русский поэт обращался к брату-труженику, как равный к равному. Русской поэзии чужд тон подобострастия и подчиненности, лести и низкопоклонства.

Именно здесь, в русской поэзии, читатель-друг укрепит свою ненависть к богатству, выраженному в золоте, в движимом и недвижимом имуществе, именно здесь он проникнется верой в человека, его пониманием, чуткостью к его душевному миру, удивится и, быть может, научится многовалентности его дружеских связей с людьми и природой. Именно здесь его ждет чудо: поэт научит его, не поучая, видеть в обыкновенном — несбыкновенное, как это сделал Фет:

В моей руке — какое чудо! —
Твоя рука.
А на траве два изумруда —
Два светляка.

Чудо это и в том, что земное — возвышенно, возвышенное — приближено, и в том, что чувство поэта порой было предчувствием, что оно нередко питало общественную, а то и ученую мысль. Здесь прежде всего вспоминается имя Ломоносова. Здесь приходят на память строки Баратынского о смерти: «даешь пределы ты растению, чтоб не покрыл гигантский лес земли губительною тенью», подтвержденные впоследствии развитием естествознания. А сколько молний было пущено русскими поэтами в тиранов и узурпаторов задолго до того, как восставший народ поднялся на них. Эти молнии, попадая в души, накаляли их докрасна. Вот почему даже непосредственно не участвовавшие в событиях на Сенатской площади в 1825 году или на Дворцовой площади в 1917 году русские поэты несут всю полноту ответственности. Несут и гордятся ею. Страдальцы и герои русской музыки клали голову на плаху, погибали в петле, падали от пули негодяев и проходимцев — подкупных и подставных, местных и пришлых, все равно.

Пока живут в сердцах людей образцы русской поэзии, в нашем обществе не утихнет голос совести, не пропадет «дум высокое стремление», не иссякнут революционный порыв и духовная жажда. Не только эстетический вкус воспитывает русский стих. Его задачи еще больше и шире, еще почетней. Он воспитывает характер.

Любовь к поэзии зарождается «на заре туманной юности», когда чувство идущего в рост человека ждет ответа на все вопросы бытия. Как много делали и делают наши славные учителя-словесники, включающие богатства русской поэзии в сферу своей большой воспитательной работы. Человек из юности в зрелость идет с чувством благодарности к этим

скромным первооткрывателям наших поэтических миров. Но при всем при том как мало еще делают наши учителя-словесники в своей массе для того, чтобы русская поэзия стала источником огромного эстетического наслаждения, а не предметом нудной зубрежки и глупых вопросников, опошляющих и в конечном счете убивающих поэзию.

Занятое зубрежкой цитат и ответами на схематические, выхолащивающие художество вопросники, наше учащееся детство и юношество подчас опрометчиво проходит мимо главного, стержневого в русской поэзии. Мимо того, что так помогает в строительстве души (надо ли пояснять, что я имею в виду воспитание людей нового общества).

Человек идет в Страну Русской Поэзии за душевной поддержкой. И он получает ее. И человек знает: поэт не имеет права быть слабым, не имеет права своей слабостью увеличивать количество страдающих людей. Роль поэзии сейчас огромна. В пору, когда на первый план выходит задача формирования души человеческой в коммунистическом духе, значение поэтического слова намного увеличивается. Все это — не отдельно поставленная педагогами и взятая обособленно воспитательная задача. Она решается естественно, в процессе длительного чтения и входит в душу вместе с музыкой стиха, вместе с его пластикой, с подтекстом.

Русская поэзия — двойник свободы. Она не разобщает, а соединяет. Она стремится избавить индивидуум от индивидуализма, личность от одиночества, потому что там, где человек одинок, он чаще всего думает о смерти. Это в равной степени относится ко всем поэтическим жанрам. Относится к лирике, обращенной к одному из многих, и к эпосу, обращенному ко многим одновременно.

Читая старых русских поэтов, мы находим все новые и новые грани для оценки не только их наследия, но и новых произведений текущей литературы.

Читая больших русских поэтов, невольно думаешь

о современности. Много и мучительно думаешь о нынешнем дне нашей поэзии. Образцы поэтического слова, оставленные нам в наследство, учат: с одной стороны — бойся гладкописи, книжной премудрости, даже ловко зарифмованной, с другой стороны — борись против пошлости, эстрадной порчи вкуса, романсовых воплей в ресторанном чаду...

Большая русская поэзия была и будет вернейшим камертоном, позволяющим выверять точность душевного звучания. Испытание временем — жесточайшее испытание. Все крикливое и кривляющееся, лезущее большими пестрыми буквами на афишу, пытающееся заменить варьете и цирк, — на все это большая русская поэзия смотрит со спокойным презрением: недолг век.

Мы видим, как некоторые современные нам стихотворцы, к сожалению, не используют всего богатства поэтических интонаций. Одические рати, никогда не считавшиеся у нас основными, в 30—40-е годы вышли вперед, оттеснив на задний план лирико-аналитическую струю, философскую, сатирическую. Опыт русской поэзии взывает к широте, против обмеления души, тем, мотивов, против ведомственного очерствения.

Русская поэзия помогает человеку преодолевать свои пределы. Она планетарна. Она создала и утвердила строй чувств, на которых воспитывались и будут воспитываться поколения. Русская поэзия славна своей бескомпромиссностью, честностью, возведенной в принцип. Конечно, на русском языке писались и оды, и панегирики, и славословия. Рифмоугодничество во все века не стесняло себя отчетностью перед совестью, не ставило себе границ и низко гнуло спины перед царями и властью имущими. И ждало наград, отличий и чинов. И что ж, оно щедро получало весомые поощрения! Такие авторы были, но мы не станем о них говорить, это люди другой специальности. Наглухо и начисто забыты имена питов и названия их сочинений; иногда, правда, набранные петитом, они возникают в комментариях к сочинениям наших классиков, коим эти литера-

турные шавки успешно портили кровь и губили жизнь.

В русской истории совершалось немало попыток уволить поэта, упразднить поэзию. Но недоброжелательство по отношению к ней никогда не было способно развеять ее очарование. Наоборот, в озлоблении и хуле врагов своих русский поэт слышал звуки одобрения...

Мы народ не бизнесменов, а поэтов. Русская поэзия в лице лучших своих представителей — это трибуна жгучей совести, правды и смелого сердечного порыва. Трибуна, которая видна всему миру. Читая книги русских авторов, больших авторов, мы видим, как поэт прошлого зачастую становится поэтом настоящего и будущего.

Есть любители поэзии, считающие, что блистательное развитие техники упраздняет поэзию. Полноте! Любой летчик, летящий над Кавказом, видит гораздо больше и дальше, чем лермонтовский Демон. Но тем не менее Демон не унижен, не упразднен и не уволен в запас. Он остается среди любимых образов нового человечества, в кругу своих поэтических собратьев.

Радиотехника и телевидение не сделали Гамлета более архаичным, чем пятьдесят или сто пятьдесят лет назад. Тень его отца все так же нас волнует, хотя многие суеверия ушли в прошлое, исчезли. Пусть у режиссера появилась возможность голос отца Гамлета давать через радиоусилители. Любопытно! Но на существо образа это не повлияло. Тень не меркнет, не исчезает, и жить ей столько же, сколько будут жить человеческая совесть и чувство долга.

Были времена, когда поэту, написавшему стихи о луне или о звездах, говорили: уход от земли, витание в эмпиреях, спустись на землю. Критики, а за ними читатели намечали узкие тематические секторы, в которые и должен заглядывать поэт. Вот современность, говорили ему, а все остальное — не она. Огромные тематические, образные, интеллектуальные миры

мы опрометчиво отбрасывали. Но человеческая потребность в них не исчезала. На наших глазах луна и звезды стали в прямом смысле актуальны. Без них уже немыслима современность. И оказалось, что у Ломоносова («открылась бездна звезд полна»), Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Баратынского, Анненского, Блока мы находим больше прозрений, пытливых прорывов в мирозданье, чем у современных поэтов. Отказываясь от якобы неактуального, наша поэзия оставляла в запустении огромные тематические миры. И меркла, и теряла доверие читателя. И снова бралась наверх стывать упущенное...

Основанная Горьким в 1931 году «Библиотека поэта», по его же мысли, должна вобрать в себя все существенное, что есть в историческом наследии русской поэзии — в творчестве не только ее корифеев, но и менее заметных, забытых или полузабытых авторов, из которых каждый по-своему участвовал в создании национальной поэтической культуры. Горькому виделась не гармошка подписанных разными именами корешков, а великая мастерская мысли и чувства, воссозданная творцами нашего стиха. Осуществляя горьковский план издания, «Библиотека поэта» приняла полный пересмотр памятников поэзии с текстологической стороны. Искаженные и обезображенные цензурой тексты реставрируются и восстанавливаются, проверяются и дополняются по первоисточникам. При всех частных недочетах эта грандиозная по своим размерам и благороднейшая по своему значению работа является памятником ушедшим и данью живой любви к ним. Эта работа в ряде случаев изменяет самое представление о поэтах, сложившееся в дореволюционные годы, об их художественном и общественном облике и значении. Вместе с тем был предпринят сбор материалов по не исследованным до сих пор областям русской поэзии (например, подпольные политические стихи XIX века). Из небытия были воскрешены имена и даже целые поэтические направления. Поднятый материал властно диктовал исследователям

новые страницы в истории отечественной литературы.

Показ русской поэзии во всех ее видах и многочисленных ответвлениях, пафос расширения круга имен, восстановление справедливости в отношении некоторых авторов, борьба с цензурными искажениями все еще остаются в числе наших главных забот. Вот один из многочисленных примеров. Петр Якубович и его творчество были очень мало изучены. Народолюбец и узник Петропавловской крепости, он долгое время был «государственным преступником» и не мог печататься под своим именем. Псевдонимы не спасали от преследований. Поэта жестоко уродовала цензура на протяжении многих лет и после смерти. «Библиотека поэта» впервые дала читателю истинного Петра Якубовича.

В 1939—1940 годах сборниками Шевченко и «Грузинские романтики» было положено начало изданию в составе «Библиотеки поэта» произведений классиков народов СССР. Эта большая серия книг говорит о внимании русских поэтов к культуре других народов. Воздействуя своими наивысшими достижениями на творцов литературы народов СССР, русская поэзия вместе с тем вбирала в себя их ценный опыт. Все это — большое и очень перспективное начинание, которое, не сомневаюсь, приведет в дальнейшем к изданию еще более широкой серии, включающей поэзию мира.

Русскую поэзию знают и любят в наших республиках. Этому нельзя не радоваться. Как неловко и странно чувствовал бы себя Фет — автор известных строк:

У чукчей нет Анакреона,
К зырянам Тютчев не придет.

Афанасию Афанасьевичу под напором житейских фактов пришлось бы отмежеваться от этой своей позиции, против которой так резко и резонно возражал в свое время такой проницательный и глубокий человек, как Добролюбов.

На карте СССР русская поэзия не имеет белых

пятах. С этим без излишней патетики и медных труб хочется поздравить русскую поэзию, лучших, достойнейших ее творцов. Вся страна, «всяк сущий в ней язык» глубоко оценили истинный душевный интернационализм большой русской поэзии, сочетающей черты национальной самобытности с интересом и любовью к другим народам. От Ломоносова и Пушкина до Блока и Маяковского большая русская поэзия до блесна противостояла и противостоит тем виршеписцам, которые хотя и писали русскими словами, но выражали не народные чаяния, а дремучую жестокость и мракобесие Аракчеевых и Пуришкевичей. Ленинское учение о «двух культурах» в пределах одной национальной культуры еще и еще раз подтверждается ходом истории русской поэзии.

Десятки и сотни томов. Сколько любви, пытливой мысли, дружелюбия, наблюдательности, раздумий, усилий, опыта, догадок, знания!

Мы нередко пристально и дотошно разбираем сомнительные качества скороспелых сочинителей, чьи достоинства надо рассматривать в микроскопы, и спокойно проходим мимо «собственного богатства». Работа, уже длящаяся свыше трех десятилетий, ведущаяся серьезно и страстно, при всем том не находит отклика в печати, о ней молчат наши периодические издания, радио и телевидение. Правда, энтузиазм потому-то и ценен, что не для похвалы существует. Но народ должен знать энтузиастов, давно заслуживших нашу благодарность и наше почтение. Приведем несколько примеров. Антиох Кантемир не издавался почти сто лет. Читатель в 1956 году получил наиболее полное собрание поэтического наследия этого поэта. Мы получили первые научные издания Тредиаковского, Сумарокова, Гнедича, Богдановича, Глинки, Мерзлякова, Озерова, Вяземского, Кюхельбекера, Одоевского, Рылеева, Дельвига, Баратынского, Фета, Полонского, Григорьева, Якубовича, А. К. Толстого, Случевского, Анненского, Блока и других авторов. Впервые по жанровому признаку собраны и изданы

русские плачи (причитания), русские баллады, ироикомические поэмы, стихотворные пародии, эпиграммы. Впервые изучены и объединены в специальных сборниках поэты, принадлежавшие к различным направлениям русской общественной мысли, например: поэты-радищевцы, декабристы, петрашевцы, поэты, группировавшиеся вокруг горьковского сборника «Знание», поэты «Искры», революционная поэзия 1890—1917 годов, пролетарские поэты первых лет советской эпохи. Пытливая мысль и любовь к нашей словесности помогли восстановить историческую справедливость по отношению ко многим поэтам. Помимо всего прочего, сборники «Библиотеки» дают читателю почувствовать и понять, как это много и трудно: войти в Страну Русской Поэзии хотя бы с одним стихотворением, с одной строфой. хотя бы с одной строкой. Увидеть, как время проводит самую серьезную из проверок: погружает во тьму забвения тонны роскошно изданной макулатуры и поднимает из-под спуда одну высокой пробы строку, сохраняет для новых посевов отборное зерно истинной поэзии.

«Библиотека поэта» воспитывает вкус читателя на образцах и тем самым дает возможность читателю увидеть, что в текущей нашей поэзии ново, что же является не более как перепевом, досадным повторением пройденного, топтанием на месте.

В статье о сущности и задачах «Библиотеки поэта» Горький писал: «История роста, развития русской поэзии XIX века начиная, скажем, от Державина до Некрасова, причины ее снижения и упадка от Некрасова до Надсона, причины формального возрождения стиха в самом конце XIX века и в начале XX века, резкого разноречия поэзии с действительностью до 1905—1906 годов и вся последующая линия развития поэзии — все это мало известно, плохо понято или совсем не известно нашей молодежи и молодым поэтам нашим». В беседе с работниками «Библиотеки поэта» Алексей Максимович сказал: «Я забочусь о том, чтобы все богатство русской поэзии было охвачено нами». Немало еще предстоит сделать во исполнение этого завета Горького.

Если XVIII и XIX века у нас представлены с энциклопедической полнотой, если наши исследователи вернули к жизни десятки и сотни загубленных цензурой и изуродованных III отделением рукописей, то XX век, особенно его первые два десятилетия, представлен робко, однобоко, неполно. Здесь непочатый край работы. Современнику нужна ясная картина развития русской поэзии нашего бурного и вовсе не обделенного талантами века. Надо правдиво и широко, как это мы делаем в отношении далекого прошлого, показать певцов и нашего столетия. Каждый из них в той или иной степени участвовал и будет участвовать в круге чтения нашего современника. Издавая поэтов со сложной творческой судьбой, мы должны глубоко исторично объяснять читателю их место в русской литературе XX века.

Кое-что в этом направлении уже делается. Например, издан Иннокентий Анненский — поэт, очень давно не издававшийся, но тем не менее (неважно, признавали это поэты и критики или нет) незримо участвовавший в формировании поэзии нашей наряду с Блоком, Белым, Брюсовым и другими. Выход книги Анненского совпал с пятидесятилетием со дня смерти этого поэта. Молодому поколению открылся еще один сильный русский поэт конца XIX — начала XX века. Несколько позже Анненского вышел Саша Черный. О нем знали понаслышке, судили приблизительно, по меньшей мере. Познакомились — и что же: это знакомство расширило и обогатило наше представление о поэзии предреволюционной поры.

Наша молодежь порой только из цитат в бранных текстах учебников и «пособий» по литературе XX века находит незнакомые ей имена. Текст ругательный, а стихи очень часто не подтверждают его. Более того, иногда эти стихи кладут на обе лопатки автора учебника. Получается конфуз. Вместо прививаемого отращения к тому или иному поэту читатель чувствует: что-то здесь не так.

Вспомните, как сравнительно недавно в писаниях вульгарных социологов изображались такие поэты, как Тютчев, Фет, Майков и другие. Идейная борьба

того времени, при всей ее остроте и сложности, выглядела иначе. От такого рода схем и подтасовок страдают наша литература, наш читатель. Покойный В. Саянов рассказал, как рапповские деятели мешали даже в издании поэтов далекого прошлого. Так, в открывшую обе серии книгу стихов Державина (1933 и 1935) редакция по праву включила известную оду «Бог». Много усилий пришлось приложить редакции, чтобы эта вещь осталась в сборнике, так как она была объявлена чуждой и враждебной нашей революционной эпохе. Сейчас даже смешно говорить об этом, но это имело место с одним из самых замечательных произведений литературы XVIII века...

До сих пор у читателя нет хорошо подготовленных изданий некоторых поэтов начала и первых десятилетий нашего века. Речь идет не о мракобесах и черносотенцах, а о поэтах трагической, сложной, противоречивой судьбы, творчество которых несет в себе элементы реалистического познания мира и человека. Не издавать их — это далеко не лучший способ полемики. Кому мы отдаем наследие некоторых из них — эмигрантам, любителям списков, околелитературным барышням? Нет, надо показать читателю этих поэтов. И литературная молодежь не будет изобретать давно до них изобретенное, и читатель получит из первых рук хорошо подготовленные, прокомментированные и снабженные дельными предисловиями издания. Нам известны случаи, когда сильные таланты, художники-реалисты, оказывались в плену ложных воззрений. Мы хорошо помним судьбу Ивана Бунина. Читатель разобрался в его судьбе и смог оценить силу и слабость этого художника. Крупные художники не укладываются ни в рамки школ, ни тем более в социологические схемы. Что осталось от манифестов символизма? Александр Блок!

Читатель ждет. Читатель недоумевает. Неужели здесь недостаточен в качестве путеводной звезды завет Горького о показе всего процесса развития русской поэзии. Пафос расширения круга имен и явлений

русской поэзии должен быть распространен не только на XVIII и XIX, но и на XX век.

Это — веление времени.

Даровитыми и бездарными, как выяснилось, бывают не только поэты, но и читатели. Подчас, злоупотребляя общим понятием «читатель», мы валим все и всех в одну кучу. Правда, от бездарных поэтов страдают многие, а от бездарного читателя страдает только он сам, его близкие и соседи. Но здесь речь о другом. Даровитость и бездарность читателя видны прежде всего в поэзии. Если прозу он проглатывает, то стихи бездарному читателю становятся поперек горла.

Стихи требуют от читателя сочувствия, как бы прямого соучастия в лепке музыкального образа вещи, умения настроиться «на волну» данного автора. Здесь беглое чтение не годится. «Читатель стиха — артист», — давно заметил Илья Сельвинский. Не будем артисту присваивать звания. Это не профессия, не каста — читатель стиха. Вчера не был им, завтра можешь им стать. Но для этого нужно потянуться к большой полке книг «Библиотеки поэта» и если не все, то главные из них прочесть. Время показало, что жизнь таких доброхотов наполняется новым высоким смыслом. Найти поэта-единомышленника, поэта-единосердника... Какое это счастье — найти своего поэта — советчика, помощника, спутника! «Без него нельзя жить», — говорил Толстой о Тютчеве и на полях книг любимого поэта делал свои пометки.

Чтение — акт творчества. Каждый читатель — режиссер спектакля, поставленного по тексту автора книги. Наши словесники — учителя и преподаватели вузов — еще мало и вяло подсказывают своим питомцам, как велика общекультурная и облагораживающая чувства миссия русской поэзии. Не показывают, что это — вернейший путь к ликвидации эмоциональной неграмотности, источник радости и наслаждения.

Не бывает более увлекательных путешествий, чем

путешествие в Страну Русской Поэзии! Русская поэтическая классика стала потребностью души, а не только чтением. Вспомним строки Бориса Пастернака:

Теперь не сверстники поэтов, —
Вся ширь проселков, меж и вех
Рифмует с Лермонтовым лето
И с Пушкиным гусей и снег.

...Открываю «Горе от ума», великое произведение русской поэзии, именно поэзии, написанное в драматической форме.

«Действие первое. Явление первое.

Гостиная, в ней большие часы, справа дверь в спальню Софьи, откуда слышно фортепьяно с флейтою, которые потом умолкают.

Лиза среди комнаты спит, свесившись с кресел.
Утро, чуть день брезжится.

Лиза (*вдруг просыпается, встает с кресел, оглядывается*).

Светает!.. Ах, как скоро ночь минула!
Вчера просилась спать — отказ:
Ждем друга; нужен глаз да глаз!
Не спи, покудова не скатишься со стула...»

Какое наслаждение наблюдать за тем, что происходит в «Горе от ума» на всем протяжении пьесы — от просыпающейся Лизы до убегающего Чацкого...

На меня пахнуло прибоевской Москвой. Это очарование велико и непреходяще. Будто сам я, вслед за Чацким, сбежал по ступенькам фамусовского дома и, хватаясь за голову, прокричал: «Карету мне, карету!»

И вот передо мной — «боец чернокудрявый с белым локоном на лбу», искрометный, пылкий, стремительный певец и герой Денис Давыдов.

И вот меня влечет к себе романтический перстень Веневитинова...

И вот гордые, наложенные друг на друга, профили декабристов...

И вот я слышу скрежет кандалов Кюхельбекера, которого после десятилетнего одиночного заключения в крепостях гонят в Сибирь, в ссылку:

Чем вязнуть в тинистой, зловонной луже,
Так лучше в море! Нет, убийцы хуже
Подлец, который, с трусостью губя,
Сосет и точит сердце у тебя.

И вот я следую за Некрасовым, направляющимся по осенней тропе на охоту; он останавливается на несколько минут при виде крестьянских детей; молчит, раздумывая... «Играйте же, дети! Растите на воле!» Крестьянин идет за сохой. Рекрутов гонят. Говорит Орина, мать солдатская, — «мало слов, а горя реченька, горя реченька бездонная...» И как после всего увиденного, услышанного, пережитого не воскликнуть:

Стихи мои! Свидетели живые
За мир пролитых слез!

И вот я вижу перечерченное тюремной решеткой бледное лицо и мечтательные глаза автора «Звездных песен» Николая Морозова.

Следуют друг за другом годы надежд, борьбы, свершений.

И вот мне виден Блок, идущий по Петрограду, проступающему сквозь туман прокопченными углами своих громад; потом взвивается метель, видимая более всего при свете покосившегося фонаря; и вот уже, наклонясь вперед, врезаясь в эту метель, идут, печата «державный шаг», двенадцать красногвардейцев. И передо мной огромная историческая дорога от пушкинского: «Невы державное течение» до блоковского: «державный шаг...»

* * *

Русская поэзия...

Перекличка смелых и совестливых, сомкнутых в боевые ряды и разобщенных, мечтателей и мучеников, борцов и звездочетов.

Перемахнувшие через бруствер и поведшие в бой однопольчан, загубленные на каторге, погибшие в одиночках, умершие от голода и холода, затравленные жандармами и охотнорядцами, спившиеся из-за злонамеренного равнодушия издателей и так называемых попечителей, окаменевшие в гордыне непризнанности, — сколько образов одновременно встает перед нами!..

И так бывало: названные одиночками-бунтарями или даже мечтателями-нелюдимами, через пятьдесят, через сто лет при ближайшем рассмотрении провозглашаются предтечами и народными любимцами.

...В дни бедствий и тревог, теряя близких и друзей, испытывая на себе равнодушие и неприязнь, месть одних и клевету других, — что бы мы делали без тебя, Русская Поэзия, без твоей душевной поддержки?!

В дни избытка жизненных сил, в дни весеннего половодья чувств, «буйства молодого», в пустыне одиночества и тягостного неверия в себя (тот солжет, кто скажет, что не испытал этого), в дни надежд и безнадежности согревала нас улыбка твоя, заботливый твой взгляд, щедрое твое сочувствие, родственная твоя участливость.

На недоуменные вопросы ты отвечала с материнским долготерпением, никогда не оставляла душевные наши запросы без внимания. Ширь и доброга твои, ясность и ярость твои, смелость и мудрость твои укрепляют в нас «чувства добрые», зовут к совершенствованию душевного строя и таким образом ведут навстречу будущему.

Нет ничего выше имени: русский поэт. Эта великая радость сама по себе является одновременно самой высокой наградой. Нет на свете работы более тяжелой, чем работа поэта. Работы более огнеопасной, чем она. Для истинного поэта полагалась бы «надбавка за вредность». Кроме шуток: как часто люди ошибочно считают, что нет ничего легче — быть поэтом... Какое заблуждение! Какое множество искривленных судеб! Какое количество бумаги, не обеспеченной золотом таланта!

Молвишь: русский поэт. А эхо отвечает: совесть. Так всегда было. Вот почему истинному поэту нельзя согласиться на роль поставщика чтива, угодливого слуги читателя, эстрадного завсегдатая.

Поэт не приобретатель, а изобретатель. Жизнь его не была, не может быть легкой. Но и трудная, и мучительная, она — прекрасна.

...Русская поэзия! Ты клала свою большую теплую руку на мое плечо и вела меня. Земно кланяюсь всему доброму, щедро дарованному тобой людям России, людям мира.

1960—1962

ПЕРЕЧИТЫВАЯ КЛАССИКОВ

Сквозь пламень строк душа пропущена.
Ну а царей-то помним много ли?
Из Александров — только Пушкина,
Из Николаев — только Гоголя.

БАТЮШКОВ

Несколько слоев краски — один за другим — надо снять, чтобы снова и снова увидеть живое и одухотворенное лицо поэта, умершего давным-давно — в середине годов прошлого века. Говоря это, я имею в виду не портрет Константина Батюшкова, писанный Орестом Кипренским, а облик поэта, искаженный позднейшими кривотолками и напластованиями.

Безбрежное поле русской словесности долгое время было у нас размежевано вульгарными социологами на узкие полосы, на каждой из которых восседал «изучаемый писатель». Где мелко-, где средне-, где крупнопоместный. И за Батюшковым было закреплено местечко. Но не на просторах любимой им России, а среди развалин греческих храмов и древностей Неаполя, кстати сказать, ценимых им и почитаемых.

Человек трагической судьбы и больших противоречий, Батюшков усилиями отдельных исследователей и истолкователей его творчества был превращен в далекого от реальной жизни певца эллинских мифов. У многих писавших о Батюшкове его сочинения выглядят этакой мраморной плитой, на которой начертаны некие давние письмена.

Забегая вперед. При ближайшем знакомстве пе-

ред нами не один портрет Батюшкова. Перед нами — два портрета.

Первый. Молодой русский офицер. Он скачет в бой. 1812 год. Победа русских войск, окрыленность, Париж, далеко идущие замыслы. Живость, одухотворенность, глубокий интерес к окружающему...

И — второй. Душевнобольной, измученный человек. Тягчайшее одиночество. Друзья, придумывающие «Эолову арфу» в доме, где живет поэт: пусть ее звучание разгонит смертельную тоску. Не помогает — так же, как и все прочее...

Вглядимся в эту жизнь. Перечитаем страницы поэта. Еще не все, далеко не все следы этого человека замечены ветром времени. Хотя бы потому, что во многие из этих следов почтительно ставил ногу Александр Пушкин...

Произведения Батюшкова относятся к числу больших и неоспоримых ценностей русской поэтической культуры. Старший современник Пушкина и поэтов его поры, их предтеча и спутник, Батюшков находится в одном ряду с лучшими мастерами отечественной поэзии.

В стихах, прозе, письмах поэта запечатлена его богатая событиями и исполненная духовных терзаний жизнь. До тяжелой болезни, постигшей Батюшкова, жизнь его была бурной, кипучей, деятельной. Это частые переезды (Вологда, Москва, Петербург, Париж, Нижний Новгород, Дрезден, Веймар, Стокгольм, Каменец-Подольск, Варшава, Вена, Рим, Неаполь, Симферополь). Это участие в боях и походах. Это служба — военная, гражданская, дипломатическая. Это знакомство и сотрудничество с видными писателями, общественными деятелями. Это работа над стихами, прозой, переводами из античных, французских, итальянских, немецких, английских авторов.

Тридцать три года жизни Батюшкова отняты болезнью. Впрочем, и прежде у Батюшкова молодое кипение сил перемежалось борьбой с физическими и душевными недугами, которые в конце концов одолели поэта и определили нетворческий характер последних десятилетий его жизни.

Константин Николаевич Батюшков родился в Вологде 18 (29) мая 1787 года. Раннее детство он проводит в родовом имении отца, в Даниловском, вблизи Бежецка, бывшей Тверской губернии. Мать поэта вскоре после его рождения сошла с ума (умерла в 1795 году).

Десятилетнего Батюшкова отдают в петербургский пансион француза Жакино, а затем в пансион итальянца Триполи. Здесь будущий поэт изучает европейские языки, с упоением читает классиков XVII и XVIII веков, начинает писать. В эту пору большое влияние на Батюшкова оказал его дальний родственник и друг отца, известный тогда писатель М. И. Муравьев. Первое литературное произведение четырнадцатилетнего Батюшкова было напечатано отдельной брошюрой (перевод на французский язык Слова митрополита Платона по случаю коронации Александра I).

В 1802 году Батюшков зачисляется на службу в министерство народного просвещения. Служба тяготит поэта, но обстоятельства не позволяют оставить ее. Старинный дворянский род Батюшковых обеднел. Имение пришло в упадок. «Могу умереть с голоду», «ни гроша нет» — это даже не жалобы, а констатация печального факта.

Высокопоставленных покровителей и меценатов, какие бывали у некоторых поэтов того времени, Батюшков не имел, да и не хотел искать их сочувствия и внимания: «Просить и кланяться в Петербурге не буду, пока будет у меня кусок хлеба».

«Я писал о независимости в стихах, о свободе в стихах», — говорил впоследствии поэт о своем творчестве, которое он противопоставлял писаниям многих угодливых пиитов той поры.

«Не чиновен, не знатен и не богат» — в такой краткой, но внятной характеристике, данной Батюшковым своему положению в современном ему обществе, много правды. Занятие литературой (по крайней мере первые два десятилетия XIX века) не сулило никаких выгод, никаких заработков. Сочинитель довольство-

вался, должен был довольствоваться благодарностью издателя. В силу всего этого поэт и вынужден был поступить на службу...

В начальную творческую пору Батюшков сближается с литераторами, членами «Вольного общества любителей словесности, наук и художеств» Н. А. Радищевым — сыном автора «Путешествия из Петербурга в Москву», И. П. Пниним. Он встречается с Державиным, Озеровым, Капнистом и другими известными писателями и общественными деятелями. Завязывается крепкая и длящаяся многие годы дружба с Н. И. Гнедичем, поэтом и переводчиком, впоследствии составителем и издателем сочинений Батюшкова. К этому времени (1802—1805) относятся первые дошедшие до нас оригинальные стихи поэта.

Начало творческой деятельности Батюшкова почти совпадает с началом царствования Александра I, взошедшего на престол в 1801 году. Внешняя политика Александра I и войны, которые он вел с Наполеоном в 1805—1807 годы, не были удачными, и Тильзитский мир с Францией, который ставил условием разрыв торговых отношений с Англией, был для России очень тяжел. Самое слово «Тильзит», как замечает Пушкин, было для русских «обидным звуком».

Для того чтобы отвлечь внимание русского общества от неудач во внешнеполитических делах, Александр I прибегает к составлению проектов разного рода реформ. Проекты о смягчении крепостного права писались тогда многими, вплоть до самых жестоких и закоренелых крепостников. Проекты писались, в них не было недостатка, а суть дела оставалась неизменной.

Батюшков жил на рубеже эпох, и творчество его носит явно переходный, переломный характер. Ему не хватает цельности, монолитности, законченности. Промежуточность положения Батюшкова, который, по меткому определению Белинского, «не принадлежал ни тому, ни другому веку», видна во всем его творчестве.

В 1807 году, когда войска Наполеона угрожают России, поэт оставляет гражданскую службу и запи-

сывается в народное ополчение. Со своей частью он отправляется в Пруссию, участвует в походе. В сражении под Гейльсбергом он был ранен в ногу. Уже в следующем, 1808 году Батюшков участвует в войне со Швецией, в походе в Финляндию. Во время похода им написано несколько стихотворений и начат перевод поэмы Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим».

В 1809 году Батюшков участвует в походе по льду на Аландские острова. В начале лета он получает отпуск, после короткого пребывания в Петербурге едет в имение Хантоново, где пишет — среди прочего — стихотворный памфлет «Видение на берегах Леты», разошедшийся в списках и напечатанный в искаженном виде лишь через тридцать два года после его создания. Один из списков стихотворения, которое по существу является маленькой сатирической поэмой, был назван «Страшный суд русских пиитов, или Видение на берегах Леты дон Ипотаса де Ротти». Этот боевой памфлет был подхвачен всей передовой Россией. Имя Батюшкова как поэта становится широко известным. Осмеянные им шишковисты неистовствовали — поэт попал не в бровь, а в глаз. Не могли быть в восторге от «Видения на берегах Леты» и сентименталисты, они (за исключением Карамзина, весьма почитаемого поэтом) также подверглись осмеянию. Остроту и боевой дух сатиры Батюшкова высоко ценил Пушкин, назвавший в ряду произведений, «презревших печать» того времени, и «Видение на берегах Леты».

С декабря 1809 года поэт живет в Москве. Он намерен выйти в отставку, служить в дипломатической миссии, мечтает путешествовать по Европе. В Москве в 1810 году Батюшков знакомится с Карамзиным и входит в круг близких ему литераторов. Получив отставку в чине подпоручика и живя то в Москве, то в Хантонове, поэт в этот период своей жизни много пишет в стихах и в прозе, переводит, причем переводы его по своей силе зачастую превосходят оригиналы.

В начале 1812 года Батюшков выезжает в Петербург и в апреле этого года поступает в Публичную библиотеку в качестве помощника хранителя ману-

скриптов. Директором библиотеки был А. Н. Оленин — писатель, археолог, художник, ценитель и знаток искусств. В доме Оленина был салон, посещавшийся видными писателями и художниками, с ними здесь встречался Батюшков. Сослуживцами поэта по Публичной библиотеке были Крылов и Гнедич.

Начавшаяся в 1812 году Отечественная война усиливает в душе поэта патриотическое чувство. Он хочет пойти на войну, но болезнь — сильная лихорадка — мешает ему сразу же осуществить это намерение. Почти в канун Бородинского сражения он берет отпуск и приезжает в Москву для того, чтобы сопровождать в Нижний Новгород вдову своего наставника Е. Ф. Муравьеву и ее семью. Стечение беженцев и народные бедствия, увиденные поэтом по пути следования из Москвы в Нижний, производят на него тяжелое впечатление. Батюшков возвращается в Москву после изгнания из нее французов. Сердце его надрывается при виде народных страданий. В замечательном послании к Дашкову он говорит:

Мой друг! Я видел море зла
И неба мстительного кары:
Врагов неистовых дела,
Войну и гибельны пожары.
Я видел сонмы богачей,
Бегущих в рубищах изданных,
Я видел бледных матерей,
Из милой родины изгнанных.
Я на распутье видел их,
Как, к персям чад прижав грудных,
Они в отчаянье рыдали
И с новым трепетом взирали
На небо рдяное кругом.
Трикраты с ужасом потом
Бродил в Москве опустошенной,
Среди развалин и могил;
Трикраты прах ее священной
Слезами скорби помочил.

В 1813 году, как только позволило состояние здоровья, Батюшков выезжает в Дрезден, в главную квартиру действующей армии. Он — адъютант при генерале Раевском, участвует в боях. В сражении под

Лейпцигом погибает воспетый Батюшковым его друг Петин, ранен Раевский. В 1814 году поэт участвует в переходе наших войск через Рейн и вступлении во Францию. Из Парижа, капитуляции которого Батюшков явился свидетелем, он через Англию, Швецию и Финляндию возвращается в Петербург.

Неудавшаяся в 1815 году попытка жениться, расстройство дел и испортившиеся отношения с отцом поэт переживал тяжело. Некоторое время он живет на Украине (город Каменец-Подольск) у своего военного начальства. Поэта заочно выбирают в члены литературного общества «Арзамас», в которое входили А. С. Пушкин, В. Л. Пушкин, В. А. Жуковский, Д. В. Давыдов, Н. М. Муравьев, Н. И. Тургенев и другие. В эту пору Батюшков переживает большой творческий подъем: за год пишет двенадцать стихотворных и восемь прозаических произведений. Он готовит к печати свои сочинения в стихах и прозе.

После приезда в Москву поэт становится членом «Московского общества любителей словесности». При вступлении в него была оглашена «Речь о влиянии легкой поэзии на язык» — историко- и теоретико-литературная статья Батюшкова, опубликованная в «Трудах» общества. Как «один из лучших, можно сказать классических, наших поэтов», по предложению А. Е. Измайлова, он избирается почетным членом «Вольного общества любителей словесности». Поэт принимает участие в заседаниях «Арзамаса». В октябре 1817 года выходят «Опыты в стихах и прозе» — первое издание сочинений Батюшкова.

После поездок в деревню с целью спасти от продажи с публичного торга имение умершего в 1817 году отца, после пребывания в Петербурге поэт весной 1818 года отправляется на юг, на лечение. По совету Жуковского он подает прошение о зачислении в одну из миссий в Италии. В Одессе поэт получает от А. И. Тургенева письмо, извещающее его о назначении на дипломатическую службу в Неаполь. После долгого путешествия (Варшава, Вена, Рим) он прибывает на место службы. Впечатления от поездки у Батюшкова ярки; душевно важной и ценной для поэ-

та была встреча с группой русских художников (Сильвестром Щедриным, Орестом Кипренским и другими), живших тогда в Риме. Но поэт тоскует по России и об этом пишет в своих письмах друзьям. Он не ладит с начальником — русским посланником графом Штакельбергом. Сановный лакей измывался над самолюбивым и легко ранимым поэтом, пытаясь его унижить. Однажды Штакельберг поручил своему подчиненному — сверхштатному секретарю миссии Батюшкову — составить бумагу, суть которой расходилась с убеждениями поэта. Он возразил начальнику. Тот ответил, что подчиненный не имеет права рассуждать.

Батюшков пытается вырваться из когтей Штакельберга. Получив в конце 1820 года отпуск для лечения, поэт едет в Рим, а затем — в следующем году — на воды в Теплиц. Здесь, в Теплице, он узнает, что в «Сыне отечества» появилось анонимное стихотворение «Б...в из Рима», написанное от лица Батюшкова и принятое читателем как его оригинальное произведение, хотя автором его был Плетнев. В этом стихотворении Батюшкова оскорбило утверждение, что он влачит дни без славы, что его, якобы приверженца Анакреона и легкой поэзии, покинуло вдохновение. Батюшков воспринял это как личную обиду. В письме к Гнедичу из Теплица в 1821 году Батюшков иронически изображает, как такого рода толкователи писали бы о Державине: «Он перевел Анакреона, следовательно — он прелюбодей; он славил вино, следовательно — пьяница; он хвалил борцов и кулачные бои, его — буян... такой способ очень легок». А несколькими строками выше поэт просит Гнедича: «Скажи им, что мой прадед был не Анакреон, а бригадир при Петре Первом, человек нрава крутого и твердый духом. Я родился не на берегах Двины, и Плетаев, мой Плутарх, кажется, сам не из Афин». К написанному ночью с большим запалом и страстью письму Батюшков добавляет заявление «гг. издателям «Сына отечества» и других русских журналов», заканчивающееся такими словами: «Оставляю поле словесности не без признательности к тем соотечественникам, кои, един-

ственно в надежде лучшего, удостоили мои слабые начинания. Обещаю даже не читать критики на мою книгу: она мне бесполезна, ибо я совершенно и, вероятно, навсегда покинул перо автора».

Гнедич не дал хода этому заявлению — в печати оно не появилось. Известно, что Пушкин писал своему брату из Кишинева: «Батюшков прав, что сердится на Плетнева, на его месте я бы с ума сошел от злости». Плетнев же, горячо любивший поэзию Батюшкова, поняв свою ошибку, опубликовал в том же журнале хвалебное послание «К портрету Батюшкова». Но поэт воспринял это как новую обиду, полагая, что можно быть «обруганным хвалами». Ему казалось, что враги явные и тайные для вида хвалят его, а исподтишка хулят и готовят ему гибель. «Может быть, во мне была искра таланта, — пишет Батюшков Гнедичу, — может быть, я мог бы со временем написать что-нибудь, достойное публики, скажу с позволительною гордостью достойное и меня, ибо мне 33 года, и шесть лет молчания меня сделали не бессмысленнее, но зреее. Сделалось иначе».

Сделалось то, что Батюшков, измученный болезнями, издевками Штакельберга и ему подобных, утомленный походами и переездами, исподволь назревавшей манией преследования, фактически кончает свой творческий путь в 1821 году — около тридцати пяти лет от роду. Душевная болезнь одолела поэта, его яркое дарование и глубокий ум. Поэт уничтожает все, что написано им в Италии. Несколько раз покушается он на самоубийство. Просит разрешения удалиться в монастырь и постричься в монахи.

Безуспешны все попытки вылечить Батюшкова. В 1828 году его поселяют в Москве, в Грузинах, в специально снятом для него домике. «Известие твое о Батюшкове, — пишет Вяземский А. И. Тургеневу, — меня сокрушает... Мы все рождены под каким-то бедственным созвездием. Не только общественное благо, но и частное не дается нам. Черт знает как живем, к чему живем!..»

Свыше тридцати лет тяжелая душевная болезнь терзала Батюшкова. Свыше трех десятилетий он чув-

ствуует себя в «одиночной камере безумия». Он бредит, боясь преследования и признания проклятия. «Хочу смерти и покоя». «Нессельрод будет наказан, как убийца». И в «Подражании Горацию» — «Не царствуйте, цари! Я сам на Пинде царь».

Больному Батюшкову на протяжении трех с лишним десятилетий кажется, что он в тюрьме, что он окружен врагами. Приковывает к себе внимание наше тот факт, что своими врагами он считал императора Александра и преданного исполнителя его воли — графа Нессельроде. Он писал Жуковскому о «каторге, где погибает ежедневно», погибает на протяжении почти половины всей жизни. Болезнь Батюшкова носила оттенок, дававший Белинскому право, не вдаваясь в подробности и объяснения, утверждать, что «превосходный талант этот был задушен временем». Пушкин же призывал «уважить в нем несчастья и *не созревшие надежды*». В творчестве самого Батюшкова излюбленными являются образы «несчастливых счастливых», с одной стороны, и «убийц дарования» — с другой, образы поэтов-мучеников и их мучителей.

После многих лет болезни и страданий Батюшков умер от тифа в Вологде 7 (19) июля 1855 года.

Большие биографические и творческие пропуски лишают возможности с желательной полнотой воссоздать картину развития Батюшкова. Многие скрывал от нас сам поэт — уничтожил часть рукописей. Но и при учете этих пропусков и при упоминании о «не созревших надеждах» творческий облик Батюшкова и вклад поэта в русскую литературу встают перед нами сегодня в своем истинном значении.

2

Русская литература ко времени появления в ней Батюшкова насчитывала таких крупных писателей, как Кантемир, Ломоносов, Сумароков, Радищев, Фонвизин, Державин, Карамзин. С последними двумя Батюшков был знаком и встречался. Как недавнее

прошлое ощущались им литературные традиции только что закончившегося XVIII века. Великие свершения классиков XIX века были еще впереди. Одним из ранних и ярких предвестников их и явился Батюшков, творчество которого охватывает неполную четверть XIX века.

Два великих события произошли в эту эпоху: Отечественная война 1812 года и восстание декабристов, величаво завершающее первую четверть века. Эти два события органически связаны между собой. 1812 год был огромной силы толчком, пробудившим сознание и народа и первых дворянских революционеров. «Мы были дети 1812 года, — писал декабрист Муравьев-Апостол, — принести в жертву все, даже самую жизнь ради любви к отечеству было сердечным побуждением жизни». На следствии по делу декабристов Никита Муравьев, которого Батюшков называл «товарищ мой», говорил, что в 1812 году он не имел иного «образа мыслей, кроме пламенной любви к отечеству».

Изгнав наполеоновские полчища, Россия показала миру, что умеет отстаивать свою независимость. После этого особенно нетерпимым было то, что народ все еще оставался в рабстве. Освободить его, расковать, пробудить дремлющие в нем богатырские силы — вот пафос передовой русской литературы этой и последующей эпох.

В ряде ранних стихотворений Батюшкова пропускает его близость к поэтам-радищевцам. Он пишет о Пнине, который «был согражданам полезен»:

Пером от злой судьбы невинность защищал,
В беседах дружеских любезен,
Друзей в родных он обращал.

Юному Батюшкову любезна «сладостная мечта». Он признает: «Счастливая мечта, живи, живи со мной!» На крыльях мечты он парит беззаботно и высоко, и — кажется ему — счастлив. В «Послании к Н. И. Гнедичу» (1805) поэт сердечную мечту противопоставляет иссушающей ум истине:

Что в истине пустой? Она лишь ум сушит,
Мечта все в мире золотит,
И от печали злая
Мечта нам щит.

Но и в мечте нет спасенья: «...прочь уже теперь бежит мечта, что прежде сердцу льстила». Всего два-три года отделяют очарование мечтой от разочарования в ней. Блеск и нищета мечты видны поэту во всей их контрастности:

Хочу я часто заблуждаться,
Забуть неверную... но нет!
Несносной правды вижу свет,
И должно мне с мечтой расстаться!

(«Элегия»)

Противопоставивший мечту действительности, Батюшков обнаруживает, что сама мечта отражает противоречия жизни. Не найдя «истинного блаженства» в жизни, он не находит его и в мечте. Где же оно, вопрошает Батюшков, «истинное блаженство»? Пытливый и чуткий поэт обращается к современникам и древним, к эпикурейцам и стоикам, к поэтам и художникам. Но нигде не находит ответа...

«Неопределенность, нерешительность, неоконченность и невыдержанность борются в его поэзии с определенностью, решительностью и выдержанностью», — отмечал Белинский. Резкая определенность, очерченность образов и понятий, контурность почти отсутствуют в раннем Батюшкове, по крайней мере до периода создания таких вещей, как «Переход через Рейн» и «Тень друга». Беглые блики скользят по его строкам, свет чередуется с тенью, одна крайность сменяет другую. Непостоянство было, пожалуй, в нем самым постоянным. Батюшков еще старается уверить себя, что сомнение хотя и мучительно, но «оно есть необыкновенное состояние души» и продолжительным не бывает. Однако, вопреки ожиданиям поэта, оно становится продолжительным и властным, слишком продолжительным и чересчур властным.

Ярок и характерен эскиз портрета, сделанный рукой Батюшкова: «Ему около тридцати лет. Он то здо-

ров, очень здоров, то болен, при смерти болен. Сегодня беспечен, ветрен, как дитя; посмотришь завтра — ударился в мысли, в религию и стал мрачнее инок. Лицо у него точно доброе, как сердце, но столь же непостоянное. Он тонок, сух, бледен, как полотно. Он перенес три войны и на биваках был здоров, в покое — умирал! ...он не охотник до чинов и крестов. А плакал, когда его обошли чином и не дали креста... В нем два человека... Оба человека живут в одном теле...»

Конечно, это не портрет, а автопортрет: «Это я! Догадались ли теперь?» — поясняет Батюшков. В этом автопортрете, написанном с глубоким пониманием светотени, художник рисует два различных облика, оказавшихся в его душе. Одного, являющегося выражением передового, светлого начала, он условно называет «белым» человеком, другого, символизирующего все отсталое, реакционное, он именует «черным». «У белого совесть чувствительна, у другого — медный лоб, — пишет Батюшков. — Белый обожает друзей и готов для них в огонь; черный не даст и ногтей обстричь для дружества, так он любит себя пламенно. Но в дружестве, когда дело идет о дружестве, черному нет места; белый на страже! В любви... но не кончим изображение, оно и гнусно, и прелестно! Все, что ни скажешь хорошего насчет белого, черный припишет себе. Заключим: эти два человека или сей один человек живет теперь в деревне и пишет свой портрет пером по бумаге».

Батюшков пытается, чтобы «эти два человека или сей один человек» жили в согласии. Но это ему никак не удастся. Прогрессивное и реакционное, «белое» и «черное» ведут борьбу не на жизнь, а на смерть. Впервые с такой определенностью в русской литературе показана эта борьба «белого» человека с «черным», образ которого многократно будет варьироваться позднее вплоть до Блока и Есенина.

Как же на ратном поле, если уподобить ему страницы прозы и стихов Батюшкова, проходила эта борьба белого воинства с черным, светлых сил эпохи с темными?

Если белый человек пишет Александру I четверостишие (к сожалению, не дошедшее до нас) с просьбой отменить крепостное право, если он с тяжелым вздохом говорит: «Судьба подчиненных мне людей у меня на сердце», то у черного проскальзывают интонации человека, привыкшего к владению крепостными. Белый человек благожелательно пишет о радищевце Пнине, черный готов отречься от «огненных страстей» юности.

Многообразны были формы проявления этой внутренней борьбы в Батюшкове, борьбы, приобретающей подчас напряженный трагедийный характер.

Нет, решительно не могли мирно сожительствовать и строить свои отношения как добрососедские эти два разных человека. Их существование не могло не вызывать постоянные конфликты, споры, взрывы, ведущие к дальнейшему крушению одного из борющихся соперников.

Поэт чувствовал, что неверие в силы жизни пагубно для художника, что скепсис, как кислота, разъедает живую ткань. Он это понимал, но сердце искало ответа: на чем же держаться утлону суденышку отдельной человеческой жизни в бурном море общественной жизни второго десятилетия XIX века? Не связав прочно свое имя с активной борьбой дворянских революционеров, Батюшков мечется из стороны в сторону и пытается даже бросить «якорь веры» в воды религии (статья «Нечто о морали, основанной на философии и религии», 1815). «Смертному нужна мораль, основанная на небесном откровении». Об этом же в стихах того времени: «...вера пролила спасительный елей в лампаду чистую надежды». Это настроение не было длительным. Судно Батюшкова не могло удержаться на «якоре веры». Бури времени рвали парус, гнали на новые места, звали к новым схваткам.

Батюшков был натурой увлекающейся, порывистой, беспокойной: «...я вполнину чувствовать не умею», или, тоже о себе: «...сердца, одаренные глубокою или раздражительною чувствительностью, часто не знают середины». Чтобы показать амплитуду философских колебаний Батюшкова, стоит привести его высказы-

вания в период с сентября по ноябрь 1809 года (в письмах к Гнедичу): «...тело от души разлучать не должно». И далее, на вопрос, что называть разумом, Батюшков отвечает: он, разум, «не сын ли, не брат ли, лучше сказать, тела нашего?». Это говорит материалист. Но тут же: «...невозможно никому отвергнуть и не познать какое-либо начало; назови его как хочешь, все одно; но оно существует, то есть существует бог».

Это была борьба, и она непосредственно и живо запечатлена на страницах произведений Батюшкова. Поэт не скрыл от нас напряженности и остроты этой борьбы. Более того, он сделал нас свидетелями и зрителями ее. Это была особенность музыки Батюшкова: она сильна своей привязанностью к земле, своей языческой влюбленностью в нее. В этом смысле он противостоит своему современнику и другу Жуковскому. Мироощущение Батюшкова ярко материалистично. Надземные миры поэтического «века меланхолии» его не прельщают. Смутные и призрачные высоты беспредметности не привлекают его. Он долго бродит по земле из края в край в поисках ответа на недоуменные вопросы жизни. Образ странника и искателя, решающего загадки мира, проходит через многие страницы Батюшкова. Поэт страстно ищет выхода из противоречий жизни. Отсюда — движение к истине, поиски ее, неудовлетворенность, драматизм, мысль, обращенная вперед.

Есть у Батюшкова стихотворение «Судьба Одисея», являющееся вольным переводом из Шиллера и написанное поэтом после возвращения из похода в 1814 году. Измученный, усталый, долго скитавшийся (так долго, что «казалось — небеса карать его устали»), Одиссей вернулся на родину. Ведь, «блуждая, бедствуя», он страстно «искал своей Итаки». Все годы борьбы и странствий были как сон. «Проснулся он: и что ж? Отчизны не познал».

Пользуясь образом Одиссея, поэт говорит о своих духовных исканиях, о судьбе человека, обошедшего все сциллы и харибды современной жизни и оказавшегося обманутым в своих лучших надеждах. Он мно-

го увидел и понял на войне и, когда ему кажется, что уже достиг цели, с ужасом оглядывается и — увы! — не узнает того, к чему с таким трепетом стремился. Батюшков был подавлен всеевропейской реакцией, наступившей после бурных лет войны.

Уже не под именем Одиссея, а от своего собственного имени поэт говорит в стихотворении «Разлука»:

Напрасно я скитался
Из края в край, и грозный океан
Кругом меня роптал и волновался.

Это не только пейзаж. Место этих строк не в сугубо маринистской, а в гражданской поэзии России.

В эту же пору поэт пишет стихотворение «К другу», в котором дает картину мучительных поисков «своей Итаки»:

Где дом твой, счастья дом?.. Он в буре бед исчез,
И место поросло крапивой;
Но я узнал его: я сердца дань принес
На прах его красноречивой.

И далее:

Так все здесь суетно в обители сует!
Приязнь и дружество непрочны!
Но где, скажи, мой друг, прямой сияет свет?
Что вечно чисто, непорочно?

Напрасно вопрошал я опытность веков
И Клии мрачные скрижали,
Напрасно вопрошал всех мира мудрецов.
Они безмолвны пребывали.

Да, Одиссей, долго бороздивший волны морей, не нашел ответа на свои недоуменные вопросы. Если в «Судьбе Одиссея» мы узнаем развязку душевных странствий Батюшкова, то в послании «К другу» переданы переживания поэта именно в пору его житейского и духовного скитальчества:

Как в воздухе перо кружится здесь и там,
Как в вихре тонкий прах летает,
Как судно без руля стремится по волнам
И вечно пристани не знает, —

Так ум мой посреди сомнений погибал.
Все жизни прелести затмились:
Мой гений в горести светильник погашал,
И музы светлые сокрылись.

Это 1815 год. Еще будут прекрасные начинания и свершения. Еще будут шутки и эпиграммы, будут надписи и послания. Пройдет еще несколько напряженных лет. И вот голосом на пределе, голосом, полным отчаяния, уже в пору начинающейся душевной болезни, в 1821 году Батюшков произносит одно из самых кратких, едких и броских, как проклятие, одно из самых горестных стихотворений русской поэзии — «Изречение Мельхиседека»:

Ты знаешь, что изрек,
Прощаясь с жизнью, седой Мельхиседек?
Рабом родится человек,
Рабом в могилу ляжет,
И смерть ему едва ли скажет,
Зачем он шел долиной чудной слез,
Страдал, рыдал, терпел, исчез.

Здесь Мельхиседек — царь-жрец из библейской легенды — как бы подсказывает скитальцу Одиссею, Батюшкову, общую оценку его трудной жизни, мучительной борьбы, серьезных поисков.

Входя в мир образов Батюшкова, отмечаешь при всей их внешней гармоничности внутреннюю разноречивость. Дело не в дозировке печали и радости, меланхолии и безудержного веселья, элегии и шутки. Суть в реальных противоречиях, пережитых сыном века, противоречиях, которые Батюшков так и не решил. Последующие поэты, в новых исторических условиях, решали их, хотя и сами не были защищены от новых противоречий современной им жизни. Поэт, несомненно, стремился к гармоническому сочетанию в себе качеств мыслителя и воина, писателя и гражданина, силы духовной и физической; это сочетание для него желательно и заманчиво. Но жизнь все обостряла и усугубляла противоречие между идеалом и действи-

тельностью; принятый в кругу «арзамасцев» под гордым именем Ахилла, Батюшков с умной иронией говорит о себе: «ах! хил!»

Трагический разлад между идеалом и действительностью еще много десятилетий будет терзать и мучить русских литераторов, принимая форму то прямого протеста, то едкой иронии и горькой печали — чувственного выражения неудовлетворенности жизнью, — то эопова языка басни и сатиры, то романтического полета и героики. Много десятилетий русские поэты и писатели будут слышать железный шаг класса, преданного «промышленным заботам» (Баратынский). Это шел тот командор, рука которого, именуемая по-старому десницей, привыкла пересчитывать золото. Введенное чувствительным Карамзиным слово «промышленность» прочно входило в быт.

Влюбленному в благозвучие поэтической речи и полногласие распева, ищущему гармонии в природе и обществе Батюшкову невозможно было привыкнуть к железному скрежету. Но поэт вместе с тем уже не мог не останавливаться на этих звуках, неприятных его уху. Они становились все громче. «О, век железный!» — восклицал Батюшков осенью 1809 года. Через четверть века Баратынский в стихотворении «Последний поэт» подхватит это восклицание и сделает его эпически достоверным утверждением, почти констатацией:

Век шествует путем своим железным.

Пройдет еще много десятилетий, и Александр Блок в своем «Возмездии» скажет со столь знакомой интонацией:

Век девятнадцатый, железный,
Воистину жестокий век!

Чуткий и впечатлительный Батюшков одним из первых в дорассветной рани услышал скрежет железа и на себе испытал пожатие не каменной, а железной десницы.

«Простым ратником» называет себя поэт. И верно: это был ратник, но не такой уж простой. Это был смелый, интеллектуальный поэт-воин, с широким культурно-историческим кругозором. Батюшков участвовал в походах, вел жаркие споры на биваках с друзьями, мечтал о будущем. Он бывал под пулями и трясся в седле по трудным дорогам войны. Вот поэт с русскими войсками в Париже. Он пользуется своим пребыванием во французской столице и в Лувре часами простаивает перед статуей Аполлона Бельведерского. Он не только любит статуей. Ему нравится, что простые русские солдаты «с изумлением» смотрели на Аполлона. Офицер Батюшков посещает французский театр, Академию наук, замок маркизы дю Шатле, где чувствует себя «в гостях у Вольтера». Отсюда пишет он письмо к Дашкову, кончающееся знаменательными словами: «Сказали поход — вдали слышны выстрелы. — Простите!»

Не один десяток строк возникал и угасал в сердце поэта во время его походов. Он горевал, что в такой обстановке нельзя создать значительное произведение. «Какую жизнь вел я для стихов! Три войны, все на коне, и в мире — на большой дороге. Спрашиваю себя: в такой бурной, непостоянной жизни можно ли написать что-нибудь совершенное?» В этих словах есть оттенок жалобы на судьбу скитальца-солдата. Но хотя и сетовал Батюшков на то, что походная жизнь отвлекала его от каждодневного и сосредоточенного творчества, сочинения поэта показывают, как важны и именно творчески существенны были для него походы и дороги, бурная и напряженная жизнь воина. Она была богата впечатлениями, переживаниями и ценнейшими наблюдениями. Эти походы и переезды давали поэту внушительный материал жизни, определенность темы, уверенность поэтической интонации. Лучшие создания Батюшкова вдохновлены годами его участия в событиях современной ему русской истории.

Расцвет творчества поэта совпадает с промежутком между Отечественной войной 1812 года и 1820 —

1822 годами — кануном восстания декабристов. Батюшков жил в величественной и грозной атмосфере освободительного движения. Дружа с Пниным, он, разумеется, знал и его книгу «Опыт о просвещении в России» (1804). Дружа с Н. А. Радищевым, Батюшков, естественно, задумывается над судьбой его отца, автора «Путешествия из Петербурга в Москву». На поэта, вне всякого сомнения, сильно воздействовали встречи с М. Орловым, Н. Тургеневым, Н. Муравьевым.

Исследователи спорят, — знал Батюшков о тайных замыслах декабристов или не знал. Ввиду отсутствия исторических свидетельств мы, к сожалению, не можем дать верный и неопровержимый ответ. Декабристы, ценя поэтический талант Батюшкова, не считали и не могли считать его зрелым политиком. Они видели особенности характера Батюшкова, они видели прежде всего пылкого и непосредственного в своих душевных движениях поэта. Известно, что декабристы осуждали некоторые общественно-политические высказывания Батюшкова. Чего стоят, например, резкие и иронические надписи и заметки Никиты Муравьева на статье Батюшкова «Речь о влиянии легкой поэзии на язык».

Неведомо, знал ли Батюшков о тайных замыслах своих друзей, но с уверенностью можно сказать, что его «Опыты» входили в круг любимого чтения передовых людей 20-х годов XIX века. «Видение на берегах Леты» расходилось в списках как произведение, пробуждающее общественную мысль. Версия современников поэта, что именно осведомленность о готовящемся восстании и опасение возможных репрессий привели Батюшкова к душевному недугу с манией преследования, говорит прежде всего о том, что имя его связывалось с идеями освободительной борьбы.

Так называемые «легкие стихи» Батюшкова, прославляющие радость жизни, были в духе бесед «Арзамаса», бесед, которые предшествовали серьезным разговорам, ведшимся уже более узким кругом людей, знавших о главных задачах и планах борьбы. От шумного веселья «легких стихов» Батюшкова, в кото-

рых Вакх «густое здесь вино нам льет», не так-то уж далеко до тревожного шепотка беседующих заговорщиков. Вспомним наброски к десятой главе «Евгения Онегина»:

Сначала эти заговоры
Между лафитом и клико
Лишь были дружеские споры,
И не входила глубоко
В сердца мятежная наука, —
Все это было только скука,
Безделье молодых умов,
Забавы взрослых шалунов.

Вольнолюбие охватывало в преддекабрьскую пору многих, но далеко не многие поднялись до уровня «решительных мер».

Передового, яростного, рылеевского свободомыслия в Батюшкове не найти. Но хорошо известно: лирика поэта, так же как и пушкинская лирика, была любима декабристами. Более всего и охотнее всего он говорит о культурном прогрессе, опасаясь прямых политических высказываний. «Петр Великий пробудил народ, усыпленный в оковах невежества, он создал для него законы, силу военную и славу». Дальнейшее движение России Батюшков мыслил как решительное и окончательное уничтожение пережитков допетровской Руси. И когда Шишков стал цепляться за эту старину, поэт выступил против него с предельной резкостью, с определенностью полной и окончательной. Батюшков, конечно, понимал, что Шишков вел борьбу не только за старую лексику, за старый синтаксис, но главным образом — за реакционно-охранительные начала в русской жизни.

Любя Россию, Батюшков высмеивал лжепатриотов, хватавшихся за старое и ставивших знак равенства между ним и национальной самобытностью. Он писал об этом в «Видении на берегах Леты» и в прозе: «Любить отечество должно. Кто не любит его, тот изверг. Но можно ли любить невежество? Можно ли любить нравы, обычаи, от которых мы отделены веками и, что еще более, целым веком просвещения? Зачем же эти усердные маратели восхваляют все ста-

рое?.. эти патриоты, жалкие декламаторы, не любят или не умеют любить русской земли». По этому высказыванию и по острому памфлету в стихах («Видение на берегах Леты») нетрудно представить позицию, которую занял бы Батюшков, если бы он участвовал в позднейших схватках со славянофилами, самое название которых («славенофил») сочинено поэтом в адрес шишковистов и с его легкой руки вошло в обиход уже с новым идейным наполнением.

Эта позиция Батюшкова была, несомненно, близка передовым русским людям в преддекабрьскую пору. И, разумеется, у декабристов были все основания считать Батюшкова если не соратником, то сочувствующим. Сочувствующим, ибо идеал политической борьбы был поэту чужд. Протест Батюшкова выражался в форме ухода в личное, мечту, скепсис, сатиру. В стихах его много неудовлетворенности существующим, брожения, кипения страстей, игры жизненных сил, что было эмоциональным поэтическим выражением всего происходившего в сердцах людей в преддекабрьскую пору.

То и дело оказываясь вдалеке от России, Батюшков тоскует по ней, пишет об этом друзьям. В мае 1819 года из Неаполя: «В общества я заглядываю, как в маскарад; живу дома, с книгами; посещаю Помпею и берега залива, наставительные, как книги; страшусь только забыть русскую грамоту». В августе того же года с острова Иския: «...я здесь, милый друг, в страхе — забыть язык отечественный! — совершенно без книг русских».

Столь же отчетливо говорится об этом в стихах:

Да оживлю теперь я в памяти своей
Сию ужасную минуту,
Когда, болезнь вкушая люту
И видя сто смертей,
Боялся умереть не в родине моей!

(«Воспоминание»)

Какие радости в чужбине?
Они в родных краях.
(«Пленный»)

Еще далее — в «Разлуке»:

Напрасно покидал страну моих отцов

.

Ах! Небо чуждое не лечит сердца ран.

В 1818 году Батюшков в послании к Шаликову обещал:

...где б я ни был (так я молвлю в добрый час),
Не изменяясь, душою тот же буду.

И, умирая, не забуду
Москву, отечество, друзей моих и вас!

Россия властно влечет поэта. Он хочет быть «под небом сладостным отеческой земли», лелеет замыслы, связанные с темами русской истории и народного эпоса.

Помимо силы художественного воздействия, сочинения Батюшкова имеют и силу свидетельств участника великих событий. В письме к Гнедичу он говорит: «Ах, Николай, война дает цену вещам». Угол зрения человека, перенесшего войну на поле сражения, присущ многим страницам Батюшкова. Он видел дорогу бедствий, ведущую из Москвы в Нижний. Бродил по Москве, сожженной и опустошенной врагом, наблюдал толпы беженцев и слышал рассказы соотечественников. Он мог бы стать одной из фигур толстовской эпопеи.

Идя не от литературы, а от жизни, Батюшков полемически смело, остро и убедительно отвергает каноны анакреонтической лирики, согласно которым лира поэта, невзирая на его намерения петь войну и ее героев, поет о любви, и только о любви. Рассказывая о виденных бедствиях Москвы, Батюшков обращается к другу в стихах, здесь уже упомянутых («К Дашкову»):

А ты, мой друг, товарищ мой,
Велишь мне петь любовь и радость,
Беспечность, счастье и покой
И шумную за чашей младость!
Среди военных непогод,

При страшном зареве столицы,
На голос мирных цевницы
Сзывать пастушек в хоровод!
Мне петь коварные забавы
Армид и ветреных цирцей
Среди могил моих друзей,
Утраченных на поле славы!..
Нет, нет! Талант погибни мой
И лира, дружбе драгоценна,
Когда ты будешь мной забвенна,
Москва, отчизны край златой!
Нет, нет! Пока на поле чести
За древний праг моих отцов
Не понесу я в жертву мести
И жизнь и к родине любовь;
Пока с избранным героем,
Кому известен к славе путь,
Три раза не поставлю прудь
Перед врагов сомкнутым строем, —
Мой друг, дотоле будут мне
Все чужды музы и хариты,
Венки, рукой любви свиты,
И радость шумная в вине!

Все это предвещает сходные мотивы у Некрасова и поэтов его школы (сравнить хотя бы приведенный отрывок: «Среди военных непогод» с некрасовским «Внимая ужасам войны»). Мужественная прямота и страстность послания Батюшкова «К Дашкову» роднит его с лучшими образцами русской гражданской лирики.

Интонации и мотивы этого послания поддержаны у Батюшкова строками и строфами в других стихотворениях. Это важно оттенить, чтобы не останавливать внимание лишь на сумеречном и элегическом Батюшкове, зная, что есть Батюшков светлый, смелый, искренне любящий вольнодумца-друга и горячо ненавидящий мракобеса-врага. Современникам импонировала эта лирика воина-патриота, героика, тревожные раздумия, едкая сатира. И заодно с этим, как выражение проясненного событиями Отечественной войны 1812 года сознания, — широко во все стороны распахнувшийся поэтический мир, многообразие интересов и настроений поэта, многожанровость его творчества. Не одна струна была под его ру-

кой, а все струны инструмента. Не один, пусть даже излюбленный, цвет, а вся радуга.

Поэзии Батюшкова присущи те же образы и мотивы, которыми пользовалась гражданская лирика России. Правда, они не были проявлены с такой прямотой, как у Рылеева или, позднее, у Некрасова. Но они были. Это он, Батюшков, писал в 1814 году: «Наши воины, спасители Европы от нового Аттилы, потушили пламенники брани в отечестве Расина и Мольера и на другой день по вступлении в Париж, к общему удивлению его жителей, рукоплескали величественным стихам французской Мельпомены на собственном его театре». Это, несомненно, автобиографическое высказывание. Поэт и офицер с гордостью говорит о России, гасящей «пламенники брани» и несущей мир. Он вкладывает в уста Кантемира знаменательные слова: «Мы громами побед возвестили Европе, что имеем артиллерию, флот, инженеров, ученых, даже опытных мореходцев...» Надо было обладать большой верой в будущее своей страны, чтобы знаменитого философа Монтескье уличить в том, что он «говорит о России, как невежда».

В зрелые творческие годы поэтом написаны такие, ставшие хрестоматийными, стихи, как, например, «Тень друга», «Послание И. М. Муравьеву-Апостолу», «Переход через Рейн», «К Никите», такие произведения в прозе, как «Прогулка в Академию художеств», «Вечер у Кантемира» и другие. Именно в эту пору Батюшков обращается к царю с призывом освободить крестьян. Вяземский говорит о не дошедшем до нас «прекрасном четверостишии», в котором поэт, обращаясь к царю, надеялся, что «после окончания славной войны, освободившей Европу, призван он провидением довершить славу свою и обессмертить свое царствование освобождением русского народа».

Стихи и письма Батюшкова поры Отечественной войны и последующих лет — это походный дневник поэта-офицера. В нем находим такие шедевры, как «Переход русских войск через Неман», «Переход через Рейн», «Тень друга», «К Никите», «К другу» и некоторые другие. Здесь звучат голоса битвы, пере-

дано движение войск, громовая поступь армии. С подъемом и энергией, с большой изобразительной и эмоциональной силой, на которую позднее с восторгом будут оглядываться русские поэты, включая Пушкина, описывал Батюшков переход русских войск через Рейн:

И час судьбы настал! Мы здесь, сыны снегов,
Под знаменем Москвы с свободой и с громами! .
 Стеклись с морей, покрытых льдами,
От струй полуденных, от Каспия валов,
 От волн Улеи и Байкала,
 От Волги, Дона и Днепра,
 От града нашего Петра,
С вершин Кавказа и Урала...

Видное место занимают у Батюшкова песни воинской удали и отваги, достойные лучших строк боевой музыки русских поэтов. В послании «К Никите» (декабристу Н. М. Муравьеву) Батюшков пишет об ожидании у костров «дня кровавой драки», о сне под буркой, о громе боя:

Как весело перед строями
Летать на ухарском коне
И с первыми в дыму, в огне
Ударить с криком за врагами!
Как весело внимать: «Стрелки,
Вперед! Сюда, донцы! Гусары!
Сюда, летучие полки,
Башкирцы, горцы и татары!»

И далее: «О, зрелище прекрасно!» — о колоннах, сдвинутых, как лес, о победе над врагом, об упоении в бою («О, радость храбрых!»). Батюшков пел не только мечту задумчивых и горе несчастных, но и «радость храбрых». Ту же тему воспитания мужества и «радости храбрых» разрабатывает Батюшков в шестом отрывке из «Подражаний древним»:

Ты хочешь меду, сын? — так жала не страшись;
Венца победы? — смело к бою!
Ты перлов жаждешь? — так спустись
На дно, где крокодил зияет под водою.
Не бойся! Бог решит. Лишь смелым он отец.
Лишь смелым перлы, мед, иль гибель... иль венец.

Героическая тема у Батюшкова звучит не изолированно, а наряду с другими, в переплетении различных тем и мотивов. У поэта есть мотивы элегические, но у него же находим строки прямо противоположные им по настроенности, по тону. Верой в бессмертие жизни дышит стихотворное послание к Жуковскому, написанное в один год (1821) с «Изречением Мельхиседека» и стоящее рядом с ним как живое и неопровержимое свидетельство противоречивости поэта. Время, говорит Батюшков, все топит в реке забвенья. Что же оно все-таки бессильно в ней утопить? И поэт сам отвечает: «То, что в сердце мы храним».

Нет смерти сердцу, нет ее!
Доколь оно для блага дышит!..

Мотивы радости и мужества временами брали верх над элегическими мотивами. Временами же сами оказывались побежденными. Порою Батюшков самозабвенно поет печаль, но он же сам иронически отзывается о «веке меланхолии», этой подоснове элегии.

Поэт вскрывал противоречия своей переходной эпохи. И не вина, а беда поэта в том, что мрачное в нем победило, что Мельхиседек горестно подтрунивал над столь дерзостно и звонкогласо воспетой радостью храбрых.

4

Даже знающему мифологию человеку при чтении такого поэта, как Батюшков, нелегко за именами Эроta, Киприды, Марса, Беллоны распознать подлинный смысл любовной или военной лирики его. В начале XIX века мифологические понятия еще были в обиходе и образная ассоциативность между ними и живыми чувствами была в несравненно большей дружбе, чем в наше время.

Однако мифология, которая была в почете у классиков допушкинской и пушкинской поры, не должна заслонять от наших читателей живой прелести их

стихов. Ясно, что для глубокого понимания Батюшкова надо знать мифологические легенды. Знать для того, чтобы беспрепятственно проникнуть в реальный смысл образов. Попробуйте без мифологической расшифровки понять такое произведение Батюшкова, как «Видение на берегах Леты»! С первой же страницы на вас ринутся Аполлон с Гебой, Элизий, Феб, Кастальские воды, грации, Психея, Мельпомена... Но стоит вам разбить скорлупу забытых или полузабытых наименований, и вы найдете под ней теплое ядрышко жизни. Порой это ядрышко само пробивало скорлупу условности, как, например, в послании «К Дашкову» или «Переходе через Рейн», и сразу открывалось взору читателя. Порой же необходимы некоторые усилия самого читателя. Если он не пожалеет этих усилий, то услышит, как под античными одеждами бьется сердце русского поэта.

В отличие от сторонников школьного классицизма античные симпатии Батюшкова относились главным образом к способу изображения, к «художественному элементу» поэзии, по определению Белинского, который справедливо считал, что антологические стихи Батюшкова способствовали образованию русского стиха вообще, пушкинского в частности.

Укреплению античных симпатий Батюшкова содействовала его дружба с Гнедичем, переводчиком «Илиады» и «Простонародных песен нынешних греков». Перевод поэмы Гомера был высоко оценен Пушкиным и Белинским. В одном из оригинальных стихотворений Гнедича — «Послании к Батюшкову» — говорится о темах, которые затрагивали друзья при встречах: Рим и Иерусалим, Гомер и Тассо... Друзья мечтали о создании у себя на родине великой поэзии. Какой же должна быть русская поэзия? Как найти способ объединить поэзию и жизнь? Батюшков, по Добролюбову, любил «действительную жизнь», но боялся еще «пустить ее в ход прямо». Увидев, что попытка создания «золотого века из простой жизни никуда не годится», Батюшков пошел по другой дороге. И Добролюбов тонко рисует нам ход размышлений Батюшкова: «Вы боитесь изображать просто

природу и жизнь, чтобы не нарушить требований искусства, соблюдения правил искусства: смотрите же, я буду вам изображать жизнь и природу на манер древних. Это все-таки будет лучше, чем выдумывать вещи, ни на что не похожие...»

Вопрос был весьма серьезен: как представить самую жизнь, не компрометируя искусства? У поэтов античности и Возрождения Батюшкова привлекала цельность, ясность, лаконичность, гармония частей и пластическое чувство целого.

«Стих его, — говорит о Батюшкове Белинский, — не только слышим уху, но и видим глазу: хочется ощупать извивы и складки его мраморной драпировки».

Стих Батюшкова мог казаться монолитно-мраморным, но выражал-то он далеко не лишенную противоречий, а, напротив, богатую ими душу поэта.

Мрамор Батюшкова только лишь издали кажется монолитным и гладким. Увы, то там, то здесь внимательный глаз замечает молниеобразные трещины. Они проходят не только по поверхности, нет, трещина прошла по сердцу поэта, и ему не скрыть ее.

Как бы ни драпировался стих Батюшкова под античность или Возрождение, каковы ни были бы условности, одолевавшие поэта, природа и человек — вот истинные соучастники творческой думы его.

Условное и безусловное, книжные образы и действительность, душевная прямота и плетение словес ведут у Батюшкова борьбу не на жизнь, а на смерть. Как говорить о жизни, не унижая поэзии? Как воспевать жизнь — следуя канонам или отбрасывая их? Ясного ответа Батюшков не давал. И Пушкин верно уловил в нем это противоречие. На полях стихотворения «Мои пенаты» Пушкин пишет: «Главный порок в сем прелестном послании есть слишком явное смешение древних обычаев миф[ологии] с обычаями жителя подмосковной деревни». И там, где у Батюшкова изображается греческая хижина, в которой стоит стол с изорванным сукном и перед камином сидит суворовский солдат с двухструнной балалайкой, Пушкин замечает: «Это все друг другу слишком уж про-

тиворечит». И далее: «Стихи прекрасные, но опять то же противоречие».

Колебания Батюшкова (от условной Хлои к безусловной Маше, от Омира к Петину) весьма остро чувствовал Пушкин, и только ему было дано *творчески* ответить на мучительные вопросы, стоявшие перед его предшественником.

Счастливая Аркадия с пастушками в стихах Батюшкова истощивала себя. Дальше — правда жизни, и только она. Независимость и вольнодумство больше не захотят прятаться за спину киприд и вакхов. Легкая поэзия в понимании Батюшкова — это поэзия жизни, земная поэзия. Именно она и была чревата реализмом. Поэзия в ту пору тосковала по обыденному и реальному, еще не названному, но ждущему глагола поэтических образов. Условный Вакх еще понадобится, чтобы воскликнуть: «Да здравствует солнце, да скроется тьма!» Но он уже будет в таком подчинении реалистической музе, что, кроме имени, в нем не найдется сколько-нибудь опасных черт былой условности.

Наш слух привык к сочетанию имен: Батюшков и Пушкин. О первом говорится порой только лишь как о предшественнике второго. И этого было бы достаточно для того, чтобы прочно войти в историю русской поэзии. При упоминании имени Батюшкова возникает в сознании цепь образов, большая часть которых была усвоена и поддержана Пушкиным, а часть прошла мимо него либо унаследована другими поэтами.

Белинский пишет о Батюшкове как о поэте, в числе других подготовившем явление Пушкина. Вполне естественно, что в работе, посвященной Пушкину («Сочинения Александра Пушкина», статья третья), его интересует главным образом эта сторона. На том, какое же влияние оказал Батюшков на других русских писателей, Белинский не останавливался. Ведь писал он не историю русской литературы и не специальную статью монографического характера о Батюшкове, а работу о Пушкине, о том, что именно подготовило его приход в предшествующей ему поэзии,

каковы характер, значение и место пушкинского творчества в культуре и общественной жизни.

Действительно, одной из величайших заслуг Батюшкова является то, что его поэзия подготовила Пушкина. Все, что у Батюшкова было намеком, предчувствием, догадкой, стало у Пушкина осознанной мыслью, творческой позицией. Ныне историкам литературы сравнительно нетрудно установить преемственность Пушкина от Батюшкова. Да и Пушкин хорошо знал своего предтечу. А ведь Батюшков, особенно в первые годы их знакомства, мог о своем преемнике лишь только догадываться.

Известно, что Батюшков познакомился с лицеистом Пушкиным в 1815 году. В следующем году автор «Опытов» пытается предостеречь юношу Пушкина от увлечения вакхическими мотивами, внушенными ему стихами... Батюшкова. Далее он интересуется судьбой «Руслана и Людмилы» и в письме из Италии (1819) спрашивает: «Просите Пушкина, именем Ариоста, выслать мне свою поэму, исполненную красоты — надежды, если он возлюбит славу, паче рассеяния». Батюшков был любимым автором Пушкина-лицеиста, его «Городок» написан, несомненно, под влиянием «Моих пенатов». Но неверно ограничивать влияние Батюшкова на Пушкина только лицейскими годами, как это делали некоторые исследователи.

Вместе с Жуковским Батюшков подготовил романтизм Пушкина и в еще большей степени, чем автор «Светланы» и «Людмилы», реализм его. Говоря о романтизме, нельзя забывать, что именно Батюшков первым перевел на русский язык отрывок из Байрона в ту пору, когда английский поэт только входил в моду. Этот перевод («Есть наслаждение и в дикости лесов...») настолько пришелся по душе Пушкину, что был им собственноручно списан под названием «Элегия» и затем снова занесен в принадлежащий Пушкину экземпляр «Опытов». Мотив этого перевода Батюшкова, как справедливо отмечалось, отразился на пушкинском отрывке из «Пира во время чумы» («Есть упоение в бою...», 1830).

Влияние Батюшкова на Пушкина было длитель-

ным. Не только в лицейский период, но и в последние годы творческой деятельности Пушкин обращался к поэзии Батюшкова. Порой это не влияние, а общность мотивов, сходство художественных натур Батюшкова и Пушкина. Тема ухода от светской суеты в сельскую тишь и в уединение, выраженная в стихотворении Батюшкова «Таврида», становится излюбленной в пушкинской лирике последнего периода («Давно, усталый раб, замыслил я побег в обитель дальнюю трудов и чистых нег...», 1834). Именно в эту последнюю пору жизни Пушкин создает несколько стихотворений, в которых близок к антологическим и итальянским мотивам Батюшкова. Это такие произведения, как «Царскосельская статуя», «Труд», «С Гомером долго ты беседовал один...», «Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи...», «Подражания древним», «Из Анакреона», «Подражание итальянскому». Это все произведения 1830—1836 годов.

Лирика и сатира, существовавшие у Батюшкова врозь, у Пушкина в «Евгении Онегине» слились воедино. Первую беглую зарисовку образа молодого человека, напоминающего позднейшего Онегина, находим у Батюшкова. В «Прогулке по Москве» он говорит о «добром приятеле»,

Который с год зевал на балах богачей,
Зевал в концерте и в собрании,
Зевал на скачке, на гулянье,
Везде равно зевал...

Этот выхваченный из жизни характер станет со временем типическим образом и властно заявит о себе в русской литературе. Как же не узнать в этом «добром приятеле», фланировавшем по проспектам и кочевавшем с концерта на скачки, того, который «равно зевал среди модных и старинных зал»! Описание утра в том же «Евгении Онегине» перекликается с картиной из стихотворения Батюшкова «Странствователь и домосед», в которой изображается, как «на площадь побежал ремесленник, поэт, поденщик, говорун, с товарами купчина».

Роднит Батюшкова с Пушкиным также их отношение к Петру I, интерес к его личности, постоянные размышления над его значением. В «Прогулке в Академию художеств» Батюшков говорит: «У нас перед глазами Фальконетово произведение, сей чудесный конь, живой, пламенный, статный и столь смело поставленный, что один иностранец, пораженный смелостью мысли, сказал мне, указывая на коня Фальконетова: «Он скачет, как Россия!»

На девятнадцать лет позже этой статьи Пушкин писал в «Медном всаднике» о коне, управляемом Петром:

О мощный властелин судьбы!
Не так ли ты над самой бездной
На высоте, уздой железной
Россию поднял на дыбы?

В письме к Вяземскому Батюшков говорит о задуманной им поэме «Русалка». Но, увы, ему не удастся задуманную поэму начать, так же как Пушкину — начатую завершить.

«Теперь я по горло в прозе», — пишет Батюшков в 1815 году Жуковскому. Он разрабатывает в письмах, статьях, воспоминаниях, заметках основы своего прозаического стиля, в котором предвосхищает и Пушкина и других русских писателей.

В очерке Батюшкова «Прогулка по Москве» есть меткие зарисовки городских типов, прямо ведущие нас в галерею, которую справедливо принято называть «грибоедовской Москвой». Городские типы, наблюдения за жизнью улицы, доходящие в наброске до гротеска и карикатуры, — все это в очерке Батюшкова позволяет судить о нем как о тонком жанристе.

Как бы адресованным современным поэту сатирикам звучит восклицание Батюшкова в том же очерке: «Какое обширное поле для комических авторов и как они мало чувствуют цену собственной неистощимой руды».

Портреты, описания, жанровые сцены Батюшкова отличаются остротой реалистического письма, позволяющего почувствовать в нем и наметки сатирическо-

го стиля. Автор «Прогулки по Москве» дает, например, сравнительные характеристики двух чудаков. «Один имеет сто тысяч доходу, и желудок его варить не может. Другой прожился на фейерверках и называет людей неблагодарными за то, что они не собираются в его сад в глубокую полночь». Контрастные портреты двух различных типов и сопоставление несопоставимого — излюбленный прием гоголевского письма. Точность и краткость характеристик, заостренных до гротеска, — и эту черту мы видим в Батюшкове до Гоголя в литературе и до Федотова в живописи. «Старый щеголь, великий мастер делать визиты, который на погребениях и на свадьбах является как тень, как памятник времен екатерининских; он человек праздный, говорун скучный, ибо лгать не умеет за недостатком воображения, а молчать не может за недостатком мысленной силы».

Как здесь не вспомнить, что одну из первых в литературе XIX века попыток создания образа, превосходящего образ гончаровского Обломова, дал Батюшков в «Похвальном слове сну». Герой этого произведения говорит: «Если бы я был царем моей постели, то никогда бы с нее не вставал». И в другом месте этого же «Похвального слова»: «Итак, почтенные слушатели! Способность спать во всякое время есть признак великой души (надобно заметить, что это весьма понравилось собранию ленивых)».

Разумеется, не во всех случаях воздействие Батюшкова на последующую русскую литературу было непосредственным и прямым. Здесь речь идет о проницательности писателя, о его художническом умении подмечать новое в жизни, вносить его в искусство, о тяготении к явно реалистическому письму.

Предчувствия, предвосхищения, догадки Батюшкова, его начинания имели для дальнейшего хода развития русской литературы огромное значение. Батюшков и Жуковский, а еще раньше Державин были сильными и яркими художниками. Но их значение стало еще более ощутимым и понятным, когда пришел Пушкин. Батюшкову было присуще многое из того, что стало позднее столь характерным для поэтов пуш-

кинской плеяды, — он ведь был самой ранней ее звездой.

Интонационный строй стихов и прозы Батюшкова был очень близок Пушкину и поэтам его школы. Пленительная певучесть пушкинской речи слышится уже у Батюшкова в самом начале века. Такие стихи, как «Мой гений» (1815), со строфой:

О память сердца! ты сильней
Рассудка памяти печальной
И часто сладостью своей
Меня в стране пленяешь дальней, —

даже знатоков поэзии вводили в заблуждение и казались им (так было с Аполлоном Майковым) пушкинскими стихами¹.

Некоторые строгие и подчас иронические замечания Пушкина на полях «Опытов» вовсе не говорят о недостаточной оценке им Батюшкова. Заметки делались Пушкиным для себя, а не для других. Если б он стал писать статью о Батюшкове, то, несомненно, от заметок по поводу отдельных строк и стихотворений перешел бы к творчеству поэта в целом. Что же касается творческого освоения Батюшкова, то оно до конца дней было у Пушкина плодотворным. Ему мог не нравиться «Умиравший Тасс», но зато «Подражания древним», написанные позже этого стихотворения, живо перекликаются с пушкинскими стихами того же названия.

Немаловажна роль Батюшкова в предвосхищении некоторых образов и мотивов и других видных русских поэтов. Становление поэта происходило в мучительном борении, при постоянном самоконтроле и самопроверке. Взыскательный и ищущий художник, он понимал, что мало пользоваться готовым, надобно открывать новые области в искусстве. И, пробуя себя в различных жанрах, Батюшков не сразу понял природу своего дарования.

¹ «Память сердца» — счастливое выражение Батюшкова, вошедшее в обиход наших дней. Так сейчас называют книги воспоминаний, стихов, статьи, очерки, даже корреспонденции.

Элегия, послание, историческая ода, сатира, эпиграмма — в них есть начинания, приведшие поэта к наибольшим его удачам. А такими удачами, при том характерными для его творческого облика, являются произведения, относящиеся к философской лирике. С наибольшей наглядностью это проявилось у Батюшкова в его циклах «Из греческой антологии» и «Подражания древним».

Новым у Батюшкова по сравнению с предшественниками было стремление выражать чувства в противоборстве и развитии.

Без смерти жизнь не жизнь; и что она? Сосуд,
Где капля меду средь полыни.

Эта глубокая мысль поздней будет во множестве вариантов развита Баратынским и другими поэтами-мыслителями вплоть до наших дней.

«Чудесная противоположность», заключенная в страстях, зорко подмечается уже Батюшковым. В статье о Петрарке сказано: «Любовь подобна сладкому меду, распущенному в соку полынным». Этот образ глубоко органичен для Батюшкова. В первом отрывке из «Подражаний древним» он и закреплён стихотворно. В двенадцатом отрывке «Из греческой антологии»: «Я вяну, и еще мучения терплю, пол-мертвый, но сгораю».

В небольших философских фрагментах Батюшков добивается удивительного сочетания контрастных мотивов: трагического и радостного, жизни и смерти, цветения и увядания, столь характерных для позднейшей лирики Баратынского и Тютчева.

К поэзии Батюшкова обращаются и поэты XIX века и наши современники. «Тень друга» — так, следуя за известным произведением Батюшкова, назвал книгу своих стихов Николай Тихонов. Этой книге, посвященной заграничной поездке поэта в годы, предшествовавшие Отечественной войне 1941—1945 годов, предпослан эпиграф из Батюшкова: «Я берег покидаю туманный Альбиона». Основной образ стихотворения Батюшкова проходит через всю книгу:

Угасает запад многопенный,
Друга тень на сердце у меня.

Так спустя столетие с лишним наш современник окликает тень Батюшкова, создавая книгу большого общественного звучания.

В третьей статье о Пушкине Белинский говорит о том, что Батюшкова «знают теперь» лишь понаслышке и воспоминанию любители словесности. Такое отношение к Батюшкову в условиях литературной борьбы того времени вполне понятно. Но теперь, когда нам видна вся литературная панорама XIX века, Батюшков встает перед нами в истинном свете, как важное звено в литературной цепи от Лермонтова и Карамзина к Пушкину, Баратынскому и Тютчеву. Хотя поэту казалось, что он «страдал, рыдал, терпел, исчез», бесследно исчез, — однако многие его начинания, попытки, порывы и даже ошибки и заблуждения были учтены позднейшими поэтами и писателями.

В лучших своих произведениях Батюшков оперирует не отвлеченными готовыми образами-формулами, введенными в поэзию приверженцами классицизма. Он тяготеет к неповторимо своеобразному, индивидуально окрашенному реальному переживанию. Он дает не категорию любви, а самую любовь, не категорию дружелюбия, а самую дружбу в ее обращенности к вам, собеседнику поэта. Лирический герой Батюшкова создан из реальных черт времени. Эти черты определились и с годами выкристаллизовались в характер эпического героя, который пришел в русскую литературу позднее. «Чувство, одушевляющее Батюшкова, — говорил Белинский, — всегда органически жизненно, и потому оно не распространяется в словах, не кружится на одной ноге вокруг самого себя, но движется, растет само из себя, подобно растению, которое, проглянув из земли стебельком, является пышным цветком, дающим плод».

Жизненность поэтического чувства Батюшкова была весьма важным завоеванием русской литературы. Наряду с Хлоями и аркадскими пастушками у Батюшкова готовы заявить о себе русские девушки,

которых поэзия называла еще робко, застенчиво, уклончиво. В поэзии реализм уже ощущался, словно соль в морской воде. Батюшков глубоко выстрадал реализм Пушкина и поэтов его школы. Это его бесспорная и незабываемая заслуга.

Переходность литературной эпохи, в которую жил Батюшков, выражена в переходности, текучести его поэтических жанров. Поэт как бы читл каноны и исподволь нарушал их. Материал его «Опытов» распределен так: элегии, послания, смесь. Но он сам понимал всю искусственность строгого разграничения лирических жанров. Поэтические жанры у Батюшкова диффузируют: ода и элегия, послание и сатира. В лирическую почву падают зерна эпоса. И это оказывается плодотворным и многообещающим.

Письма Батюшкова — лаборатория его поэтического стиля. В них пульсирует живая мысль. Они очень содержательны и принадлежат к лучшим страницам русской эпистолярной литературы. В них Батюшков, так же как позднее Пушкин, переключает прозаический рассказ на стихи и стихи снова на прозу. В целом язык стихов Батюшкова дальше от языка его прозы, чем стихи зрелого Пушкина от его прозы. Последний с большей, чем его предшественник, смелостью пойдет навстречу языку жизни, на поиски нового поэтического стиля, более отвечающего требованиям жизни. Батюшков старательно добивался стирания резких граней между стихом и прозой. С пушкинской глубиной и прямоотой, но до Пушкина он говорил: «Главные достоинства стихотворного слова суть: движение, сила, ясность».

В высокую поэзию Батюшков вводит строфу, состоящую из разностопных стихов. Это не было только желанием разнообразить строфику. Это приближало поэзию к интонации живой речи. В этой связи задумывался Батюшков и над введением в поэзию прозаизмов, которые он называет «обыкновенными словами», то есть словами, еще не вошедшими в поэтический обиход. «Заметим мимоходом для стихотворцев, — говорит он в примечании к статье «Ариост и Тасс», — какую силу получают обыкновенные слова,

когда они поставлены на своем месте». Язык поэтического произведения — эта тема глубоко волновала Батюшкова и как поэта и как исследователя. Он одним из первых у нас стал говорить о языке как о первоэлементе литературы: «Язык у стихотворца то же, что крылья у птицы, что материал у ваятеля, что краски у живописца».

Батюшков хорошо понимал: не все поэзия, что стихи. И он сетовал на то, что «большая часть людей принимает за поэзию рифмы». Батюшков мыслил стихом. Окрыленная поэтическая дума как бы строфой слетала на бумажный лист. Поэт умел в стихе свободно и непринужденно рассуждать, беседовать, спрашивать, отвечать, недоуменно, а порой и негодующе и презрительно восклицать...

Слабыми сторонами поэзии Батюшкова являются некоторые длинноты, и затемненность смысла, и образная нечеткость; есть целые вещи, явно не завершённые, недописанные. На то, что Батюшков «очень и очень не чужд риторике», справедливо указывал в свое время Белинский. И недаром Пушкин на полях «Опытов» заодно с восклицаниями «прелесть», «живо, прекрасно» пишет: «слабо», «лишний стих», «темно» и еще более энергично и резко.

Но надо всегда помнить, что Батюшков еще готовился к главным свершениям в своем творчестве. Поэт говорил о себе: «Я похож на человека, который не дошел до цели своей, а нес на голове красивый сосуд, чем-то наполненный. Сосуд сорвался с головы, упал и разбился вдребезги. Поди узнай теперь, что в нем было». Читатель обращается к реальному литературному наследию Батюшкова и видит, что оно ценно и по сумме идей, заложенных в нем, и по богатству историко-культурных ассоциаций, и по смелости разноречивых образов, и по окрыленности их, и по возвышенному строю и дивной певучести поэтической речи. Батюшков — чародей мелодии стиха. Его стих хочется произносить слегка нараспев, как некогда произносились трагические монологи: не говорить, а именно декламировать.

«Звуки итальянские! Что за чудотворец этот Ба-

тюшков!» — с восторгом писал Пушкин. Но волшебство Батюшкова заключалось не в том, что русский стих он заставлял звучать по-итальянски, на манер Ариосто или Петрарки. Нет, он понимал, что у каждого языка свои звуковые и интонационные особенности. И плавность Батюшкова, его певучесть — это не сладкогласие кантилены, а полногласные перемены русской песни. До Батюшкова наши поэты не уделяли такого пристального внимания звуку в стихе. Автор «Тени друга» не могли увлечь примитивные звукоподражания. Стих его удивительно музыкален, весь как бы пронизан стихией мелодии. Он и в чтении певуч. Звукопись у Батюшкова касается не отдельного слова или малой группы слов, а большого интонационного периода, целой строфы:

Нас было лишь трое на легком челне;
А море вздымалось, я помню, горами;
Ночь черная в полдень нависла с громами,
И Гела зияла в соленой волне.
Но волны напрасно, яряся, хлестали;
Я черпал их шлемом, работал веслом;
С Гаральдом, о други, вы страха не знали
И в мирную пристань влетели с челном!

(«Песнь Гаральда Смелого»)

Стих передает гром битвы и лепет влюбленного, шум морских валов и «тихий час денницы».

Звукопись Батюшкова пленительно сочетается с содержанием его поэзии, со всем образным строем ее. Для каждого ряда образов он находит соответствующее им звучание. За немногими исключениями (в некоторых недоработанных и незавершенных вещах), он проявлял тонкое умение в сочетании изобразительных средств. Это искусство достигалось в результате большого труда. Батюшков был близок к пониманию того, что вдохновение — синоним трудолюбия. «Мне очень скучно без пера», — говорил этот щедро одаренный и славно послуживший русской литературе писатель.

Русские поэты предпушкинской и пушкинской поры были людьми, стремившимися «в просвещении встать с веком наравне», людьми многосторонних знаний и исключительного трудолюбия. Для того чтобы стать заметным поэтом, помимо таланта необходимо обладать ключом от сокровищницы культуры народов. Для того чтобы этот ключ найти, надо иметь одно из качеств всех трудолюбивых и отважных. Имя этого качества — поиск.

К числу таких поэтов принадлежал Константин Батюшков. Он был одним из образованнейших русских поэтов, сочетавший природный талант с глубоким чувством историко-литературной традиции. Философию знал он до Канта и Шеллинга включительно. Нам известно из высказываний А. И. Тургенева: «Ничто ему не чуждо, он отвечает на некоторые вопросы по части наук политических и юридических». На протяжении многих лет Батюшков расширял и усугублял свои познания в области живописи и скульптуры. Он читал на нескольких европейских языках, чувствуя себя свободно в любом веке и в любой области истории литературы. Его интересует культура в самом широком плане. Он изучает, как поставлено образование в посещаемых им странах. Из Неаполя в 1819 году он пишет, что хочет ознакомиться подробно, «как идет здесь университет, некогда знаменитый, и учение вообще».

Горячо любя и отлично зная итальянскую поэзию, Батюшков пишет о ней специальные статьи, в которых совмещаются качества взволнованного художника и проникновенного исследователя. Петрарку Батюшков знает наизусть и столь глубоко, что судит, кто из позднейших поэтов заимствовал у него строки. В примечаниях к своей статье Батюшков говорит: «Есть и другие похищения, но я не могу их теперь привести на память».

Гармоническое сочетание слова и дела, поэзии и науки, науки и жизненной практики, отличающее деятелей Возрождения, глубоко родственно Батюшкову:

он стремился объединить вдохновение и познание, наблюдение и мысль о будущем. Поэт не ограничивал себя только сферой работы над словом, понимая, что она может быть успешной, если включит в себя всего человека, все его жизненные и культурные интересы.

Отдельные скудные признания Батюшкова говорят нам о большом его трудолюбии и серьезности. Так, в письме к Жуковскому (1819) он сообщает: «Иногда для одной строчки надобно пробежать книгу, часто скучную и пустую. Впрочем, мне когда-нибудь послужит этот труд, ибо труд, я уверен в этом, никогда не потерян». В письме к Гнедичу из деревни поэт сетует на то, что у него мало книг и каждую из них он перечитывает по многу раз.

К числу горячих увлечений Батюшкова относится живопись. Поэт был хорошим рисовальщиком. Он просиживает часами «с Винкельманом в руке», вникая в искусство древности. Он посещает музеи и картинные галереи. Их воздействие на его ум и сердце неотразимо, о чем сам поэт пишет в своих письмах и статьях. Его «Прогулка в Академию художеств» является одним из ярких, смелых и ранних по времени критических обзоров пространственного искусства, сделанных тонко и по-своему остро злободневно. Это последнее качество стоит подчеркнуть: Батюшков хорошо понимал насущную необходимость создания русской национальной живописи.

В уста молодого живописца поэт вкладывает значительные слова: «Сколько предметов для кисти художника! Умей только выбирать. И как жаль, что мои товарищи мало пользуются собственным богатством; живописцы перспективы охотнее пишут виды из Италии и других земель, нежели сии очаровательные предметы. Я часто с горестью смотрел, как в трескучие морозы они трудятся над пламенным небом Неаполя, тирают свое воображение и часто — взоры наши. Пейзаж должен быть портрет». Здесь и о гордости «собственным богатством», и о необходимости брать темы из русской жизни, и о верности натуре не только в портрете, но и в пейзаже.

Подолгу поэт любит архитектурными пейзажа-

ми Петербурга: Адмиралтейство и набережные Невы, Дворцовая площадь и решетки Летнего сада. «Какая легкость и стройность в рисунке! Я видел славную решетку Тюльерийского замка, отягченную, раздавленную, так сказать, украшениями — пиками, касками, трофеями. Она безобразна в сравнении с этой». Здесь очерковая проза Батюшкова предвосхищает поэтический восторг пушкинского отступления в «Медном всаднике»: «Твоих оград узор чугунный...»

Не только живопись и архитектура прошлого занимают Батюшкова. Он думает о будущем. В письмах и в статье «Две аллегии» он дает живописцам сюжеты. Требуя от них дерзания: «Напитав воображение идеалом величия во всех родах, лишите смело; ваш гений будет гений, а не фигура академическая».

В Одессе в 1818 году Батюшков узнает об археологических раскопках в Ольвии. Поклонник античности находит здесь для себя много интересного и поучительного. В следующем году он сообщает Карамзину из Неаполя, что месяц посвятил изучению окрестностей этого города и составил об его древностях записки. Четырежды Батюшков был в Помпее и дважды на Везувии — «два места, которые заслуживают внимания самого нелюбопытного человека». Такой интерес к культурному наследию человечества был свидетельством того, что Батюшков намеревался серьезно и долго работать в русской литературе, дать еще много книг в стихах и прозе.

К числу задуманных и, к сожалению, невыполненных работ относится курс истории литературы. «Хочется написать в письмах маленький курс для людей светских и познакомить их с собственным богатством», — пишет поэт Вяземскому в 1817 году. Замечания историко- и теоретико-литературного характера, разбросанные в письмах и статьях Батюшкова, и в наши дни читаются с большим интересом.

Статья «Нечто о поэте и поэзии» является предварительными наметками новой поэтики с отступлениями в психологию творчества. Батюшков делает попытку ошутить в разрозненных произведениях словесности литературный процесс. В вопросах языка и

стиля поэт занял резко определенную и далеко не компромиссную позицию. Эта позиция роднит его с самыми передовыми деятелями русской литературы.

Стиль писателя Батюшков ставит в зависимость от мышления его. «Есть писатели, у которых слог темен, у иных — мутен; мутен, когда слова не на месте; темен, когда слова не выражают мысли, эти мысли неясны от недостатка точности и натуральной логики».

Человек большой и разносторонней культуры, Батюшков, как и подобает взыскательному художнику, признается: «Ничего не знаю с корня, а одни вершки даже в поэзии, хотя целый век бледнею над рифмами».

Скупы, очень скупы свидетельства Батюшкова о своей работе. «Занятия мои были маловажны, но непрерывны». Первая часть фразы — новая вспышка скромности, вторая — важное признание в том, что работа над стихом и прозой была постоянной. «Перемарываю старые грехи», — говорил Батюшков о ранее написанных стихах, к которым он возвращался, чтобы править и совершенствовать их.

Поэт часто обращается к прозе, говорит о пользе заготовок в работе стихотворца. «Чтоб писать хорошо в стихах... надо много писать прозою» и далее: «Я хотел учиться писать и в прозе заготавливал воспоминания или материалы для поэзии». С убежденностью и настойчивостью Батюшков ратовал за совмещение работы поэта и прозаика. Эти мечтания блестяще оправдались в деятельности его последователей. Да и сам он оставил нам прозаические произведения полуочеркового, полустатейного характера, значение которых для русской литературы еще далеко не оценено в должной степени. Письма поэт сам рассматривал как важный, как характерный для него жанр: «Это мой настоящий род. Насилу догадался». Письма Батюшкова написаны так приближенно к живой интонации поэта, что доносят до нас переливы его голоса.

Задолго до известных пушкинских рассуждений о главных достоинствах стихов и прозы Батюшков

написал «Речь о влиянии легкой поэзии на язык». Это один из ранних опытов построения поэтики, близкой к пушкинской. Взять хотя бы требование «истины в чувствах» — принцип действенный и прогрессивный, поддержанный всем ходом дальнейшего развития русской литературы. Характерно, что Батюшков, любя итальянскую поэзию, отдавал все же предпочтение поэзии античной. И это было проявлением его эстетических принципов. В произведениях древних поэтов, утверждает Батюшков, «мы видим более движения и лучшее развитие страстей». Поэтика *движения* и *развития* чувств, показа их в противоборстве и во времени — вот что с годами все более и более отчетливо будет отличать русскую классическую поэзию, русскую философскую лирику в частности.

Образ движущегося времени дан Батюшковым в послании Гнедичу:

Сей старец, что всегда летает,
Всегда приходит, отъезжает,
Везде живет — и здесь и там,
С собою водит дни и веки,
Съедает горы, сушит реки
И нову жизнь дает мирам,
Сей старец, смертных злое бремя,
Желанный всеми, страшный всем,
Крылатый, легкий, словом — *время*...

Поэтика Батюшкова перерастает рамки классицизма, она вопиет о необходимости разрушить его каноны. Вопиет и в то же время сама боится это свершить и довести дело до конца.

Во имя прекрасного Батюшков решительно отвергает «ложно блестящее», во имя красоты — красоту. Он высоко оценивает роль поэта в жизни общества и, обращаясь к деятелям литературы, восклицает: «Совершите прекрасное, великое, святое дело: обогатите, образуйте язык славнейшего народа, населяющего почти половину мира; поравняйте славу языка его со славою военною, успехи ума с успехами оружия».

С поразительной для своего времени глубиной и

прозорливостью вскрывает Батюшков зависимость литературы от общественной жизни. Отмечая, что малое количество стихов «в легком роде» спаслось от забвения, он говорит: «Главною тому причиной можно положить не один недостаток таланта или изменение языка, но изменение самого общества».

С тонкой иронией пишет Батюшков об иностранцах, полагающих, что «Московия покрыта вечными снегами, населена — дикими». Поэт горячо верит в Россию, в ее будущее: «Дайте нам время, продлите благоприятные обстоятельства...» Когда же наступит — по Батюшкову — пора этих благоприятных для России обстоятельств? «Может быть, через два или три столетия, может быть, ранее...»

В начале прошлого века Батюшковым произнесены слова, полные живого трепета и человеческой веры, звучавшие как пророчество: «Как знать! Может быть, на диких берегах Камы или величественной Волги возникнут великие умы, редкие таланты». Вера в Россию, в ее народ, представляемый поэтом смутно и бесконтурно, вера в культуру этого народа была в Батюшкове разбужена громами и озарена пламенем пожаров Отечественной войны 1812 года.

Многолинейность, разнохарактерность образов Батюшкова, широта его чувствований, высокая культура стиха — все это привлекает к нему внимание. В его поэзии нет доминанты — печальной или радостной. Батюшков не только грустно-мечтателен, но и самозабвенно весел, не только порывист, но и глубокомыслен. В нем угадывается широта чувствований Пушкина. Реализм в поэзии, не до конца воплощенный Батюшковым, был воспринят Пушкиным как первоочередная задача русской литературы. По размаху и широте душевных движений, беспокойным поискам все новых путей в искусстве слова Батюшков не только с благодарностью упоминаемый предшественник Пушкина, но и собрат его и товарищ.

Батюшков надолго пережил свои творения. Первая книга Батюшкова «Опыт в стихах и прозе» является одновременно и последней. Об этом можно только глубоко сожалеть. Ведь, по мнению Белинского, «Ба-

тюшкову немного недоставало, чтобы он мог переступить черту, разделяющую талант от гениальности».

Невелико по количеству и объему, но ценно по своему историко-культурному и эстетическому значению наследие поэта. С годами, с десятилетиями становится все более очевидным, что без учета вклада Батюшкова в классическую русскую поэзию не понять ее истоков, ее поступательного развития. «Память сердца» бережно хранит звонкое имя поэта.

Батюшков! Батюшков! — зарева песнь русской поэзии девятнадцатого столетия!..

1954—1955

БАРАТЫНСКИЙ

Звезда первой величины в плеяде поэтов пушкинской поры, глубокий мыслитель, чудесный мастер русского стиха, Евгений Баратынский однажды сказал о своей музе:

Не ослеплен я музою моею:
Красавицей ее не назовут,
И юноши, узрев ее, за нею
Влюбленную толпой не побегут.

И это говорил поэт, которого Пушкин ставил подле Жуковского — своего учителя! — и выше Батюшкова. Поэт, которому Белинский отводил самое видное место в пушкинской плеяде. Поэт, которого Лев Толстой, наряду с Пушкиным и Тютчевым, включил в избранный «круг чтений». Поэт, чьи стихи — по утверждению Горького — «часто не уступают по красоте и силе Пушкину».

С редкой скромностью Баратынский говорит о себе:

Мой дар убог, и голос мой не громок.

При всем том поэт твердо и определенно выражал уверенность:

...как нашел я друга в поколеньи,
Читателя найду в потомстве я.

На чем покоилась такая уверенность поэта? Что позволяло ему, заглядывая в будущее, верить в бессмертие своего поэтического слова?

На этот вопрос отвечает Баратынский строками стихотворения «Муза», начало которого приведено выше:

Приманивать изысканным убором,
Игрою глаз, блестящим разговором
Ни склонности у ней, ни дара нет;
Но поражен бывает мельком свет
Ее лица необщим выраженьем,
Ее речей спокойной простотой;
И он, скорей чем едким осуждением,
Ее почитит небрежной похвалой.

Конечно, нельзя буквально понимать эти творческие декларации поэта. Конечно, надо помнить о некоторой биографической неточности такого рода признаний. Но вовсе игнорировать их или целиком ставить под сомнение было бы неправильно.

Крылатую строку Баратынского «лица необщим выраженьем» вспоминают очень часто, когда хотят сказать, что поэту нужно быть оригинальным, иметь свое неповторимое лицо, когда заходит речь о *творческой индивидуальности*.

Вопрос об оригинальности и подражательности художника глубоко волновал Баратынского. «Не подражай, своеобразен гений», — обращался он к Мицкевичу. В стихотворении, так и названном «Подражателям», поэт говорит о стихотворцах, которые живут, «тоской заемною мечтая родить участие в сердцах». Он сравнивает этих стихотворцев с развращенной нищей, которая молит «лепты незаконной с чужим ребенком на руках».

Сам Баратынский, живший в эпоху Пушкина и находившийся под обаянием пушкинского гения, на собственном опыте знал, как трудно найти поэту свое лицо, выйти на собственный творческий путь. И он действительно многое испытал, передумал, перечувствовал, прежде чем нашел себя, прежде чем стал яркой поэтической индивидуальностью. Вот почему Пушкин с полным правом мог сказать о Баратын-

ском: «...никогда не тащился [он] по пятам свой век увлекающего гения, подбирая им оброненные колосья; он шел своей дорогой, один и независим».

1

Жизненная дорога Баратынского была недолгой: он прожил всего сорок четыре года.

Евгений Абрамович Баратынский родился 19 февраля 1800 года в имении Мара, Тамбовской губернии. Здесь будущий поэт провел свои детские годы. Он увлекался чтением, переняв от матери горячую любовь к литературе. К Баратынскому был приставлен гувернер-итальянец Жьячинто Боргезе, которому впоследствии было посвящено стихотворение «Дядьке-итальянцу» (1844).

В 1812 году Баратынский был отправлен в Петербург. Он учился сперва в частном пансионе, затем его зачислили в Пажеский корпус. Здесь, в Пажеском корпусе, Баратынский пробыл с конца 1812 по апрель 1816 года. В корпусе вместе с друзьями он увлекался чтением книг о разбойниках и предавался шалостям, намереваясь учредить «Общество мстителей» корпусным начальникам. «Выдумав шалость, мы по жребию выбирали исполнителя, он должен был отвечать один, ежели попадется; но самые смелые я обыкновенно брал на себя, как начальник», — вспоминал впоследствии Баратынский.

Одна из таких рискованных шалостей (кража в доме отца товарища) кончилась для Баратынского очень печально и наложила отпечаток на всю его жизнь. В этом проступке было много от юношеской бравады, от удалства, молодечества и озорства. Но как ни характеризовать этот проступок, для легко ранимого и впечатлительного юноши он и последовавшее за ним наказание были большим душевным потрясением. Это заставило его по-новому взглянуть на мир и людей, много думать над разнообразными этическими проблемами.

Из Пажеского корпуса Баратынский был исключен

по «высочайшему повелению» с воспрещением когда-либо поступить на военную службу, разве только рядовым. Родные сумели отделить проступок от истинной сущности юноши. Его дядя — вице-адмирал в отставке — взял его на свое попечение в Подвойское — имение на Смоленщине. В доме была большая библиотека, которой пользовался Баратынский. Особенно много французских книг читает он на философские и этические темы. Живет он и у матери в имении Мара. Все это время родня Баратынского безуспешно хлопотет о снятии наложенного на него наказания.

В 1818 году он едет в Петербург, намереваясь поступить на военную службу.

В эту пору Баратынский заводит связи с литературными кругами. Он дружит с Дельвигом, который до самой своей смерти (в 1831 году) был самой сильной его привязанностью. Поступив в 1819 году в лейб-гвардии Егерский полк рядовым, Баратынский поселяется вместе с Дельвигом на одной квартире и делит с ним все радости и беды, встречающиеся на пути молодых сочинителей. Он знакомится с Гнедичем, Плетневым, Карамзиным, Жуковским, братьями Тургеневыми. Начинается литературная деятельность Баратынского, хотя интерес его к словесному искусству пробудился задолго до этого. Еще из корпуса он писал матери: «Я более всего люблю поэзию». Сперва подписанные инициалами, а затем и полным именем, с 1819 года появляются в печати его стихи, созданные под несомненным влиянием Батюшкова, чьи «Опыты в стихах и прозе» вышли так недавно — в 1817 году. Поэзия не только увлекает Баратынского, она отвлекает его от горестных дум и тяжелых переживаний, ибо — как скажет он позднее — «болящий дух врачует песнопенье».

С головой окунается Баратынский в кипучую жизнь Петербурга предшествовавших декабрьскому восстанию лет. Дружеские сходки и пирушки носили в ту пору характер вольнолюбивых бесед, о которых писали многие поэты пушкинской эпохи. Литература того времени, вся общественная жизнь России была озарена идеями декабризма. Баратынский не был

посвящен в тайны современных ему политических обществ, но он с восторгом и воодушевлением сочувствовал на разные лады склоняемому слову «свобода». У Баратынского в «Пирах» даже шампанское «свободою кипит, как пылкий ум не терпит плена...» (кстати сказать, цензура потребовала эти строки напечатать так: «она отрадою кипит, как дикий конь не терпит плена...»).

В январе 1820 года Баратынского производят в унтер-офицеры с переводом в Нейшлотский пехотный полк. Этот полк стоял тогда в Финляндии — стране, принявшей «в свои расселины» поэта, вдохновенно воспевшего ее водопады и «граниты вековые», «сынов могучих... грозных вечных скал» и финских красавиц, среди которых «красой лица, красой души блистала Эда молодая».

Финляндию Баратынский называет «пестуном» своей поэзии и мечтает, чтобы эту страну в его память посещали «будущие поэты». Но в ту пору отъезд Баратынского из Петербурга в Финляндию друзьями поэта воспринимался как изгнание. В действительности же это изгнание было весьма относительным. Петербургские друзья Баратынского навещали его в Финляндии, к тому же поэт часто на продолжительное время получал отпуск — наезжал в Петербург. Здесь он вел беседы с литературными друзьями. Баратынского радовали и окрыляли успехи, хотя закреплявшаяся за ним слава элегического поэта — певца любви — не поспевала за смелым шагом художника, искавшего все большей самобытности и нашедшего ее в глубочайших лирико-философских стихах.

Командир Нейшлотского полка, где служил Баратынский, Л. Г. Лутковский, был старым другом его семьи и соседом по имению. Он обходился со своим подчиненным весьма ласково. Так же обстояло дело в Гельсингфорсе, где Баратынский подружился с адъютантом военного генерал-губернатора Путятой. Окружающие Баратынского люди заботились о нем. Жуковский, Давыдов, Вяземский, А. Тургенев хлопотали о производстве его в офицеры. Эти хлопоты в 1825 году увенчались, наконец, успехом. Производ-

ство в офицеры после пятилетней службы в Финляндии как бы возвращало Баратынскому права гражданства и снимало с него давнюю вину.

В следующем, 1826 году Баратынский выходит в отставку и поселяется в Москве. Это было началом нового периода жизни поэта — внешне более спокойного, чем прежде, домовитого, хозяйственного, однако по существу своему Баратынский остается столь же тревожным, душевно неустроенным, живущим напряженной духовной жизнью, в постоянных борениях с самим собой и в поисках истины. Для него была мучительно трудной разлука с петербургскими друзьями, особенно теперь, после восстания на Сенатской площади. «Иных уж нет, а те далече» — этот мотив Пушкина с ссылкой на Саади (в «Онегине») Баратынский по-своему воплотил в стихотворении «Стансы» («Судьбой наложенные цепи...»):

Я братьев знал; но сны молодые
Соединили нас на миг:
Далече бедствуют иные,
И в мире нет уже других.

В заключительных строках этого стихотворения поэт как бы дает клятву: «Кумиры сердца сберегу я». Вполне понятно, что к этим «кумирам сердца» мог относиться и давний друг поэта Кюхельбекер, и «милые собратья» Рылеев и Бестужев. С ними Баратынский сблизился в 1823 году, и они, печатая его стихи в своей «Полярной звезде», намеревались выпустить их отдельной книгой.

Ссылка и гибель друзей-декабристов и разлука с Петербургом тяжело переживались поэтом. Новый этап его жизни обозначился зримо и четко.

Восстание на Сенатской площади 14 декабря 1825 года было для всей передовой дворянской интеллигенции великим историческим рубежом. Этот рубеж оставил глубокий след в миропонимании всех, кто имел какое-либо (прямое или косвенное) отношение к движению ранних дворянских революционеров. Крушение декабризма, в конечном счете, определило творческую судьбу Баратынского.

Независимость чувства и свобода мысли, с одной стороны, а с другой — искреннее презрение к гнетущей душу официальной идеологии — все это сближало молодого Баратынского с декабристским движением. И в этом прежде всего состояло сотрудничество поэта с теми, кто определял освободительные устремления эпохи. Не следует забывать и умялять тот факт, что в 20-е годы певец «Эды», славивший тех, кто оборонял «угрюмых скал своих свободу», «певец пиров и грусти томной» (по словам Пушкина) входил своими произведениями в круг чтения передовых людей времени наряду со своими друзьями и современниками — декабристами.

Поэтому реакционеры относили и Баратынского к числу представителей неблагонадежной литературной молодежи. Дополнительную роль сыграли и личные связи поэта с виднейшими деятелями декабристского литературного движения — Рылевым, А. Бестужевым, Кюхельбекером.

Благодаря всем этим обстоятельствам к Баратынскому относились с подозрением в правящих кругах. Даже в 1844 году, уже после смерти поэта, приятелю его Н. М. Коншину было запрещено напечатать статью памяти Баратынского. По свидетельству П. А. Плетнева, цензоры наложили запрет ввиду того, что в некрологе была «замешана известная судьба нескольких членов общества», то есть «Вольного общества любителей российской словесности», через которое Баратынский был связан со многими писателями-декабристами.

Однако политическая целеустремленность и боевой гражданский дух декабристской литературы в целом были чужды Баратынскому, если не считать боевой эпиграммы на Аракчеева, представлявшей собой наиболее острое и в известной степени единичное явление в его творчестве. Он не разделял веры декабристов в возможность революционного переустройства жизни. Разгром декабристского движения еще более способствовал развитию этого скептического устроения.

Поселившись в Москве, Баратынский сближается со многими примечательными литераторами и общественными деятелями того времени — с Иваном Киреевским, Дмитрием Веневитиновым, Шевыревым, Адамом Мицкевичем и другими.

Женившись на Анастасии Энгельгардт — дочери генерала, Баратынский увлекается хозяйством в подмосковном селце Муранове, перестройкой дома, посевами леса. Он сам в письме к Путяте (1826) говорит о себе: «Из действующего лица сделался зрителем и, укрытый от ненастья в моем углу, иногда посматриваю, какова погода в свете». Вместе с тем не ослабевает его литературная деятельность. В 1827 году он издает сборник своих стихотворений, в следующем году — поэму «Бал», пишет поэму «Наложница» («Цыганка»), делает опыты в прозе и драматургии и работает над лирикой, все более приобретающей характер философской и в дальнейшем упрощающей за ее создателем славу поэта мысли.

Встречи с П. Я. Чаадаевым, декабристом М. Ф. Орловым, особенно с И. В. Киреевским, распалявшим страсть Баратынского к вопросам философии, истории, литературы, острые споры, ведшиеся вокруг идей Шеллинга и Гегеля, оттачивали мысль поэта. Эти философские споры и собеседования были связаны с текущей и будущей жизнью России, с ее историей. «Пасмурный душой» поэт тоскует по трибуне, обращенной к народу (стихотворение «Рифма»). Он хочет писать публицистику, полемические статьи, «отвечать на критики». Он сотрудничает в «Литературной газете» Дельвига, но газету закрывают. Мечтает он вместе с Вяземским издать журнал, но этой мечте не дано было воплотиться в жизнь. Журнал И. Киреевского «Европеец» закрывают в 1832 году на третьем номере.

В кругу людей, близких Баратынскому, была предпринята попытка организовать идейный отпор начавшемуся буржуазному наступлению на дворянскую культуру. Органом этой группы стал в 1835 году жур-

нал «Московский наблюдатель», в первой книжке которого было помещено стихотворение Баратынского «Последний поэт». Это был своего рода манифест, направленный против нового «железного века» с его «промышленными заботами», угрожавшими искусству, поэзии.

В ряде своих стихотворений Баратынский мечтает о «золотом веке» и «гармоническом человеке», ищет «соразмерностей прекрасных» и не находит их в современности. Он обращается к Греции, где роль поэта была равна роли народного вождя («Вития властвовал народным произволом...»).

В 1835 году был запрещен «Телескоп», напечатавший «Философическое письмо» П. Я. Чаадаева. После восстания декабристов это письмо было одним из значительных событий русской жизни. По слову Герцена, это письмо «потрясло всю мыслящую Россию». Оно бичевало экономическую и культурную отсталость крепостной России, и хотя Чаадаев, в отличие от декабристов, видел путь борьбы не в политическом перевороте, а в просветительстве, впечатление от его письма было огромным. Редактор «Телескопа» был сослан, цензор уволен, журнал закрыт, а автор «Философического письма» объявлен сумасшедшим. Это «горе от ума» опечалило всю передовую Россию. Баратынскому, поэту-мыслителю, Чаадаев был близок своей глубокой интеллектуальностью и широтой кругозора. Вполне понятно, что горестная судьба одного из образованнейших людей России того времени, близкого друга Пушкина, произвела на Баратынского глубокое впечатление.

Все эти общественные потрясения усугубляются неуспехом сперва поэмы «Наложница», затем собрания стихов 1835 года, вообще спадом интереса к Баратынскому. Неприятности нагнетаются, терзают и без того ранимую душу поэта.

«Человеку, не находящему ничего вне себя для обожания, должно углубиться в себя. Вот покамест наше назначение». Эта точка зрения, выраженная Баратынским в его письме Киреевскому в 1830 году, является общественной позицией поэта в 30-е годы

вообще. И правда, у него нет ни пафоса вольнолюбивой лирики Пушкина, ни гордого презрения Лермонтова, отвергавшего тех, кто «жадною толпой» стоял у трона. В годы николаевской реакции, после восстания декабристов, усугубилось и приобрело трагический характер одиночество Баратынского, его неприятие века, шествовавшего «путем своим железным», рождался некий страх перед будущим (концовка «Осени»: «...грядущей жатвы нет!»).

Но в этом бегстве поэта от современности сказывалось характерное и для других русских литераторов этой поры неприятие самой современности. Своеобразие позиции Баратынского заключалось в том, что от живых социальных противоречий поэт уводил свою музу в мир противоречий возвышенно-философского и натурфилософского характера, что с предельной очевидностью выражено в книге стихов «Сумерки» (1842). Противоречия бытия и небытия, мысли и чувства, поэзии и действительности понимались Баратынским как вечные проблемы. Но подсказывала ему эти проблемы и давала в руки перо живая современность: неприязнь к николаевской реакции, раздумья над судьбой поколения, над судьбами друзей и товарищей, споры в кругу «любомудров», настраивавших поэта на сугубо философский лад.

Какой бы исторический материал из глуби веков ни привлекал Баратынский, мучившее его противоречие между возвышенной мечтой и грубой действительностью, противоречие, трактовавшееся им как всечеловеческая проблема, по существу своему, если брать творчество поэта в целом, было общепhilosophским выражением исторически конкретных явлений.

При всем том бессмысленно решительно во всех случаях и в каждом отдельном стихотворении искать аллегорию и обязательную подстановку и замену исторических и социальных явлений натурфилософскими образами. Нет, поэзия Баратынского богаче и сложнее. Она, так же как поэзия Тютчева, видит человека и во времени, и в пространстве, и в обществе, и в природе.

Живя в мурановском уединении, Баратынский все

более отходит от своих литературных сверстников. Старых друзей все меньше и меньше (Дельвиг умер, Пушкин погиб), новых нет. Поэтические успехи у Баратынского ассоциируются с Петербургом двадцатых годов. Несмотря на многолетнюю занятость хозяйством, прочный семейный быт, поэт чувствует себя петербуржцем в подмосковном сельце. Отсюда, из Муранова, он рвется в Европу, он мечтает после длительного путешествия вернуться уже не в Москву, а в Петербург, город своей юности.

В сентябре 1843 года Баратынский с женой и старшими детьми отправился в заграничную поездку. Сперва он побывал в Германии (Берлин, Дрезден, Франкфурт), затем в Париже, где познакомился с Шарлем Нодье, Альфредом де Виньи, Сент-Бёвом, Ламартином, Мериме, с французскими друзьями Герцена и Огарева, с которыми беседовал на общественно-политические темы. Далее из Марселя Баратынские направились в Неаполь. Поэт переживал радостные дни, он был бодр и полон планов на будущее. Это его настроение выразительно передано в стихотворении «Пироскаф»:

Пеною здравия брызжет мне вал!..
...Вижу Фетиду: мне жребий благой
Емлет она из лазоревой урны...

От Италии Баратынский в восторге. Все, казалось, сулило счастливое будущее. Но заболела жена поэта, а затем и он сам. Болезнь была быстротечна и смертельна. Баратынский умер в Неаполе 11 июля 1844 года. В августе этого года жена поэта с детьми вернулась в Россию, а через год тело поэта в кипарисовом гробу было привезено морем из Неаполя в Петербург и погребено на кладбище Александро-Невской лавры.

3

При всем различии дарований, характеров и темпераментов жизненный и литературный путь Баратынского во многом совпадал с путем Пушкина. Они

почти ровесники. В молодости у них было много общих интересов, хотя отношения Баратынского и Пушкина не следует упрощать и укладывать в схему. Свидетельством дружбы и скрестившихся судеб двух поэтов является издание под одним переплетом «Двух повестей в стихах» (1828) — «Бала» Баратынского и пушкинского «Графа Нулина». Примеру Пушкина, искавшего себя во многих жанрах и областях литературы, стремились следовать поэты его круга, в том числе и Баратынский. Наряду с элегией у него — послание, наряду с эпиграммой — поэма. Он помышляет о романе в духе Бальзака, о драме. Идя вширь, поэт заботится и о том, чтобы в общее литературное дело внести свою лепту. Пушкинская поэтическая культура предполагала многообразие направлений, ратовала за то, чтобы было — как мы бы сейчас сказали — больше поэтов хороших и разных. От искрометного веселья Языкова до углубленного в свои, подчас сумеречные, размышления Баратынского. Это не значит, что у Языкова не было грустных стихов, а у Баратынского, наоборот, — веселых. Но речь здесь идет о поэтической доминанте, о творческом лице данного художника.

Аналогия между жизненным и литературным путем авторов «Эды» и «Онегина» понадобилась здесь для того, чтобы подчеркнуть основное: проблема творческого освоения Пушкина и преодоления его могучего воздействия стояла перед Баратынским всю жизнь. Он высмеивает пиитов, находящихся в рабской зависимости от образца:

Свои стишки Тощев-пиит
Покроем Пушкина кроит,
Но славы громкой не получит,
И я котенка вижу в нем,
Который, право, непутем
На голос лебедя мяучит.

Не льстили самолюбию Баратынского и те поэты, которые тшились подражать ему самому. В письме к Пушкину (1826) он говорит, как противно ему «вытье жеманное поэтов наших лет». Не обольщаясь ничем,

Баратынский искал подлинной оригинальности и творческой независимости от других образцов. Его поэма «Эда», которую многие, в том числе и Пушкин, хвалили, не принесла Баратынскому радости. «Я желал быть оригинальным, а оказался только странным», — утверждает он в письме к поэту И. И. Козлову. Различие, отмеченное Баратынским, между оригинальностью и странностью весьма для него характерно и изобличает в нем мыслителя, который наряду с работой над стихом много думал о самой природе творчества.

Оригинальность Баратынский видит не в странности, необычности выражения, а в самом характере поэтического мышления. Именно это точное замечание поэта соответствует характеристике, которую дал Пушкин Баратынскому, исследуя природу его оригинальности. «Баратынский принадлежит к числу отличных наших поэтов. Он у нас оригинален — ибо мыслит. Он был бы оригинален и везде, ибо мыслит по-своему, правильно и независимо, между тем как чувствует сильно и глубоко». Эти пушкинские строки наиболее точно характеризуют автора «Сумерек», и вместе с тем они говорят о природе оригинальности вообще. Если оригинально мышление поэта, оригинальны и его изобразительные средства. Но оригинальность одних только средств выражения, да еще не сочетающаяся с естественностью, зачастую приводит к странности. Следовательно, надо заботиться о первопричине оригинальности — поэтическом мышлении.

Взыскательный Баратынский, оказавшийся в своих поэмах учеником Пушкина, оставил этот литературный род, хотя в предисловии к «Эде» доказывал, что «следовать за Пушкиным... труднее и отважнее, нежели идти собственной дорогою». Поэт отдавал себе отчет в несоразмерности сил своих и Пушкина. «Чудесный наш язык ко всему способен; я это чувствую, хотя не могу привести в исполнение. Он создан для Пушкина, а Пушкин для него. Я уверен, что трагедия твоя (речь идет о «Борисе Годунове». — Л. О.) исполнена красот необыкновенных. Иди, довершай начатое, ты, в ком поселился гений! Возведи русскую поэзию

на ту степень между поэзиями всех народов, на которую Петр Великий возвел Россию между державами. Соверши один, что он совершил один; а наше дело — признательность и удивление». Это не было признанием собственного бессилия. Напротив, только сильная натура могла так верно поставить все на свое историческое место.

Каждому поэту рано или поздно важно понять, в чем он наиболее силен, в чем его дарование проявляется с предельной полнотой. Баратынский, уступив другим жанры поэмы или трагедии, понял, что его сила в стихах философского склада. В этом роде он может соперничать с самыми сильными и яркими поэтами России и всего мира. Но прежде чем окончательно утвердиться в своем призвании, прежде чем найти «лица необщее выраженье», пройдет немало лет труда, поисков, борьбы.

4

Первыми стихами, сделавшими имя Баратынского известным, были элегии в духе Батюшкова и французского поэта Парни. Эти стихи населены вакхами и кипридами, аонидами и харитами. Произведения эти пластичны и музыкальны. В них — полет мечты и вдохновение. И все же Баратынский этой начальной поры во многом следует моде, пытливая мысль поэта еще с большим трудом пробивается сквозь множество условностей.

Зачем, о Делия! сердца молодые ты
Игрой любви и сладострастья
Исполнить силишься мучительной мечты
Недосягаемого счастья?

(«Делии»)

Такие стихи, при всей их напевности и грации, можно было встретить у многих поэтов той поры.

Наряду с заемной грустью у раннего Баратынского было заемное веселье, выражавшееся в желании повеселиться «за чашей круговую, средь братьев полковых». И здесь опять-таки сквозь условности моды

пробивались живые строки, выражавшие самостоятельный взгляд на жизнь. В стихах 20-х годов встречаем такие лирические формулы, как: «Певец утех, пою утрату их», «С тоской на радость я гляжу» и т. п. Так, в стихотворении «Уныние» мы слышим истинный голос Баратынского в строке: «...я безрадостно с друзьями радость пел» или в концовке:

Одну печаль ювою, уныние одно
Унылый чувствовать способен!

Некоторые из стихов начального периода Баратынского могли быть приписаны и другим авторам: более веселые, скажем, Языкову, более печальные — Жуковскому. Но со временем все настойчивей и красноречивей определяются особые, неповторимые черты лица. Примером такой лирики Баратынского является «Признание», которое Пушкин назвал «совершенством» («после него никогда не стану печатать своих элегий»). И все же Пушкин не сдержал слова и написал свое «Признание» — к А. И. Осиповой (1824), которое по характеру своему близко таким его стихам, как «Простишь ли мне ревнивые мечты...» (1823), «Ненастный день потух...» (1824), «Желанье славы» (1825).

В четырех десятках строк «Признания» Баратынского заключена целая повесть о любви: признание любящего сердца, прощание с любимой, дума о будущей женитьбе на другой... Перед нами человек с его душевным миром, с его живой жизнью, уже поборовший поэтические условности. Психологический рисунок этого стихотворения, столь характерного для Баратынского, все более упорно боровшегося за свою индивидуальность, лишен условности. Он точен и индивидуален. Это та самая «истина в чувствах», которой так добивались Батюшков и поэты пушкинского круга. Здесь читатель чувствует в стихе теплые человеческие связи, запечатленные зорким поэтом, умение живописать не только вакхов и цирцей, водопады и пейзажи Финляндии, но — что всего важнее — духовный мир человека. Именно это качество дало возмож-

ность Гоголю указать на самобытное стремление «к миру внутреннему» как на отличительную черту поэзии Баратынского. Несколько позже это качество поэта хорошо послужит ему при обрисовке характеров героев его поэм. Поэт развивает в себе дар психологического анализа в лирических признаниях, умение изображать противоречие страстей, живую диалектику развивающегося чувства. Он стремится побеждать «умом сердечное чувство», заковывать в четкие лирические формулы тончайшие движения души и сложные ходы ищущей, стремящейся к познанию истины человеческой мысли. Именно эта лирика поэтов пушкинской поры во многом подготовит успехи русской реалистической поэзии дальнейших десятилетий. Верность в передаче страстей, а не дробное бытописание сослужит добрую службу нашей поэзии, вообще всей литературе, всем ее жанрам.

Разумеется, Баратынский писал не только такого рода психологические этюды в лирике. У него были и эпиграммы, и послания, и поэмы, и шуточные стихи. Поэт не хочет отказаться от многообразия. Но именно психологическая лирика с ее сосредоточенностью на духовном мире человека («Оправдание», «Уверение» и другие) во многом подготовила те философские стихи Баратынского, которые являются наивысшим его достижением и составляют гордость отечественной поэзии.

Вместе с элегией у Баратынского эволюционировала и эпиграмма. Из остроумного броского словца («эпиграмма-хохотунья, эпиграмма-егоза») она становится не менее остроумным, но все более основательным, сосредоточенным и глубоким по мысли построением сатирического характера («Историческая эпиграмма», «Коттерии» и другие).

Баратынский отказывается от строгого классицистского разграничения поэтических жанров, переходит к свободным смешанным формам. В них композиция продиктована развитием чувства или ходом поэтической мысли. В своих построениях поэт свободен от схемы и прихотей моды. Его задача как можно полной и глубже передать не знающую самообольщения,

бьющуюся в сомнениях над разгадкой законов бытия, неусыпную, вечно ищущую человеческую мысль.

Имя Гамлета, присоединенное Пушкиным к имени Баратынского, метко и вполне оправданно. Беспокойный, рефлектирующий поэт, которому нужен «не призрак счастья, а счастье», размышлял над коренными вопросами жизни и смерти. В 1824 году Баратынский пишет «Череп» — одно из первых своих философских стихотворений. Характерно, что о Гамлете — Баратынском Пушкин говорит в стихотворении под таким же названием («Череп», 1827) и посвященном их общему другу — Дельвигу. Подобно Гамлету, склоненному над черепом бедного Йорика, Баратынский размышляет:

Усопший брат! кто сон твой возмутил?
Кто пренебрег святынею могильной?
В разрытый дом к тебе я нисходил.
Я в руки брал твой череп желтый, пыльный!

Называя человека «всесильного ничтожное создание», Баратынский тем не менее в заключительных строфах этого стихотворения приходит к выводу, который противоречит упрочившейся за поэтом репутации законченного пессимиста:

Нам надобны и страсти, и мечты,
В них бытия условие и пища:
Не подчинишь одним законам ты
И света шум, и тишину кладбища!

Природных чувств мудрец не заглушит
И от пробов ответа не получит;
Пусть радости живущим жизнь дарит,
А смерть сама их умереть научит.

Обычно исследователи подчеркивали зависимость раннего Баратынского от эпикурейских и элегических стихов Батюшкова. Между тем зрелый Баратынский в своих философско-поэтических построениях также близок к певцу «Тавриды» и «Тени друга». «О, век железный!» — это полное глубокого исторического смысла восклицание Батюшкова гулким эхом повторится у Баратынского: «Век шествует путем своим железным...»

Традиция осуществлялась, конечно, не с безмятежной прямолинейностью, а в жестокой борьбе и мучительных противоречиях. Но тем не менее она осуществлялась. И если можно было говорить о зависимости ранней лирики Баратынского от Батюшкова, то в зрелой лирике автора «Череп» это не было уже зависимостью. Продолжение — это не всегда подражание. Иногда это отрицание образца. Известно, что Батюшков и поэты его круга боролись с одической традицией XVIII века, что Пушкин и Баратынский в зрелую пору своего творчества создавали лучшие свои лирические циклы путем преодоления всей системы батюшковских элегических формул. И все же, при всех противоречиях, это были этапы последовательного развития русской философской лирики.

Книга «Сумерки» (в которую вошли стихотворения 1834—1841 годов) и примыкающие к ней по содержанию и характеру стихи утверждали за Баратынским право называться поэтом-философом по существу. Задолго до ее выхода в письме к Пушкину (январь 1826 года) Баратынский писал: «Нам очень нужна философия». Характерно, что «Сумерки» — не сборник, а именно целостная книга стихов со своей темой, интонацией, мелодикой. Это одна из первых в русской поэзии книг стихов со своим названием, определяющим ее характер и колорит.

Батюшковскому афоризму: «Без смерти жизнь не жизнь; и что она? Сосуд, где капля меду среди полыни» — сродни стихи Баратынского «Смерть», где поэт утверждает: «Смерть дочерью тьмы не назову я». Поэт видит в руке смерти не «губящую косу», а «оливу мира». Этот образ в стихотворении развернут и раскрыт до конца: смерть «прохладным дуновеньем» смиряет «буйство бытия».

Даешь пределы ты растенью,
Чтоб не покрыл гигантский лес
Земли губительною тенью,
Злак не восстал бы до небес.

Это написанное в 1828 году стихотворение удивляет своей философской зоркостью и стихийно-поэти-

ческой диалектикой. Мысль об естественном отборе, о смерти, как звене в цепи явлений жизни, запечатлена русским поэтом со всей точностью крылатой стиховой формулы. Сказать в 1824 году в лирическом послании Богдановичу «Нет явления без творческой причины» мог только глубоко и своеобразно мыслящий поэт.

Баратынский сознательно ставил перед собой цель изображать не столько идею, сколько борьбу идей, не столько характер, сколько его столкновение с другими характерами. В предисловии к отдельному изданию поэмы «Наложница» поэт пишет: «Изобразить какую-либо добродетель значит заставить ее действовать, следственно подвергнуть испытаниям, искушениям, т. е. окружить ее пороками. Где нет борьбы, там нет и заслуги». Зоркие и меткие слова!

Такие стихи, как приведенная «Смерть», предшествовавшая ей «Последняя смерть» (1827), «Подражателям» (1829), «На смерть Гёте» (1832), «Последний поэт» (1834—1835), «Приметы» (1840), «Осень» (1836—1837), «Рифма» (1841), «На посев леса» (1842), «Пироскаф» (1844) и некоторые другие, относятся к числу лучших страниц русской философской лирики. Это небольшие по размеру, но глубокие и страстные речи на философских диспутах, краткие поэтические трактаты на коренные темы бытия. Отвлеченные понятия Баратынский умеет заключать в кристаллически ясные и четкие образы. Абстрактное и отвлеченное он делает чувственно-зримым и реальным. Порой это дается с экскурсом в историю («Последний поэт», «Рифма»), иногда — в природу («Осень», «На посев леса»), а зачастую просто без аналогий и опосредствований — прямая речь поэта, как, например, в стихах «На смерть Гёте»:

С природой одною он жизнью дышал:
Ручья разумел лепетанье,
И говор древесных листов понимал
И чувствовал трав прозябанье;
Была ему звездная книга ясна.
И с ним говорила морская волна.

В этих философских стихах Баратынский целиком выразил себя, в них сказалась его творческая самобытность. Как автор этих стихов он может быть поставлен рядом с Пушкиным, творцом таких произведений, как элегия «Брожу ли я вдоль улиц шумных...», как «Подражания Корану».

Что бы ни описывал Баратынский, о чем бы он ни говорил — о буре или об осени, о весне или о морских волнах, — за всем этим, как небо за листьями, сквозит его глубокая и волнующая дума о жизни. Это не была сплошь мрачная, вернее, сумеречная дума. Нет, для Баратынского, так же как и для Тютчева, характерно диалектическое сочетание контрастных мотивов, качеств, красок, их борьба, их столкновение.

Две области: сияния и тьмы
Исследовать равно стремимся мы...

Шестнадцатилетний юноша Баратынский в одном из писем к матери высказал мысль о противоречивости и двойственности каждого чувства: «Так человек среди всего, что может составить его счастье, носит в себе скрытый яд, который его подтачивает и отнимает у него всякую способность чувствовать удовольствие. Грусть, скуку и печаль носит он в себе среди шумной радости, я хорошо знаю этого человека». Ценное признание юноши является автопортретом и одним из самых ранних афоризмов, изобличающих в нем будущего автора философских стихов, в которых разрабатываются темы «безнадежности и покоя», «надежды и волнения», «дня и ночи» (сравните у Тютчева: «Две силы есть — две роковые силы...», «День и ночь» и другие). Эта стихийная поэтическая диалектика характерна для обоих поэтов. О «необыкновенной силе» диалектики Баратынского говорил еще Пушкин.

Черты общности видим и в другом. Русская поэзия не раз вторгалась в космос, обращалась к Урании — музе астрономии:

Открылась бездна, звезд полна,
Звездам числа нет, бездне дна.

Эти ломоносовские строки открыли для русской поэтической мысли огромный простор. Это была борьба за масштабы, за поэзию мысли и высокого полета страсти. У Баратынского есть стихи на ту же тему, притом чрезвычайно близкие по характеру ее раскрытия Тютчеву:

Толпе тревожный день приветен, но страшна
Ей ночь безмолвная. Боится в ней она
Раскованной мечты видений своевольных.

Вспомним тютчевский день — «покров, накинутый над бездной» и его же ночь, когда «бездна нам обнажена» и «нет преград меж ней и нами». Эта аналогия нуждается в уточнении, так как в упомянутом стихотворении Баратынского есть строки необычайной прозорливости, обретающие свой истинный смысл в наши дни:

О сын фантазии! ты благодатных фей
Счастливым баловень, и там, в заочном мире,
Веселый семьянин, привычный гость на пире
Неосязаемых властей!
Мужайся, не слабей душою
Перед заботою земною:
Ей исполинский вид дает твоя мечта.

Здесь мотив «ночи безмолвной» становится мотивом качественно новым: это — прославление силы человеческого разума и мечты, «исполинского» ее «вида», мужества и дерзновенной мысли.

У Баратынского с Тютчевым много существенно общего и важного для характеристики русской поэтической культуры вообще. У обоих явная приверженность к ораторской интонации. Вспомним у Баратынского:

Поклонникам Урании холодной
Поет, увы! он благодать страстей;
Как пажити Эол бурнопогодный,
Плодотворят они сердца людей...

...Верьте сладким убеждениям
Вас ласкающих очес
И отрадным откровеньям
Сострадательных небес!

Или его же:

Когда на играх олимпийских,
На спогнах преческих недавних городов
Он пел, литомец муз, он пел среди валов
Нáрода, жадного восторгов мусикийских.

Здесь вспоминаются тютчевские стихи, такие, как «Цицерон» («Оратор римский говорил...») и «Певучесть есть в морских волнах...» (где также приведен эпитет «мусикийский»).

Внимание обоих поэтов к трагической теме разлада между разумом и непосредственным чувством, теме порога «двойного бытия», сильно звучащей и у автора стихотворения «О вещая душа моя...» и у автора «Сумерек», и мотив ропота человека — «мыслящего тростника», — все это очень и очень их сближает. И, наконец, совсем в духе тютчевского «Silentium» (1830) с его настойчивым:

Молчи, скрывайся и тай
И чувства, и мечты свои —

в «Осени» (1836—1837) Баратынского близкий этому мотив:

Знай, внутренней своей вовеки ты
Не передашь земному звуку
И легких чад житейской суеты
Не посвятишь в свою науку;
Знай, горняя иль дольная, она
Нам на земле не для земли дана.

Многие ритмико-синтаксические фигуры Баратынского, выражающие его контрастную лирическую живопись, композиционные приемы его поэзии настолько близки Тютчеву, что порой могут быть приняты за его собственные находки:

Меж нас не ведает поэт,
Высок полет его иль нет,
Велика ль творческая дума.
Сам судия и подсудимый,
Скажи: твой беспокойный жар —
Смешной недуг иль высший дар?
Реши вопрос неразрешимый!

(«Рифма»)

Лирико-философские откровения Баратынского шли столь далеко, что простирались за грань XIX века. Воспринятый вместе с опытом всей русской поэтической классики, Баратынский ощутим, скажем, у Блока, особенно в начале первой главы «Возмездия» («Век девятнадцатый, железный...») и в таком лирическом цикле, как «Ямбы» (особенно: «Я — Гамлет. Холодеет кровь...»), и в таких стихах, как «Без слова мысль, волнение без названья...» и «Да, знаю я: пронзили ночь от века...». Глубокое раздумье Баратынского, его предельная откровенность, трагизм лирики, выраженный в суровом ямбическом строе, — все это отозвалось в поэзии зрелого Блока.

«Пироскаф» и посвящение «Дядьке-итальянцу», созданные в Италии в 1844 году, — последние стихи Баратынского. Они начинали, по всей видимости, задуманный поэтом цикл стихов об Италии. Замыслам поэта не дано было воплотиться.

5

В 1842 году Белинский написал отдельную статью о Баратынском, в которой рассмотрел сильные и слабые стороны его творчества. Белинский высоко оценил яркий талант поэта, энергию, гармоничность и обаяние его стихов. «Из всех поэтов, появившихся вместе с Пушкиным, — резюмировал свой приговор критик, — первое место бесспорно принадлежит г. Баратынскому». Отдавая должное силе дарования поэта, Белинский в то же время не мог принять его философию.

Наступление «железного века» Баратынский воспринял только как величайшую трагедию и катастрофу, ведущую человечество к духовному оскудению.

Эта позиция, конечно, не могла вызвать сочувствия Белинского, так как в сложившихся условиях общественно-исторического развития она приобретала объективно реакционный характер.

Однако в протесте Баратынского против бездушной и утилитарной морали и меркантильных отноше-

ний, которые несла с собой новая, буржуазная эпоха, следует видеть и другую сторону.

Трагический лиризм, которым окрашено все зрелое творчество поэта, несомненно, содержал в себе действительное чувство протеста против окружавшей его в николаевской России действительности. Такое конкретно-историческое понимание творчества Баратынского вносит необходимую поправку в слишком строгий приговор, который произнес поэту Белинский, приговор, продиктованный требованиями общественно-литературной борьбы того времени.

Характеризуя общую тональность и колорит поэзии Баратынского, еще раз надо сказать о полифоничности, многогранности и разнотональности творчества поэта. Как наряду с мотивом «Дар напрасный, дар случайный, жизнь, зачем ты мне дана...» у Пушкина есть солнечная «Вакхическая песня», так и у Баратынского наряду с глубокой и мрачной думой есть поэтическое ощущение законов времени и вера в будущее. В его стихотворении «На посев леса» зима, которая серебрит голову поэта, одновременно «греет сев для будущего мира». «Нет на земле ничтожного мгновенья» — это ощущение поэта очень глубокое, оно по-настоящему исторично:

Летел душой я к новым племенам,
Любил, ласкал их пустоцветный колос,
Я дни извел, стучаясь к людским сердцам,
Всех чувств благих я подавал им голос.

Хотя этот голос поэта не был услышан, хотя певец «отвергнул струны», в нем все же не иссякла вера.

...Простая с лирою моей,
Я верую: ее заменят эти,
Поэзии таинственных скорбей,
Могучие и сумрачные дети.

В одном из последних своих стихотворений («Пироскаф») Баратынский с тою же верой воспел «якорь, надежды символ». Нет сомнения в том, что смерть остановила перо поэта в тот час, когда он стоял перед началом нового творческого цикла. Мо-

жет стать, это был бы новый, качественно новый этап его творческого развития.

Если допустимо сравнение Баратынского с Гамлетом, то не менее основательно сравнение его с Фаустом. Совсем в духе Фауста Баратынский говорит:

Мгновенье мне принадлежит,
Как я принадлежу мгновенью.

(«Финляндия»)

Удивительный аналитический дар роднит Баратынского с гётевским героем. Пройдя через многие испытания жизни и душевные метаморфозы, Фауст делает окончательный вывод:

Лишь тот, кем бой за жизнь изведен,
Жизнь и свободу заслужил.

К сожалению, Баратынский остановился на полпути к этому выводу. В 1832 году он писал, что «время индивидуальной поэзии прошло», и обратил свой взор на политические стихи французского поэта Барбье, как представителя новой поэзии, «поэзии веры». Баратынский понял, что для создания такой поэзии ему, в частности, «недоставало сердечных убеждений, просвещенного фанатизма». Поняв это, поэт все же не смог или не успел решительно продвинуться вперед в этом новом для него направлении («Мы так далеки от сферы новой деятельности, что весьма не полно ее разумею и еще менее чувствую»).

6

Баратынский знал и шумный успех, и отчужденность читающей публики, и даже бесславье. Вначале его превозносили и, пока он шел в русле поэтической традиции, возлагали на него большие надежды. Но после 1830 года слава поэта медленно угасала, и впоследствии его стали забывать, исключая некоторые стихи хрестоматийного характера.

Вопрошающая и не находящая себе отклика поэзия мысли, по существу, ничем себя не скомпрометировала. И вместе с тем не завоевала внимания современников. «Я думаю, что у нас в России поэт только в первых незрелых своих опытах может надеяться на большой успех» — в этом признании Баратынского в письме к Пушкину (конец февраля — начало марта 1828 года) звучит глубоко затаенная боль.

Познав и внимание, и равнодушие, слава Баратынского вновь вспыхнула в связи с глубоким интересом к поэтам пушкинской поры и пристальным вниманием к наиболее самобытным из них. В последние десятилетия XIX века и особенно в XX веке все более оправдывалась оценка Баратынского, данная еще Пушкиным. Малопродуктивным для понимания Баратынского было противопоставление в его поэзии мысли и чувства. Порой Баратынскому отказывали в непосредственном чувстве, указывали на односторонне рационалистический характер его поэтических созданий. Поэзия живой и трепетной мысли принималась за рассудочность, которая действительно является антиподом не только чувства, но и поэзии вообще. В том-то и дело, что по своему характеру мысль в творчестве Баратынского была всегда поэтической чувствующей мыслью. Накал мысли у него всегда был накалом творческим, высоко вдохновенным. Это поэзия мысли с одновременным акцентом и на слове «поэзия» и на слове «мысль».

В послании Коншину Баратынский пишет:

Счастливы нас бедней, и праведные боги
Им дали чувственность, а чувство дали нам.

Здесь поэт очень тонко и точно отделяет чувство от чувственности, противопоставляя их, как это должно делать в отношении мысли и рассудочности. Он так же избегал чувственности, как и рассудочности, так же боролся с бездумностью, как и с сентиментальностью. Это была его неписаная эстетическая программа, и он воплощал ее в жизнь с большим тактом и вкусом.

Мысль Баратынского — «острый луч». Она не довольствуется полуправдой. В ней «и смерть, и жизнь, и правда без покрова». Поэтому она победоносна. Своей трагической лирикой, своими философскими стихами Баратынский с большой эмоциональной силой выразил интеллектуальность русского народа, его пытливость и просвещенность.

У Баратынского не было стройной философской системы взглядов. Он был противоречив, смело, как истинный художник, обнажал противоречия своей эпохи. Он не зарифмовывал философские параграфы, а создавал художественные образы. И подчас эти образы опережали свое время и адресовались будущему. Теперь мы можем с новых исторических вершин оценить вклад поэта. Он значителен, как выражение интеллектуальной глубины и мощи русской поэзии, ее крылатой афористичности и неисчерпаемой красочности. Поэзия Баратынского — отличное подспорье в борьбе с мелкотемьем и измелечиванием поэтических масштабов, против бездумности и многословия. Внимательный читатель Баратынского вовлекается в мир больших страстей и дум. Поэт учит своего читателя мыслить стихом. Баратынского нельзя читать походя или бодро скандируя. Он заставляет глубоко вникать в текст и подтекст и, преодолевая подчас сложный синтаксис, следовать за величавой поступью поэтической мысли.

Творчество Баратынского истолковывалось Пушкиным и Белинским, Плетневым и Киреевским, и все же каждое новое поколение, каждый новый этап в общественном движении России вносил новое в понимание поэта. Теперь читатель послеоктябрьской эпохи, высоко ценящий наследие творцов пушкинской поры, пристально вглядывается в своеобразнейшую фигуру поэта-мыслителя. Многие черты в этом тревожном, беспокойном, глубоком художнике поняты и по достоинству оценены именно в наше время. Теперь не горстке избранных любителей поэзии, а всему народу открыты сияющие горные вершины поэзии Баратынского, который вместе с Пушкиным, Лермонтовым, Тютчевым, Языковым и другими нашими

творцами сумел придать нашей речи силу, гибкость, окрыленность, высоту.

От нашего взора во многом скрыта огромная работа Баратынского — мастера стиха. Но рукописи поэта да и прижизненные печатные тексты показывают, как он из года в год, от издания к изданию работал над своими произведениями, каких трудов ему стоило добиваться их совершенствования.

В борьбе с тяжелою судьбою
Познал он меру высших сил,
Сердечных судорог ценою
Он выраженье их купил.

Это признание поэта очень показательно и поучительно.

«Стих Баратынского — звонкая медь», — восклицал Брюсов. И верно: стих поэта передает и немолчный гром водопада:

Шуми, шуми с крутой вершины,
Не умолкай, поток седой!
Соединяй протяжный вой
С протяжным отзывом долины.

(«Водопад»);

и неторопливое раздумье в дубраве:

Я с детства полюбил сладчайшие труды.
Прилежный, мирный плуг, взрывающий бразды,
Почтеннее меча; полезный в скромной доле,
Хочу возделывать отеческое поле.

(«Родина»);

и едкую иронию над неудачливым пиитом:

Поэт Писцов в стихах тяжеловат,
Но я люблю незлобного собрата:
Ей-ей! не он пред светом виноват,
А перед ним природа виновата.

(«Эпиграмма»);

и искрометное веселье дружеской пирушки:

Чем душа моя богата,
Все твое, о друг Аи!
Ныне мысль моя не сжата
И свободны сны мои;

За струю вдохновенной
Не рассеян данник твой
Бестолково оживленной
Разногласною толпой.

(«Бокал»);

и звучащее сурово, как приговор, слово поэта о своем веке:

Век шествует путем своим железным,
В сердцах корысть, и общая мечта
Час от часу насущным и полезным
Отчетливей, бесстыдней занята.
Исчезнули при свете яросвещения
Поэзии ребяческие сны,
И не о ней хлопочут поколения,
Промышленным заботам преданы.

(«Последний поэт»)

Излюбленному поэтами пушкинской поры ямбу Баратынский сумел придать различное звучание. Его ямб то певуч и грациозен в элегиях, то сосредоточен и красноречив в посланиях, то пронзителен и афористически точен в философских стихах. Широта полифонического звучания при афористичности стиля, возвышенный строй, характерные для поэтов пушкинской поры, с большой силой воплощены в произведениях Баратынского. Он предельно скуп в выборе слов при завидной щедрости содержания своей поэзии. В поздней лирике своей Баратынский подчас ценой длинных и трудных синтаксических построений добивался, как и Лев Толстой в своей прозе, передачи глубины мысли, приближенности стиха к душевному миру и психологии человека («Осень», «Приметы» и другие).

Для Баратынского характерно и разнообразие строфики (порой чередование стрóf разного ритмического качества — например, пятистопных ямбов с четырехстопными хореем в «Последнем поэте») и новизна (для своего времени!) рифмы (например, сёрдца — единовёрца, Зоилом — кадилом, ветром — метром, вопросов — матросов, персты — полуотверсты, Рима — зрима и другие).

Высокое поэтическое мастерство Баратынского во-
брало в себя лучшие достижения его предшественни-
ков и современников и вместе с тем явилось предме-
том длительного изучения и освоения различными
поэтами последующих поколений. Брызги поэтической
волны Баратынского долетают до нас. Прав был поэт:
«Другие времена, другие вдохновенья». Новые време-
на — новые поэтические системы. Но потомки хранят
благодарную память о своих предшественниках.

Для того чтобы показать, как освоены современ-
ной русской поэзией высокий строй и традиции Бара-
тынского, необходимо специальное исследование. Мы
здесь приведем хотя бы один пример. У Николая За-
болоцкого в стихотворении 1947 года читаем:

Я не ищу гармонии в природе.
Разумной соразмерности начал
Ни в недрах скал, ни в ясном небосводе
Я до сих пор, увы, не различал.

Эти строки, как, впрочем, и все стихотворение со-
временного русского поэта, содержат скрытую поле-
мику с Баратынским и Тютчевым, с их тоской по «со-
размерностям прекрасным» и с «согласьем полным
в природе», и написано в их философском и музы-
кальном ключе.

Баратынский давно перестал быть «поэтом для
немногих». Вместе с Пушкиным и лучшими поэтами
своего времени он глубоко вошел в сердце и сознание
нашего народа и продолжает оказывать высокое мо-
рально-эстетическое воздействие на новые поколения.
Лучшие создания Баратынского и сегодня волнуют
наших современников, глубоко решающих коренные
вопросы бытия, и дают богатую пищу душе и разу-
му, несомненно, в большей степени, чем это было при
жизни поэта, особенно в последние его годы. Прав
был Баратынский, выражавший уверенность, что в
потомстве он найдет своего читателя. Этот читатель
сегодня с благодарностью и любовью произносит имя
глубокого и проницательного своего поэта.

ТЮТЧЕВ

О работе Тютчева над лирическими стихотворениями писалось очень мало. Исследователи, имея на это полное право, обычно ссылались на недостаток материалов. Обычно историки и теоретики литературы в той или иной мере и степени довольствовались версией о легкости тютчевского творчества и незаинтересованности самого поэта не только в судьбе первоначальных набросков, но и в судьбе окончательных вариантов. Тютчев бросает рукопись на пол. Дочь, убирая комнату, случайно обнаруживает ценнейший листок. Обнаружив, дарит читателю. Это и нечто подобное приобретает с годами характер обобщения. Версия обрастает новыми — подлинными и вымышленными — подробностями, но от этого не перестает быть версией, притом недостоверной. Она в применении к такому сильному и самобытному мастеру, как Тютчев, столь же недостоверна, как популярная на протяжении многих лет версия о легкости пушкинского творчества. Скупые, но все же отчетливые свидетельства Тютчева и его современников, а главным образом сама поэзия его позволяют взглянуть на существо дела по-иному.

У нас порой полагают, что работа поэта сводится к сумме навыков, умению, сноровке, что поэт всего-

навсего с чувством и в рифму оформляет предложенные идеи.

У нас порой полагают, что мастерство — это метрика, рифма, звукопись, словарь, стиль, постройка текста. Всё же остальное — дотекстовое, внетекстовое, включая личность поэта, — область замысла, сфера духовности, идеологии, мироощущения.

Такое разграничение — не творческого порядка. Оно чуждо природе поэтического искусства, природе художника. В работе поэта все — от созерцания звездного неба, напряженного вслушивания в сигналы спутников и космонавтов до поиска отборного словесного зерна и свежей рифмы — нерасчленимо и постоянно взаимозависимо. В этом счастье настоящего художника, мучительность его существования, невероятная трудность рассмотрения его работы посторонним исследователем. Сводить неизмеримость бытия и работы художника, многообразие его взгляда на мир к метрике и рифме — значит ничего в ней не понимать.

В Тютчеве с наглядной конкретностью воплощено единство художественной натуры. Единство мысли, душевного жеста, выражаемого обычно в интонации, единство чувства, слова. Читая Тютчева, ощущаешь цельность натуры поэта, хотя тема раздвоенности у него одна из важных. Читая Тютчева,ходишь в мир глубоких раздумий, выраженных очень емко, эмоционально, человечно. Но когда начинаешь думать над чудом тютчевского восьмистишия или двенадцатиштишия, приходишь к необходимости аналитического рассмотрения. Целое начинаешь разделять на части. Но оттого, что гармония поверяется алгеброй, она не перестает быть гармонией. Надо только помнить об одном — исходным в данном случае является не алгебра, а гармония. Именно она. Передавая мое понимание тютчевской поэзии, тютчевской личности, напряженности его жизни и творчества, я хочу тем самым определить и характер его работы над стихом. Впрочем, пора рассказать о самом поэте.

Тютчев признавал себя человеком, живущим в роковые для мировой истории и для истории России годы. На протяжении всей его жизни это состояние было в Тютчеве доминирующим и наиболее постоянным. С лапидарностью римского оратора он говорит об этом в стихотворении «Цицерон»:

Оратор римский говорил
Средь бурь гражданских и тревог:
«Я поздно встал — и на дороге
Застигнут ночью Рима был!»
Так! Но, прощаясь с римской славой,
С Капитолийской высоты
Во всем величье видел ты
Закат звезды его кровавой!..

Блажен, кто посетил сей мир¹
В его минуты роковые —
Его призвали всеблагие,
Как собеседника на пир;
Он их высоких зрелищ зритель,
Он в их совет допущен был
И заживо, как небожитель,
Из чаши их бессмертье пил!

Предчувствие «роковых минут» было в Тютчеве так велико, что оно наполняет и пронизывает всю его лирику, от политической до пейзажной, все его статьи и личную переписку.

Состояние это было напряженным, доходившим до пророческого прозрения надвигающихся событий, как это имело место, например, в годы, предшествовавшие севастопольской кампании. Не менее тревожным было это состояние и в спокойные для мировой истории и для истории России годы.

Вот, к примеру, настроение Тютчева накануне севастопольских событий.

22 марта 1854 года Тютчев пишет жене из Петербурга: «...мы приближаемся к одной из тех исторических катастроф, которые запоминаются навеки».

¹ Тютчев переправил «блажен» на «счастлив», но все запомнили первое слово. Я проверил это на нескольких знакомых и на себе самом.

9 июня того же года из Москвы он пишет жене по поводу политических событий: «Знаешь ли ты, что мы накануне какого-то ужасного позора, одного из тех непоправимых и небывало-постыдных актов, которые открывают для народов эру их окончательного упадка, что мы, одним словом, накануне капитуляции?»

Через четыре дня после этого письма Тютчев из Москвы же пишет другое письмо, в котором положение России сравнивается с положением человека, запертого внутри кареты, которая катится по все более наклонной плоскости. И вдруг человек замечает, что «на козлах нет кучера».

19 июня Тютчев сообщает жене об англо-французской эскадре, появившейся «в виду Кронштадта».

29 июня он пишет о разрыве с Австрией и о впечатлении, которое произвела в Петербурге статья Форкада — «Россия и Австрия», где приводятся выдержки из писем поэта.

«Злополучное беспокойство больного ума, — говорит он 11 августа, — преследует меня, как проклятие. Боже, какого врага я себе создал в себе самом».

18 августа Тютчев сообщает жене о занятии союзной эскадрой Аландских островов.

11 сентября — начало осады Севастополя. В этот день поэт, мучимый тяжелыми предчувствиями, приводит в письме свое четверостишие:

Увы, что нашего незнания
И беспомощней и грустней?
Кто смеет молвить: *до свиданья!*
Через бездну двух или трех дней?

24 октября Тютчев пишет:

Теперь тебе не до стихов
О, слово русское, родное!
Созрела жатва, жнец готов,
Настало время неземное.

В письме от 30 ноября Тютчев негодует по поводу упадка национального чувства в той части русского общества, которая «мнит себя цивилизованной». Он

утешает себя тем, что «жизнь народная, жизнь историческая еще не проснулась в массах населения».

Приближался 1856 год. В декабре 1855 года Тютчев пишет стихотворение, суммирующее настроения поэта, выраженные в вышеприведенных отрывках из писем:

Стоим мы слепо пред судьбою:
Не нам сорвать с нее покров...
Я не свое тебе открою,
Но бред пророческих духов.

Еще нам далеко до цели:
Гроза ревет, гроза растет,
И вот в железной колыбели,
В громах родится новый год.

Черты его ужасно строги,
Кровь на руках и на челе.
Но не одни войны тревоги
Несет он миру и земле.

На некоторых стихах, написанных в эту пору, лежит отблеск этих же предчувствий Тютчева. Возьмем, например, стихотворение «Наш век», в котором настроения одного года проецированы на целый век:

Не плоть, а дух растлился в наши дни,
И человек отчаянно тоскует...
Он к свету рвется из ночной тени
И, свет обретши, ропщет и бунтует

Безверием палим и искушен,
Невыносимое он днесь выносит...
И сознает свою погибель он
И жаждет веры... но о ней не просит...

Не скажет ввек, с молитвой и слезой,
Как ни скорбит пред замкнутою дверью:
«Впусти меня! — Я верю, боже мой!
Приди на помощь моему неверью!...»

Эти настроения и мысли закономерны и естественны для такого углубленного в животрепещущие вопросы современности человека, каким был Тютчев.

Важным и типичным для поэта было то, что на протяжении всей своей жизни он ни на один день не

переставал ощущать тревогу перед лицом грядущих катастроф. Его возмущает близорукость людей из его среды, равнодушных к политике. «Здесь, т. е. понятно в салонах, — пишет он, — беспечность, равнодушие и косность феноменальные. Можно сказать, что эти люди столь же способны судить о надвигающихся событиях, которые должны потрясти мир, сколь могут судить о качке трехпалубного корабля мухи, сидящие у него на борту».

Тютчев строит планы будущего России. Оно его живо и кровно интересует. «Последнее слово останется за Россией... — говорит Тютчев, — ...и то не будет уже империя, то будет особый мир...»

И. С. Аксаков — первый из биографов поэта — в своей замечательной монографии о нем пишет, что прозорливый и тревожный ум Тютчева еще в 1830 году предсказывал «неминуемое наступление для Европы эры революции».

Тот же Аксаков, близко знавший Тютчева, в своей монографии неоднократно подчеркивает, что политическая прозорливость поэта и постоянная его неуспокоенность были основными его душевными качествами. «Ах, как бедна естественными средствами моя природа, — воскликнул Тютчев, — и как противоположна она натуре поэта, что счастлив, сознавая себя забытым и забывающим...»

Желание Тютчева забыться, «слиться с беспредельным», хотя бы на миг быть причастным «жизни божески всемирной», ринуться в «животворный океан» природы происходит по причине этого же недовольства собой, постоянной настороженности, тревоги и ни на миг не прекращающейся работы самосознания.

Политика, международная борьба была, пожалуй, главенствующей страстью поэта, страстью явной, сильной, он этого не скрывал, да и не мог скрыть. Он считал себя политиком в большей мере, чем кто-либо другой из русских поэтов. Вот уж поистине — борьба не мешала ему быть поэтом.

Скромный в отношении своих стихов, никогда не относивший их в редакцию, Тютчев незадолго до смерти лично отнес в редакцию газеты стихотворение

«Наполеон». Такой же интерес он проявлял к своим статьям на политические темы и откликам на них.

За два года до смерти Тютчев ежедневно присутствует в Петербурге на нечаевском процессе. 8 июля 1871 года он пишет жене: «Было бы невозможно пересказать вам всю эту животрепещущую действительность и все то грустное и роковое, что при этом обнаруживается».

Тютчев умирает. Он недвижим и холоден, все уже считают его умершим. Но оцепенение проходит, и он неожиданно для окружающих спрашивает: «Какие последние политические новости?»

Вскоре с Тютчевым случается новый припадок. По распоряжению семьи поэта священник читает отходную. Однако через полдня Тютчев подает признаки жизни. Окружающие поздравляют его с улучшением состояния. Тогда поэт грустно-иронически замечает, что не дальше как утром его «отпели», и тут же спрашивает: «Какие получены подробности о взят Хивы?..»

Дочь поэта Дарья Федоровна рассказывает, что во время последней болезни ее отца царь, до тех пор никогда не бывавший у Тютчева, пожелал его навестить. Тютчев заметил, что, пожалуй, будет крайне неэтикетно с его стороны, если он не умрет на другой же день после царского посещения.

Самосознание поэта было необыкновенно велико. В слабом физически, хилом Тютчеве жил могучий и ясный дух. Поэт был не только политиком-дипломатом, но и политиком-философом, рассматривающим международную борьбу в огромных исторических масштабах. Эту черту важно подчеркнуть для лучшего понимания Тютчева-лирика, его личности и судьбы.

«Наклонность, обычная моему уму, обнимать взором борьбу во всем ее исполинском объеме и развитии, — она-то и делает меня подчас менее впечатлительным для событий настоящей минуты, — хотя в другой раз я изнемогаю от тоски и отвращения».

В Тютчеве было сильно развито чувство исторической прозорливости, «инстинкт пророчески слепой», позволявший ему обо всем — о политике, о природе,

о любви — говорить в больших историко-философских планах.

«Бывают минуты, — писал он, — когда я задыхаюсь от своей бессильной прозорливости, подобно заживо погребенному, который пришел в себя. Но, к счастью, мне не надо даже приходить в себя, ибо уже более 15 лет я не переставал предчувствовать страшную катастрофу, которая неминуемо должна была разразиться».

Инертное отношение ко времени и современности глубоко противно Тютчеву. Незадолго до смерти он все еще продолжает удивляться неprozорливости своих незадачливых современников.

«Меня удивляет одно в людях мыслящих, — замечает он, — то, что они недовольно вообще поражены апокалиптическими признаками приближающихся времен. *Мы все без исключения идем навстречу будущего, столько же от нас скрытого, как внутренность луны или всякой другой планеты*» (курсив мой. — Л. О.).

Замечательно, что для своих политических пророчаний Тютчев находит образ-сравнение в космическом ряду («внутренность луны или всякой другой планеты»). Это лишний пример в доказательство неразрывности его взглядов на природу и политических предчувствий.

И вот этого поэта, со столь ярко выраженным интересом к политике, к «злобе дня», поэта, считавшего счастливо-блаженным того, «кто посетил сей мир в его минуты роковые», некоторые исследователи и историки литературы считали одним из представителей школы «чистого искусства», противопоставляя его общественно-критическому течению русской культуры. Например, А. Путинцев в 1915 году писал: «наш поэт — сторонник школы «чистого искусства», как утверждает критика, — в общем безусловно справедливо».

Как всякое общественное явление, поэзия Тютчева не знала равнодушного к себе отношения. В дореволюционные годы больше всего о нем говорили символисты. После них утвердилось мнение, будто интерес

в творчестве Тютчева представляют только лишь стихи о природе и любви, а вся политическая лирика его — нечто второразрядное, ее-то историки литературы были б не прочь отнести в раздел *dubia*. А между тем Тютчев был первоклассным политическим лириком, одним из лучших в нашей поэзии. Иначе стоило ли бы тому же Путинцеву писать книгу, состоящую сплошь из цитат, взятых из политической лирики Тютчева? Иначе зачем было бы ему называть Тютчева «певцом славянства», то есть подчеркивать то, что мы имеем дело именно с певцом, с поэтом?

Если бы Тютчев не был замечательным гражданским лириком, какое имел бы основание священник Беседа настоячиво рекомендовать стихи Тютчева для проповедей с кафедр? Мы надеемся, что богобоязненный Беседа имел в виду не стихи «Я очи знал, о эти очи», или «Она сидела на полу», или «Люблю глаза твои, мой друг».

До недавнего времени раздавались голоса, отрицающие значение политической лирики Тютчева. Вас. Гиппиус в предисловии к Тютчеву, между прочим, говорит о политических стихах его: «Значение их как наследства — для нас минимально».

Первым критиком, указавшим на первостепенное значение тютчевской политической лирики, был А. Г. Горнфельд («О русских писателях», том I): «Тютчев не только величайший лирик в русской философии, но также сильнейший из русских политических поэтов».

Политические стихи Тютчева написаны теми же поэтическими средствами, что и все остальные стихи его. Среди них, так же как и среди остальных, есть более и менее удачные. Они так же лаконичны, как все стихи Тютчева, в них те же ораторские приемы, что делает их короткими речами («Прочь, прочь австрийского Иуду от гробовой его доски!..»), в них так же часты образы природы, перерастающие в развернутые метафоры («Восход солнца», «Море и утес» и другие). В них, как верно утверждает А. Г. Горнфельд, есть свой пафос — «пафос убежденной мысли».

Глубокое чувство современности переплеталось в

поэте с чувством космического. Эти два чувства, выраженные в двух жанрах его лирики — политической и пейзажной, были двумя ипостасями одного поэта. Политическое часто проецировалось Тютчевым в космическое, один ряд в другой, и наоборот. Катастрофичность надвигающихся событий и ощущение мирового хаоса синонимичны у Тютчева. Лирика природы и политическая лирика — «два проявления стихии одной», — выражаясь словами поэта.

Напряженное вглядывание Тютчева в смысл «роковых минут» истории могло натолкнуть его на темы хаоса, ночи, беспредельности миров.

Как океан объемлет шар земной,
Земная жизнь кругом объята снами;
Настанет ночь — и звучными волнами
Стихия бьет о берег свой.

То глас ее: он нудит нас и просит...
Уж в пристани волшебный ожил челн;
Прилив растет и быстро нас уносит
В неизмеримость темных волн.

Небесный свод, горящий славой звездной,
Таинственно глядит из глубины, —
И мы плывем, пылающею бездной
Со всех сторон окружены.

Разве определения «нас уносит», «мы плывем» или «вот отчего *нам* ночь страшна» из другого стихотворения («День и ночь») не обращены к тем современникам Тютчева, вместе с которыми он переживал «роковые минуты»? Трудно, почти невозможно сказать, по какому непосредственно поводу были написаны эти неповторимые стихи, но ясно, что они вызваны к жизни тою же тревогой о грядущем, тою же прозорливостью, которыми Тютчев жил как человек и которые запечатлены в его письмах.

Для всех стихов Тютчева характерен истинный глубокий трагизм. Трагизм человека, осознавшего свое место в мире (в стихах читай — в мироздании); осознающего свою растерянность перед лицом будущего и большую тревогу за судьбы человечества (в стихах читай — природы). Переводя первую сцену из

«Фауста» Гёте, поэт говорил как бы целиком от себя по-русски: «Волны в бореньи, стихии во преньи, жизнь в измененьи — вечный поток...»

Тютчев — поэт трагический. Его монологи кратки и глубоки. Его Гамлет довольствуется двумя-тремя строфами.

Строй души поэта, естественно, определял навыки поэтической работы. И действительно — постоянно напряженная мысль поэта искала, настойчиво искала выражения в слове, общения с людьми. Поэзия для Тютчева была высоким поприщем, дававшим ему возможность врачевать одолевавшие его противоречия — личные и общественные. Поэзия прежде всего была живой необходимостью для самого поэта. Искренность — это неточное, слабое слово для обозначения тютчевской лирики. Вся она — откровенность, открытость, распахнутость, обнаженность, озарение душевных глубин светом поэзии, молниями поэтических мыслей-догадок.

Невозможно говорить о мастерстве поэта в отрыве от его личности. Пытливость Тютчева, постоянная жажда новых знаний, сведений, не знающая успокоения спаренная работа чувства и мысли, не прекращавшаяся до самой его смерти, позволяют считать, что Тютчев, как все великие поэты, работал (что, конечно, шире понятия «писал») *постоянно*. Эта работа Тютчева имеет свои особенности.

* * *

Несколько беглых слов о занятиях философией. Это органически входит в мою тему. Тютчевская лирика — эмоциональные ответы на философские споры века. Некоторые строки воспринимаешь как гениальные возгласы и восклицания на полях философских книг. Эти возгласы и восклицания по глубине своей не уступают тексту, которым вызваны к жизни. Подчас они превосходят его. Но суть не в этом. Я указываю на источник. На место и время появления тютчевского лирического высказывания. Это была живая, никогда не прекращающаяся, всегда бодрствующая

работа поэтической мысли. Здесь ее лаборатория, арсенал, мастерская. Здесь, как мы бы сейчас сказали, ее взлетная площадка.

Личное знакомство Тютчева с Шеллингом произошло в 1828 году, когда поэту было 25 лет, а известному философу 53 года. Шеллинг читал в это время в Мюнхенском университете свою «Философию откровения», и девятилетняя его работа над упорядочением своей философской системы была давно закончена.

Тютчев, еще в России занимавшийся философией (французские энциклопедисты, Руссо), в Германии еще более углубляется в эти занятия. По свидетельству барона Пфеефеля, поэт ревностно изучал немецкую философию, часто виделся с выдающимися учеными, между прочим с Шеллингом, с которым часто спорил, доказывая ему несостоятельность его философских истолкований догматов христианской веры. Шеллинг был очень высокого мнения о молодом своем собеседнике. «Это весьма выдающийся, очень образованный человек, с которым всегда приятно беседовать», — так передает мнение Шеллинга о Тютчеве П. В. Киреевский.

Тютчев узнавал последние философские новинки тотчас же по их выходе. Он был в гуще философских споров и знал им истинную цену. Он принимал или отвергал с самостоятельностью и решительностью мыслителя.

Наиболее глубоко из всей философии Шеллинга Тютчев воспринял его натурфилософские взгляды. Я поступил бы опрометчиво, если б стал искать буквальные соответствия между взглядами на природу немецкого философа и русского поэта. Тютчев никогда не занимался абстрактными построениями и по складу своей души непосредственно претворял свои идеи в плоть поэзии. И это составляло одну из особенностей и тайн его мастерства. «У него, — говорил Аксаков, — не то что *мыслящая* поэзия, а поэтическая мысль, не чувство рассуждающее, мыслящее, а мысль чувствующая и живая».

Так как основным предметом чтения для Тютчева

была философская литература, то несомненным является влияние, которое она оказала на его поэзию. Кроме перенесения в стихотворную ткань отдельных положений философии (сравните, например, образ платоновской пещеры и тютчевский образ человеческой жизни — «тень от дыма»), определений Шеллинга (вроде «снять покров с природы») Тютчев прибегает к прямым цитатам (стихотворение «Цицерон»). Характерно, что стихотворение «Святая ночь на небосклон вошла...» в первом варианте называлось «Самосознание». Сквозь многие тютчевские строки так и проступает голос и жест страстного философа-диспутанта («Не то, что мните вы, природа...», например), орудующего иногда законченными формулами («что в существе разумным мы зовем»), иногда же в стихах Тютчева мы ощущаем стилистический строй того или иного философа, чудесно преображенный поэтом.

Следы философских и политических раздумий, собеседований и споров остались в стихах Тютчева; до сих пор не выветрилась горячность, с которой они писались; исследователи при желании могут исторически приурочить их к определенным периодам.

Тютчев был далек, как небо от земли, от схемы. Он был из тех поэтов, которые — по счастливому выражению Достоевского — «вчувствуются в мысль». Сам Тютчев, для которого главным чтением была философско-политическая и научная литература по астрономии, требовал от поэзии материальной плотности, близости к земле. «Чтобы поэзия процветала, — пишет он И. С. Гагарину в 1836 году, — ей нужно иметь корни в земле». Одновременное чувство духовного и физического было в большой мере присуще Тютчеву.

Гёте — великий философский поэт — опасался, как бы философия не повредила ему. Он жалуется Шиллеру в одном из своих писем: «С Шеллингом я провел хороший вечер. Большая ясность при большой глубине радует... Я бы чаще виделся с ним, если бы не опасение повредить поэтическому вдохновению; а философия разрушает у меня поэзию, я думаю, потому,

что она загоняет меня в объект». Если вдуматься в эти слова, то станет ясно: Гёте боялся не философии как таковой, а противоречия между рефлексией и непосредственным чувством. У него был вкус к теории. И, конечно, этот интерес был также у Тютчева.

Из всей натурфилософии Шеллинга наиболее близкой Тютчеву оказалась критика механического объяснения природы, страстное отстаивание всеобщего единства органического и неорганического мира. Этот полемический раздел философии Шеллинга, его активное начало стало полемическим и активным в поэзии Тютчева. В ту пору такого рода полемическая философская поэзия была молодой, новаторской, актуальной.

Шеллинг в своем сочинении «О мировой душе» говорит: «...как только наше исследование восходит к идее природы как целого, тотчас же исчезает противоположность между механизмом и организмом, которая долго задерживала прогресс естествознания и будет препятствовать успеху нашего предприятия в глазах многих».

Тютчев никогда не прибегал в стихах к калькированию философов. И все же мысль Тютчева сродни здесь мысли Шеллинга. Она в основных своих положениях, но еще более полемически остро и страстно, в виде короткой поэтической речи на дискуссии между механистами-материалистами и идеалистами, отозвалась в знаменитом стихотворении:

Не то, что мните вы, природа:
Не слепок, не бездушный лик —
В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть язык.

.

Вы зрите лист и цвет на древе:
Иль их садовник приклеил?
Иль зреет плод в родимом чреве
Игрою внешних чуждых сил?..

.

Они не видят и не слышат,
Живут в сем мире, как впотьмах,

Для них и солнца, зпать, не дышат,
И жизни нет в морских волнах.

Лучи к ним в душу не сходили,
Весна в груди их не цвела,
При них леса не говорили
И ночь в звездах нема была!

И языками неземными,
Волнуя реки и леса,
В ночи не совещалась с ними
В беседе дружеской гроза!

Не их вина: пойми, кто может,
Органа жизнь, глухонемой!
Увы, души в нем не встревожит
И голос матери самой!¹

Этой же теме посвящено замечательное стихотворение «Безумие». Оба написаны в 30-е годы, в пору встреч и бесед Тютчева с Шеллингом.

В том же сочинении своем «О мировой душе» Шеллинг говорит, что «первый принцип философского учения о природе состоит в том, чтобы *сводить всю природу к полярности и дуализму*».

Шеллинг признает наличие в природе мировой души. Толчком к признанию ее было не что иное, как признание Шеллингом противоречивости, диалектичности явлений. В своем трактате Шеллинг говорит, что природа — первичная сила, что она живет как целое, что жизнь есть первичное, а смерть — вторичное явление, что «эти борющиеся силы представляются в одно и то же время и составляющими единство и противодействующими друг другу, приводят к идее организующего принципа, превращающего мир в систему. Быть может, этот именно принцип хотели обозначить древние словом «Мировая душа».

В конце своего сочинения Шеллинг возвращается к этой мысли, резюмируя ее: «Так как этот принцип

¹ В этом стихотворении неизвестны нам изъятые цензурой две строфы (между оставшимися первой и второй, второй и третьей). Строфы эти напечатаны в «Современнике» рядами точек.

поддерживает непрерывность неорганического и органического мира и объединяет всю природу, делая ее всеобщим организмом, то в нем мы вновь узнаем ту сущность, которую провидела древняя философия и приветствовала под именем души природы».

Таким образом, у Шеллинга идут рука об руку идеалистическая мировая душа и диалектические противоположности, полярности и дуализм. Природу как единство сил Шеллинг называет мировой душой, двойственность и противоположность сил — дуализмом, объединение противоположностей — полярностью. Первым и основным принципом философского учения о природе Шеллинг считает сведение всей природы к полярности и дуализму.

Полярность и дуализм входили в то время в философию не как результат досужего умствования философов, не как припоминание афоризмов античности, а как закономерное осмысление и итог всего, что к тому времени успела сделать экспериментальная наука в связи с великими открытиями естествоиспытателей. Работы в области электричества Гальвани, Вольты, Деви, Эрштедта и других толкали на размышления о положительном и отрицательном началах как необходимом условии действия, о действии как результате противоположных деятелей, о противоречии как явлении, не разрушающем единство природы, а, наоборот, осуществляющем его.

В связи с этим должно сказать несколько слов и о состоянии филологической науки, в частности науки, изучающей мифы. В 60-е годы работы некоторых ученых указывают на параллелизм и контрастность как на основу, на которой возникают мифы. Ученый Шварц, например, возводил многие мифы к теме борьбы мрака и света. Макс Мюллер обосновал солярную (от Sol — солнце) теорию мифов. Некоторые ученые склонны были усматривать в основе мифов сказания о грозных явлениях природы. Какое все это, однако, имеет отношение к Тютчеву? Прямое. Большой историзм в изображении природы и привел Тютчева к мифологизации ее.

Нам документально не известно, знал ли Тютчев

о существовании этих теорий и книг. По всей видимости, знал. Важно в данном случае то, что мысли многих деятелей культуры перекликались.

Признание мировой души как единства сил природы наряду с признанием противоречивости, дуализма как основного принципа действия было одной из главных черт философского и поэтического мировоззрения Тютчева. У него так же мирно, как и у Шеллинга, уживается мировая душа и противоречивость мира, система и метод.

Пожалуй, наиболее типичной чертой Тютчева-художника, Тютчева-психолога было последовательное проведение им в своей поэзии этих принципов догегелевской диалектики. Страсти, выраженные в его поэзии, даны в своей живой противоречивости. Чувство поэта встретилось с философскими убеждениями его, одно другому помогло. Это фаустовское: «две души живут в груди моей, всегда враждуя меж собою» — оказалось очень родственным тютчевской лирике.

У Тютчева очень редко дается какое-либо одно, односторонне показанное, а не раскрытое в борении чувство. Такие стихи у него есть («Я помню время золотое...», «Вечер» и другие), но не в них скрыты особенности лирики Тютчева. Не в них разгадка Тютчева — мастера стиха. Характерным для его лирики является то, что чувство, выраженное в каждом из стихотворений, дано в паре с его антиподом. Голоса звучат врозь, расходясь, сходясь, перекликаясь, отрицая друг друга. Они движутся, как в баховской фуге. Эта необходимость в умении вести в стихах два или даже три голоса продиктована не прихотью мастера, а душевной потребностью поэта-мыслителя.

Таково, например, стихотворение «Близнецы», где проведена параллель между «близнецами» — смертью и сном и «близнецами» — самоубийством и любовью.

Таково, например, «Предопределение»:

Любовь, любовь — гласит преданье —
Союз души с душой родной —
Их съединенье, сочетанье,
И роковое их слиянье,
И... поединок роковой...

И чем одно из них нежнее
В борьбе неравной двух сердец, —
Тем неизбежней и вернее,
Любя, страдая, грустно млея,
Оно изноет, наконец...

Таково стихотворение «Mal'aria», в котором за изображением прекрасной природы и цветущей жизни следует короткое и противоположное ожидаемому: «...и это все есть смерть!» (Стихотворение это по своей тональности очень близко к стихотворению Гейне «Wagim».)

Таково стихотворение «Две силы есть», в котором проведена мысль о подобии и разнице между двумя силами — смертью и людским судом.

Таков знаменитый цикл стихов о ночи, в основе которого лежит противопоставление дня и ночи, мрака и света как двух начал.

Таково стихотворение «О, как убийственно мы любим...», которое пронизано мыслью: любовь губит любимое, то, «что сердцу нашему милей».

Таково стихотворение «Последняя любовь», которая «и блаженство и безнадежность».

В самих изобразительных средствах Тютчева были эти осознанные им элементы диалектического познания мира. Это было принципиально новым вкладом в поэзию той поры, вкладом, казавшимся современникам чем-то абсурдным или в лучшем случае иноземным, «присланным из Германии». А между тем новаторство Тютчева было плодом глубокого усвоения философии и напряженных раздумий поэта над явлениями природы, раздумий, находившихся в тесной связи с работами выдающихся ученых — экспериментаторов и теоретиков той поры. Новаторство Тютчева оказалось на много десятилетий опередившим поэзию своего времени.

Пушкинский эпитет «яркий голос соловья» — перенесение зрительных восприятий на слуховые — казался невероятным новшеством, трудно осваиваемым средним читателем. А тютчевский образ — «лениво дышит полдень мглистый», где даны два, казалось бы, друг друга исключаящие понятия — «полдень» и

«мглистый», на много-много лет опередил изобразительные средства своего времени. Образ этот был освоен поэзией лишь в нашем, XX веке.

Такие примечательные тютчевские обороты, как «затихло вокруг тебя молчанье» или «зеленеющие нивы зеленее под грозой» для современников поэта казались просто набором слов. Все это типично тютчевское, пришедшее к поэту в результате упорной работы, которую он не прерывал в течение всей своей жизни. Труд огромный, неуследимый, утаенный от нас.

Стремительность перехода от ученичества к зрелому мастерству, огромный внутренний духовно-психологический бросок, с которым мы имеем дело, говоря о больших поэтах, сам по себе еще не свидетельство легкости прохождения этапов творческого развития. Начальный этап творческого развития Тютчева был более затяжным и мучительным, чем у Пушкина.

Уничтожение самим поэтом почти всех материалов, характеризующих первые годы его развития, явный недостаток в мемуарных и эпистолярных свидетельствах, долголетнее пребывание поэта за пределами России — словом, огромные белые пятна в наших знаниях о поступательном росте Тютчева не дают возможности шаг за шагом проследить все этапы его развития.

Но кое-какие материалы все же есть, и не замечать их не следует.

Без рассмотрения начальной поры развития Тютчева нам будет непонятно, как мог человек, воспитанный на классиках, долгое время подражавший им, последователь Мерзлякова и Раича, внезапно стать сторонником Шеллинга — этого философа романтиков, усомниться в канонах классицизма, отвергнуть и разрушить их и продолжить развитие русской философской лирики, поставить ее в один ряд с лирикой Гёте и Гейне.

* * *

Ко времени переезда в Мюнхен (июнь 1822 года) Тютчев сначала — воспитанник С. Е. Раича, способного стихотворца и очень образованного в классиче-

ском духе человека. В ранней юности Тютчев, пригретый Мерзляковым и другими членами «Общества любителей российской словесности», укрепляется в своих классицистических взглядах. Его поэтические опыты («Урания», «Вельможа», «Подражание Горацию») поощряются.

Укреплению классицистических симпатий Тютчева способствует его жизнь в усадьбе в Овстуге, свято хранившей традиции старины. Утонченно-французское в доме Тютчева уживается с потомственно-своим, русским, чтение Вольтера — с чтением псалтырей и часословов. Совмещение западноевропейского со славянским Тютчев сохранит на всю жизнь.

Для литературных симпатий дома Тютчевых характерно пристрастие к русскому XVIII веку, к классицизму, а к началу XIX века — постольку, поскольку оно продолжает традиции XVIII: Жуковский, Карамзин. Пристрастие к Жуковскому носит и личный характер: 17 апреля 1818 года, в ночь рождения Александра II, Тютчев встретился с Жуковским в Кремле в келье Чудова монастыря.

К Жуковскому и Карамзину со временем прибавляется Пушкин:

Кому ж они не близки, не присущи,
Жуковский, Пушкин, Карамзин!..

(«На юбилей кн. П. А. Вяземского»)

Еще в бытность свою в доме родителей Тютчев знакомится с философией. Он с большим вниманием читает Вольтера (в мурановском архиве поэта сохранился том Вольтера, принадлежавший Тютчеву) и Руссо, вероятно, к этому времени знал он уже сочинения главных энциклопедистов. У Погодина в его дневнике за 1821 год сохранилась запись о том, как однажды, не застав Тютчева дома, встретил его в церкви, где священник произносил проповедь, в которой между делом сказал, что Вольтер, Даламбер и Дидро равны дьявольскому числу, упоминаемому в апокалипсисе. «Смеялись над этим с Тютчевым», — записывает Погодин.

В юности Тютчев интересуется современной ему политикой — греческим восстанием, его вождем Александром Ипсиланти, читает крамольную оду Пушкина «Вольность», пишет на нее ответ, затем беседует с Погодиным о слухах, будто Пушкин бежал к восставшим грекам.

Однако эта зарождающаяся политическая тревога Тютчева, которая через некоторое время станет едва ли не главной его страстью, не могла найти выхода в классически строгих стихах, писавшихся под непосредственным влиянием Мерзлякова и Раича. Первые творческие порывы поэта были обузданы его воспитателем, поклонником Горация.

Проявившийся было интерес Тютчева к вопросам космоса сразу был загнан в рамки классической условности и риторики. «Урания» — лучшая вещь этой поры — кажется переводом с латинского:

Открылось! — Не мечта ль? Свет новый! Нова сила
Мой дух восторженный, как пламень, облекла!..
Кто, отроку, мне дал парение орла! —
Се муз бесценный дар! — се вдохновенья крыла!
— Несусь, — и дольний мир исчез передо мной, —
Сей мир, туманною и тесной
Волнений и сует обвитый пеленой, —
Исчез! — как солнца луч златой,
Коснулся везд эфир небесный
И свеял прах земной...

Манерность и напыщенная сухость классицизма не позволяли индивидуальному чувству лирика вылиться свободно и непринужденно.

Трудно гадать, как бы развился Тютчев, если б всю жизнь прожил в Овстуге или Москве.

11 июня 1822 года Тютчев вместе с графом А. И. Остерманом-Толстым, потерявшим руку в битве при Кульме, выехал из Москвы в Мюнхен. На козлах ехал Николай Афанасьевич Хлопов, дядька, каких много было в помещичьих домах, человек, страстно привязанный к Тютчеву, единственный русский, который был с Тютчевым за границей.

С переездом в Мюнхен судьба Тютчева резко меняется. Служит он сверхштатным чиновником при

русской дипломатической миссии в Мюнхене. С годами он все выше продвигается по служебной лестнице.

В 20-е годы XIX века Мюнхен — по замыслу Людвига I — должен был стать новыми Афинами на немецкий манер. Действительно, город становится знаменит и привлекает к себе внимание путешественников своими картинными галереями, музеями. Многие художники, писатели, философы переселяются в Мюнхен. Среди них Юлиус Шнорр, Корнелиус, Иммерман, Шеллинг, Окен. Скромная гостиная Тютчевых (поэт в 1827 году женился на Элеоноре Петерсон) привлекает к себе знаменитых жителей города. Гейне, Шеллинг, Фелльмерайер, братья Киреевские и другие местные и приезжие из России бывали здесь.

Из биографических данных о Тютчеве мы знаем о его дипломатических и служебных делах начального периода пребывания в Мюнхене. Но от его произведений этих лет уцелела лишь малая часть. В этом повинен сам поэт, не пожелавший нам оставить свои поэтические опыты. Письмо к Гагарину проливает свет на то, что в сожженных Тютчевым бумагах русская литература потеряла очень и очень много.

Тютчев приехал в Мюнхен в 1822 году девятнадцатилетним юношей, когда каждый поэт в поисках своего поэтического лица пишет много и настойчиво. Письмо к Гагарину датировано 1836 годом. Тютчев сжег плоды многолетней своей работы.

«То, что я вам послал, составляет лишь крошечную частицу вороха, накопленного временем, но погибшего по воле судьбы или, вернее, некоего предопределения. По моем возвращении из Греции, принявшись как-то в сумерки разбирать свои бумаги, я уничтожил большую часть моих поэтических упражнений и заметил это лишь много спустя. В первую минуту я был несколько раздосадован, но скоро утешил себя мыслью о пожаре Александрийской библиотеки. Тут был, между прочим, перевод всего первого действия второй части Фауста, может статься, это было лучшее из всего».

Были сожжены плоды четырнадцатилетних трудов поэта (у каждого автора есть свои «Мечты и звуки»

и «Гансы Кюхельгартены»), как раз того периода, когда он искал себя («поэтические упражнения», по выражению самого Тютчева). То, что уцелело от сожжения — малая часть этих «упражнений»¹, — позволяет все же судить о некоторых этапах творческого пути Тютчева, круто повернувшего от начальной поры к зрелости.

Первые годы жизни Тютчева в Мюнхене полны мучительных и противоречивых раздумий. Можно себе представить, что переживал в первые годы жизни за границей человек, воспитанный в патриархальной усадьбе, подражатель и переводчик классиков, переселившийся в Германию развитого романтизма и созревающих революций, целую цепь которых поэт предсказал уже в 30-е годы.

Стройность классического мировоззрения нарушена. Представления о мире сдвинуты, взорваны. Желанную стройность так и не удастся найти до конца жизни.

Из глубины души подает голос тревога поэта. Она находит выход в романтике. Романтика развязывает Тютчеву руки. Она дает свободный выход его тревогам, его пророчествам, его страстям.

Вихрь романтического непостоянства гонит Тютчева с места на место. Беспокойство становится основным душевным свойством поэта. Он пишет программное:

Из края в край, из града в град
Судьба, как вихрь, людей метет,
И рад ли ты или не рад,
Что нужды ей?.. Вперед, вперед!

Знакомый звук нам ветер принес:
Любви последнее прости...
За нами много, много слез,
Туман, безвестность вперед!..

О, оглянися, о, постой,
Куда бежать, зачем бежать?..
Любовь осталась за тобой,
Где ж в мире лучшего сыскать?

¹ Речь идет о стихах, посланных Тютчевым в Россию для напечатания и напечатанных в том же 1836 году в «Современнике».

Стихи эти, как показал Ю. Н. Тынянов, написаны под непосредственным влиянием стихотворения Гейне: «Es treibt dich fort von Ort zu Ort».

В начальную пору своего развития Тютчев много переводит. Он от Гёте переходит к Расину, от Расина к Цедлицу. Он ищет себя. Изредка мелькают в его стихах отголоски пушкинской лицейской лирики, но Тютчев сознательно уходит от эпигонства, от соблазна стать поэтом «плеяды».

Так, в «Послании к Шереметьеву» (1823) влияние, вернее даже сказать — подражание Пушкину велико. В некоторых последующих стихах оно еще заметней («Я помню время золотое...», «В толпе людей, в нескромном свете дня...»).

Факты явной зависимости этих ученических стихов Тютчева от Пушкина, а также факт напечатания Пушкиным стихов нашего поэта в «Современнике» дали повод некоторым исследователям причислять Тютчева к поэтам пушкинской плеяды. И в наше время раздаются голоса в защиту этого мнения. Так, П. Г. Антокольский в 1938 году заявлял прямо с первых же строк: «Тютчев — поэт пушкинской школы, несколько раз печатавшийся в журнале «Пушкина».

Напечатание стихов Тютчева в «Современнике» вовсе не свидетельство того, что Пушкин печатал только «своих». Ведь произведения Тютчева были напечатаны под заголовком — «Стихи, присланные из Германии», что подчеркивало их не местное происхождение, далекий обратный адрес.

Причисление Тютчева к поэтам пушкинской плеяды происходило еще и потому, что посредствующим звеном между ним и Пушкиным был Баратынский — поэт, во многом обязанный Пушкину, но не столь глубоко связанный с культурой Запада, как Тютчев. Отчасти таким звеном был и Веневитинов.

Мы не можем считать генетический принцип главенствующим при определении принадлежности поэта к той или другой школе. Поэзия Тютчева — явление русской культуры, испытавшее разносторонние воздействия. Поэт, преодолевший эти воздействия, нашел себя, свои образы, свои неповторимые интонации.

Но прежде чем найти себя, Тютчев много, очень много искал.

Он переводит монологи из Расина. Он пишет модные стихи о Байроне — поэте и романтическом герое, о Наполеоне, которому все тогда посвящали стихи. Он переводит стихи Гёте и Гейне, он даже перелагает в стихи отрывок из гейневской прозы. Близость Тютчева к этим двум гениям немецкой поэзии несомненна. Но уже в этих, еще нетютчевских стихах то и дело поблескивают алмазы тютчевских строк, как среди каменноугольной пыли и сора нег-нет и сверкнет кристаллической гранью кусок антрацита.

Таковы стихи «Вечер» и «Проблеск». Такова «высокая божественность мученья» («Байрон», XIII, — сравните с позднейшей «божественной стыдливостью страдания» — «Осенний вечер»). Таковы строки из стихотворения «Летний вечер»: «...грудь дышит легче и вольней, освобожденная от зною» или — из того же стихотворения — «...и сладкий трепет, как струя, по жилам пробежал природы» (сравните с позднейшим «...и всю природу, как туман, дремота жаркая объемлет»).

Тютчев ищет свои стихотворные ритмы. В пору ученичества он испробовал множество стихотворных форм, разные виды рифмовки и строфики.

Но среди этого неустановившегося разнообразия ученических опытов уже все чаще и чаще мелькают типично тютчевские миниатюры, афористически точные и красочные. Они напоминают небольшие моментально сделанные зарисовки с натуры или короткие философские этюды. На смену абстрактно-классицистическим рассуждениям о величии природы приходят живые стихи о ней, полные нескрываемого страстия к ее силам, к ее красотам. Все более и более Тютчев утверждает в призвании певца природы. В 30-е годы он почти сплошь пишет стихи о природе, стремясь как можно крепче утвердиться в этом жанре. Не случайно, что первое большое печатное выступление Тютчева показывает нам его именно с этой стороны, то есть главным образом как мастера лирики природы.

«Стихотворения, присланные из Германии» были напечатаны в томе III «Современника» — 16 стихотворений и в томе IV — еще 8 стихотворений. Преобладающее большинство из них — лирика природы. О ней с восторгом говорили Некрасов и Добролюбов. Ей посвятил свою статью Фет, тоже сугубое внимание обративший на звездное небо тютчевской поэзии.

Любопытно отметить, что в 1838 году молодой И. С. Тургенев, будущий редактор стихотворений Тютчева, дебютировал в «Современнике» двумя стихотворениями, которые очень близки тематически к некоторым стихотворениям Тютчева, присланным из-за границы и опубликованным в «Современнике». Особенно показательно в этом отношении тургеневское стихотворение «Вечер», в котором передана природа, взятая в «дивный час молчанья и покоя, слиянья ночи с днем и света с темнотою»:

Что, если этот сон — одно предвозвещанье
Того, что ждет и нас, того, что будет нам!
Здесь света с тьмой — там радостей, страданий
С забвением и смертью слиянье:
Здесь ночь и мрак — а там? Что будет там?

В тургеневских стихотворениях этого периода наиболее удачные строфы — воспевающие природу («Осень», «Гроза», «На охоте летом», «Кроткие льются лучи...», «Первый снег»). Близки Тютчеву и образы — наиболее удачные — тургеневских стихотворений. Так,

Ленивый ветер в листьях осины
Трепещет пойманным крылом —

образ, несомненно, находящийся в тютчевском ряду.

Не столько даже политическая, сколько пейзажная лирика Тютчева и Фета дала возможность Добролюбову разграничить этих двух поэтов, указать на разные степени общественного значения каждого из них.

Указывая на «знойную страстность, суровую энергию, глубокую думу» стихов Тютчева, Добролюбов отмечает, что Фет «очень верно выражает *неопределенные* (курсив мой. — Л. О.) впечатления природы».

Фет, если брать его поэзию обобщенно, как правило, останавливался на том рубеже, который Тютчев переступал еще в далекой молодости. Вот стихотворение Тютчева 30-х годов, являющееся в этом плане типично фетовским:

Весь день в бездействии глубоком
Весенний теплый воздух пить,
На небе чистом и высоком
Плещу облака следить, —
Бродить без дела и без цели
И ненароком, налету
Набрести на свежий куст синели
Или на светлую мечту...

Там, где у Тютчева природа — объект напряженного философского раздумья, у Фета — картина, этюд, набросок, эскиз. Я не умаляю значения Фета, его прекрасной, благоуханной лирики, я сопоставляю его с Тютчевым.

Разница между Тютчевым и Фетом — это разница между сильной грозой и слепым дождем в полдень. Это разница между узловатым могучим дубом, который после грозы лежит дымясь, сраженный молнией, и кустом сирени, размороженным вешним теплом.

Блок был родствен Тютчеву своей тревогой и ожиданием надвигающегося нового, необычайного, страшного, скрытого от нас, как бы это новое ни называлось — «Прекрасной дамой» или «Скифами».

Через Блока, через его тревожную напряженность и остроту его предчувствий Тютчев вошел в современную поэзию, и, несомненно, новейшая русская поэзия испытала его влияние.

* * *

В то время как у Пушкина, Лермонтова, Некрасова природа имела, за некоторыми исключениями, подчиненный смысл, у Тютчева природа играет главную роль. Обращаясь к ней, Тютчев решает все важнейшие политические, философские, психологические вопросы. Образы природы создают не только фон, а

самую основу всей его лирики. Тютчев был одним из глубочайших выразителей и певцов природы в мировой литературе.

Аксаков, приступая к анализу лирики природы у Тютчева, говорит: «...сколько бы тысяч писателей ни пытались передать нам ее язык — всегда и вечно он будет звучать свежо и ново, как только душа поэта станет в прямое общение с душою природы».

Действительно, истинный поэт всегда остается с глазу на глаз с природой. И чем меньше средостение между поэтом и природой, чем меньше это общение двух творцов опосредовано третьими факторами, среди которых главный — литературная зависимость от поэтов, писавших ранее о природе, — тем больше, тем значительней поэт. Эпигон потому и несамостоятелен, что свои наблюдения над живой природой, почерпнутые при общении с ней, он равняет по уже существующим и знакомым ему литературным образцам.

Тютчев принадлежал к тем немногочисленным поэтам, которые, при всей глубине их чувства культурной преемственности, как бы начинали создание лирики природы заново, впервые, сначала. Он не украшает природу, он, наоборот, срывает с нее «покров, накинутый над бездной». И делает это с тою же решительностью, с какой другие русские писатели срывали маски с общественных явлений. Тютчев совлекает с природы пестрые одежды, обличает в плане натурфилософском; он настойчиво ищет ту одну-единственную правду, которая всегда не на поверхности, а в глубине. Поэт если и не доходит до истины, то, во всяком случае, чувствует, что на глубинах, доступных пока человеческому восприятию, «хаос шевелится» — целый мир непознанного и загадочного.

Тютчев не ставил, как Гёте, научно-естествоиспытательских задач. Его природа обогащена личностью самого поэта, одухотворена и очень приближена к жизни автора. Она не может не быть таковой хотя бы потому, что на лирике природы всегда тяготеет проклятие творца. Таким образом, даже на самых объективных стихах о природе должно сказаться авторское «я», выражающееся хотя бы в подборе де-

талей пейзажа, — иначе попросту это плохие, бездушные стихи.

Природа у Тютчева внушает веру в ее цельность, в ту цельность, которой, с точки зрения поэта, лишен человек, веру в ее мощь и вечно изменяющуюся красоту. До такого языческого преклонения перед цельностью и эпичностью природы («Певучесть есть...», «Весна», «По дороге в Вщиж» и другие) не дошел ни один из последователей Тютчева.

Так же как и вся жизнь и деятельность Тютчева, его лирика природы знала самые противоположные оценки.

С одной стороны, критики, доводя до абсурда признание субъективной окрашенности природы у Тютчева, договаривались до того, что «в иные минуты он (Тютчев. — Л. О.) достигал тех высот, к которым стремились индийские мудрецы», что «у него были данные, чтобы достичь совершенства Mahâtm'ы, хотя, быть может, если бы он стал махатмой, он перестал бы быть поэтом», — писал А. Тиняков.

А между тем у Тютчева много стихотворений («Вечер», «Утро в горах», «Есть в осени первоначальной...», «Зима недаром злится...» и другие), где авторское присутствие скрыто от нас, где пейзаж дан спокойно, как бы отраженный в зеркале недвижных вод. Критики, толкующие о высотах Mahâtm'ы, не учитывали этой части тютчевского наследия.

С другой стороны, находились критики, которые говорили о «совершенном отсутствии всякого лиризма» у Тютчева, то есть утверждали нечто диаметрально противоположное (например, В. В. Чуйко).

Попыткой синтетического рассмотрения лирики природы Тютчева является глава из книги В. Ф. Саводника «Чувство природы в поэзии Пушкина, Лермонтова и Тютчева» (Москва, 1911).

Отдельные интересные наблюдения автора подгоняются под схему «Аполлон и Дионис», созданную Вячеславом Ивановым. Для удобства объяснения жизнеутверждающих и жизнеотрицающих начал в искусстве были привлечены из глубин античности Аполлон и Дионис. Дань этой соблазнительной схеме отдал

и В. В. Вересаев, написавший книгу об Аполлоне — Толстом и Дионисе — Достоевском.

Тютчев оказался настолько широким, что в нем поместились оба — и Аполлон и Дионис. Вот каким образом можно было вынести на театральные подмостки и разыграть в лицах противоречивость тютчевского творчества!

Отдав часть лирики Тютчева Аполлону, другую часть — Дионису, критик задается вопросом: откуда произошла эта прекрасная лирика? «Наполеон выразился однажды, — пишет Саводник, — что он сам свой собственный предок: это выражение можно, пожалуй, применить к Тютчеву-поэту». Несколькими строками ниже критик спрашивает: «Да и были ли у Тютчева предшественники? Не вошел ли он в русскую литературу, как Афина Паллада, во всеоружии зрелого и законченного таланта».

Новизна и своеобразие Тютчева были столь велики, что ему отказывали в родословной. При желании, впрочем, исследователь мог бы обнаружить (мы не будем говорить о далеких предшественниках, как Кантемир с его «*Eposos consolatoria*», как Ломоносов¹), что у нашего поэта и у Глинки, Ознобишина, Державина с его могучей и пестрой живописью, у Капниста с его блестящей одой «Обуховка», где торжествуют зрительные образы, у Карамзина в «Письмах русского путешественника» (особенно в описаниях рейхенбахского фонтана и Белой горы), у Жуковского с его размягченным и тихим пейзажем, у Шевырева и даже у Ротчева, с которым Тютчева путали по созвучию фамилий, есть много общих черт.

В стихах Раича — воспитателя поэта — мы нахо-

¹ «Ночной цикл» Тютчева, если говорить о нем в пределах истории русской поэзии, следует сопоставить со стихами Ломоносова, с его «Размышлениями о божием величестве». Знаменитые строки Ломоносова:

«Открылась бездна звезд полна,
Звездам числа нет, бездне — дна» —

могли бы стоять эпиграфом к тютчевскому «ночному циклу».

Кстати, «ночные» стихи (вернее, параллель: ночь — день) встречаем у Баратынского, Фета и многих других.

дим любопытное соединение итальянской пластики и напевности с традициями русской риторической оды, в которую с ломоносовских времен вводился пейзаж. Любопытно, что пейзаж больше всего встречается в лучших одах поэтов XVIII века — у Ломоносова и Державина. Риторика идет об руку с пластикой. Это соединение, близкое по духу поэзии Тютчева начальной поры, мы находим у Раича. Приведем, к примеру, его стихотворение «Вечер в Одессе»:

На море легкий пал туман,
Повеяла прохлада с берега —
Очарованье южных стран,
И дышит сладостная нега.

Подумаешь — там каждый раз,
Как Геспер в небе засияет,
Киприда из шелковых влас
Жемчужну пену выжимает.

И, улыбаяся, она
Любовью огненную пышет,
И вся окрестная страна
Божественною негой дышит.

Мелодика и лаконизм этих стихов очень близки к строю тютчевской лирики (сравните, например, последние строфы стихотворения «Вечер в Одессе» Раича и «Полдень» Тютчева):

И всю природу, как туман,
Дремота жаркая объемлет;
И сам теперь великий Пан
В пещере нимф покойно дремлет.

Говорить о подражании Тютчева Раичу нет смысла. Речь идет об опытах стихотворцев, об опытах, предшествовавших созданию поэтического шедевра.

Много сил было потрачено Тютчевым в 20-е, 30-е годы на то, чтоб оду избавить от риторики, «пухлости», по слову Сумарокова, оставив в ней только лиризм и картинность, то, что приближает ее к эпосу.

Риторика была принадлежностью классической оды XVIII века. От нее Тютчев отталкивается, чтобы

идти дальше. «Мне приятно воздать честь русскому уму, — писал он в 1836 году Гагарину, — по самой сущности своей — чуждающемуся риторики, которая составляет язву или первородный грех французского ума. Вот отчего Пушкин так высоко стоит над всеми современными французскими поэтами...»

Лиризм вытеснял риторику. Это очевидно. В критике у нас лиризм порою принимали за риторику и, наоборот, — риторику за лиризм. Отсюда версия о дидактизме, риторичности Тютчева, даже «о тоге дидактика с его внушительными ораторскими жестами» (Ю. Н. Тынянов).

Использование Тютчевым отдельных ораторских приемов — вовсе не свидетельство его риторичности, характерной для поэтики классицизма. А с ней-то Тютчев окончательно распрощался еще в 30-е годы.

На смену классицизму шумно шла романтика. Поэза и узаконения классицизма сменились призывом пастушеского рожка Жан-Жака Руссо, призывом вернуться к природе. После строго упорядоченных версальских садов возникает запущенный парк Трианон с его намеренной и подчеркнутой дикостью, где высокопоставленная доярка XVIII века Мария Антуанетта идиллически занималась молочным хозяйством. Так откликнулась мода на призыв Руссо. Но настоящие художники ушли в горы, в Швейцарию, на Женевское озеро, где поэзии за короткое время суждено было пролить так много слез и проявить столько чувствительности... ¹

Так появились на свет единоутробные братья: сентиментализм и романтизм. На смену ровному свету классицизма пришла тьма, а с нею звезды, луна, ту-

¹ Тютчев с трогательной любовью говорит об этом, вошедшем в историю литературы, озере: «Когда подумаешь, что в этом году исполнилось как раз сто лет с тех пор, как Жан Жак первый прославил этот уголок своей Элоизой в 1757 году, если я не ошибаюсь! С тех пор прошло три-четыре поколения: мадам де Сталь, лорд Байрон, наш Карамзин со своими «Письмами», потом поколение Ламартина, Жуковского, который так любил этот уголок озера и который о нем так хорошо говорил, потом наше поколение».

маны — сначала живые и реальные, а затем такие же картонные атрибуты, как эллинские щиты и доспехи позднего классицизма.

Западный романтизм (особенно Новалис с его «Гимнами к ночи», Ленау, Эйхендорф и, наконец, Гейне) был хорошо известен Тютчеву. Он брал его, что называется, из первых рук, свеженьким.

С развитием романтизма звезды, грозы, ущелья, кладбища становились штампами. Знаками образов, а не образами. Наиболее умные из романтиков не могли этого не заметить. Реальное содержание вещи у романтиков стерлось. Аромат местности выветрился. Пространство романтизма стало философской протяженностью.

Романтический пейзаж всегда предстает перед нами в панорамном, обобщенном виде, издали или, вернее, сверху, с птичьего полета. Предметы даны не в видовом, а в родовом, более широком, значении.

Несомненно, что на Тютчева оказал влияние этот романтический взгляд на пейзаж. Возможно, здесь есть что-то и от античного реализма, мифотворчества и символики, предполагающих обобщенность и панорамность. Влияние это оказалось плодотворным, так как философская лирика и предполагает некоторую обобщенность пейзажа, его панорамность. Качество, оказавшееся отрицательным у иных романтиков, сослужило хорошую службу Тютчеву. Он редко дает профессиональные, точные наименования предметов, пользуется широким родовым названием. О листьях из стихотворения «Листья» мы знаем достоверно только то, что они не иглы, а о том, с какого именно дерева они — дуба, тополя, липы, березы, — ничего не узнаем.

Неуказанность на место, где находится фонтан из одноименного стихотворения, делает его фонтаном вообще.

Исследователи упрекали Тютчева в том, что его природа — это «природа туриста, путешественника, посетителя прославленных европейских курортов». Если это верно в узкобиографическом плане, то неверно в плане творческом. Тютчев — философский лирик, для

которого панорамность пейзажа была желанной, но, кстати сказать, не единственно возможной.

От утверждения о реальной неосязаемости, обобщенности пейзажа у Тютчева исследователи переходили к утверждению, что природа его и вовсе не русская. Станным кажется такое утверждение: если эта природа вообще без признаков какой-либо определенной местности, то откуда известно, что она не русская?

По-видимому, исследователи были сбиты с толку стихотворением Тютчева: «Итак, опять увиделся я с вами...», особенно третьей, последней строфой его, толкующей о России:

Ах, нет, не здесь, не этот край безлюдный
Был для души моей родимым краем —
Не здесь расцвел, не здесь был величаем
Великий праздник молодости чудной.
Ах, и не в эту землю я сложил
Все, чем я жил и чем я дорожил!

Тютчев ничего не говорит о нелюбви к родной природе. Он с иронической грустью говорит о детстве своем, с восторгом о другом крае, где он прожил лучшие свои годы. Это стихотворение написано в 1849 году в Овстуге, куда приехал европеец Тютчев. Тремя годами раньше он писал своей жене о впечатлении, которое произвел на него мир его детства, о вещах, которые окружали его в детстве: «Вероятно, эта давность и заставляет меня смотреть на них так недоброжелательно. Действительно, за такое долгое отсутствие можно было бы отвыкнуть от усадьбы и дома, где вырос!» Тютчев подробно описывает дом своих родителей, комнату отца, его спальню, портреты, висящие на стенах. «И правда, в первые мгновенья по приезде, — говорит поэт, — мне очень ярко вспомнился и как бы открылся зачарованный мир детства, так давно распавшийся и сгинувший. Старинный сад их, четыре больших липы, хорошо известных в округе, довольно хилая аллея шагов в сто длиною и казавшаяся мне неизмеримой, весь прекрасный мир моего детства, столь населенный и столь разнообразный, — все

это помещается на участке в несколько квадратных сажен... Словом, я испытал в течение нескольких мгновений то, что тысячи подобных мне испытали при таких же обстоятельствах, что вслед за мной испытает еще немало других и что, в конечном счете, имеет ценность только для самого переживающего и только до тех пор, покуда он находится под этим обаянием. Но ты сама понимаешь, что обаяние не замедлило исчезнуть и волнение быстро потонуло в чувстве полнейшей и окончательной скуки...»

Тютчев никогда не жалуется на тоску по родному дому. Но зато как открыто и громко говорит Тютчев в другом своем стихотворении о русской природе, которую «не поймет и не заметит гордый взгляд иноплеменный». Заграничные впечатления окончательно погребли все детские воспоминания, и лишь порой в отдаленных образах мелькает чувство щемящей тоски по родному краю. Оно, это чувство, не выставлено напоказ, но оно тем не менее явно и ощутимо:

Нет дня, чтобы душа не ныла,
Не изнывала б о былом,
Искала слов, не находила,
И сохла, сохла с каждым днем, —
Как тот, кто жгучею тоскою
Томился по краю родном
И вдруг узнал бы, что волною
Он схоронен на дне морском.

Под этими строками шевелится скрытая, но сильная тревога за родной край. Оказывается, что Тютчев не только верил в Россию («у ней особенная статья, — в Россию можно только верить»), но и тосковал по ней — следовательно, любил ее. В конце французского письма Тютчева к родителям (ноябрь 1836 года) имеется приписка по-русски: «Скажите, для того ли родился я в Овстуге, чтобы жить в Турине! Жизнь, жизнь человеческая, куда какая нелепость...»

Любовь к России была неразрывна с любовью к ее природе. С огромным вниманием к родной природе, с чутким в нее вглядыванием, с умной печалью, напоминающей Левитана, пишет Тютчев стихотворение «На возвратном пути»:

Родной ландшафт... Под дымчатым навесом
Огромной тучи снеговой
Синеет даль — с ее угрюмым лесом,
Окутанным осенней мглой...

Все голо так — и пусто-необъятно
В однообразии немом...
Местами лишь просвечивают пятна
Стоячих вод, покрытых первым льдом.

Ни звуков здесь, ни красок, ни движения,
Жизнь отошла — и, покорясь судьбе,
В каком-то забытии изнеможенья,
Здесь человек лишь снится сам себе.

Как свет дневной, его тускнеют взоры,
Не верит он, хоть видел их вчера,
Что есть края, где радужные горы
В лазурные глядятся озера...

Тютчев говорил о русской природе с большим душевным проникновением, она передана в его стихах более цельно, реалистично и менее общо, чем природа Западной Европы. Для этого достаточно сравнить стихотворение «О, этот юг, о, эта Ницца!» со стихотворением «Осенней позднею порою люблю я царскосельский сад...».

Хотя Тютчев всегда тянулся «туда, туда, на теплый юг», он вместе с тем сильно и постоянно чувствовал себя прикованным к «гранитной полосе» чародея Севера. Французское образование и немецкое окружение Тютчева не убили в нем ни любви к русскому пейзажу, ни чувства родного языка. Наоборот, пример с Тютчевым имеет особый, почти символический смысл.

Ни у одного из русских писателей не было такого соблазна ассимилироваться в Европе, смешаться и затеряться в толпе европейцев. В доме своих родителей Тютчев говорил по-французски, с воспитателем Раичем читал по-латыни и по-итальянски, в Германии дела вел на французском языке, с окружающими в быту говорил по-немецки. Статьи Тютчева написаны на французском языке. Есть у него и французские стихи, но значение их сравнительно невелико.

Истинные поэтические перлы создал Тютчев на русском языке. Поэтическое чувство искало выражения только по-русски. Это обстоятельство объясняет А. Потебня в своей интереснейшей работе «Мысль и язык»: «Ф. И. Тютчев служит превосходным примером того, как пользование тем или другим языком дает мысли то или другое направление или, наоборот, как в предчувствии направления, которое примет мысль в следующее мгновение, человек берется за тот или другой из доступных ему языков. Два рода умственной деятельности идут в одном направлении, переплетаясь между собою, но сохраняя свою раздельность через всю его жизнь, до последних дней»¹.

Тютчев как поэт не поддавался ассимиляции. Жил он в Германии, вел французскую переписку, а страдал и радовался, печалился и ликовал по-русски. Немецкое окружало его в течение многих лет, а самое сокровенное оставалось русским. Заголовок, данный Пушкиным, «Стихи, присланные из Германии» не должен никого смущать. Это — обратный почтовый адрес. Некоторый намек на необычность дебютанта. Очень тонко определяет отношение Тютчева к родному языку Н. Я. Берковский: «Русская речь стала для него чем-то заветным, он не тратил ее по мелочам бытового общения, а берег нетронутой для своей поэзии»².

Ясно, что в стихах Тютчева, вдохновленных русской природой, нетрудно уловить глубокое чувство родного пейзажа. Но и те стихи, в которых не даны признаки реальной местности, воспринимаются как пейзаж России, а не какой-либо другой страны. «Люблю грозу в начале мая...» — разве в нем речь идет не о русской грозе? Разве стихотворение «Весенние воды» толкует не о русской природе? Вчитаемся в эти строки:

¹ А. А. Потебня. «Мысль и язык». Собрание сочинений, т. I. Госиздат Украины, 1926, стр. 183.

² Вступительная статья к Малой серии «Библиотеки поэта». Тютчев. Стихотворения. М.—Л., 1962, стр. 6.

Еще в полях белеет снег,
А воды уж весной шумят —
Бегут и будят сонный брег,
Бегут и блещут и гласят...

Они гласят во все концы:
«Весна идет, весна идет,
Мы молодой весны гонцы,
Она нас выслала вперед!»

Весна идет, весна идет,
И тихих, теплых, майских дней
Румяный, светлый хоровод
Толпится весело за ней!

Как-то не вяжется, «румяный, светлый хоровод» с пейзажем Запада. Необязательно в стихах упоминать местные названия или под датой ставить место их написания. Наше чувство в данном случае нас не обманывает. Конечно же это стихи о русской природе.

Разве в стихотворении «Есть в осени первоначальной...» не передано глубочайшее чувство русского осеннего пейзажа? Только слепые, глухонемые и — что одно и то же — предубежденные не увидят и не услышат явного и глубокого дыхания русской осени в этих дивных стихах.

Есть еще одна черта в тютчевских стихах о природе, черта, которую исследователи никак не объясняют. Поэты новейшего времени — наследники Тютчева — изображали природу в ее мгновенном восприятии. Тютчев не только отдавался очарованию *этого* мгновения. Ему хотелось охватить природу в целом, обнять ее — чувством и мыслью. Тютчевский взгляд на природу мне хочется назвать мудрым. Мудрым потому, что у поэта не было иллюзии, что он уже познал природу. Мудрым потому, что он напряженно и тревожно всматривался в нее и задавал ей вопросы. И сам за нее отвечал себе. И снова и снова не довольствовался этими ответами.

Природа — сфинкс. И тем она верней
Своим искусом губит человека,
Что, может статься, никакой от века
Загадки нет и не было у ней.

Это сказано в Овстуге, в августе 1869 года, сказано устами старого поэта, и звучат эти слова как заклинание. В них колдовское провидение, толстовской глубины духовный бунт человека, который умел, с одной стороны, сливаться с природой («все во мне и я во всем»), очеловечивать, одушевлять ее («в ней есть душа»), а с другой стороны — за три-четыре года до смерти утверждать: «...никакой от века загадки нет и не было у ней». Не начинается ли за этим новый взлет познания природы, новое проникновение в глубину ее вековых тайн?!

«Загадки нет и не было у ней» — все предельно просто. Но для того чтобы прийти к этой простоте, надо долгую жизнь прожить. За два года до смерти Тютчев говорит:

Природа знать не знает о былом,
Ей чужды наши призрачные годы.
И перед ней мы смутно сознаем
Себя самих — лишь грезою природы.

Поочередно всех своих детей,
Свершающих свой подвиг бесполезный,
Она равно приветствует своей
Всепоглощающей и миротворной бездной.

Эти строки отношу я к числу самых беспощадных, самых проникновенных строк русской лирики. Человек бросает в лицо природы вызов. Как бы ни был мал в эту минуту перед ее лицом, он велик в своей творящей дерзости.

Замечено, что у стихов Тютчева свойство произвольно складываться в циклы. Это не самоповторения, дубликаты, как полагает Л. Пумпянский, а как бы различные этюды к одной картине. Картина цельна, и этюды цельны и самостоятельны, если их брать даже отдельно, изолированно друг от друга.

Сравните эти этюды-стихи, например из цикла о ночи («Как океан объемлет шар земной...», «Святая ночь на небосклон взошла...», «День и ночь») или стихи из осеннего цикла («Есть в осени первоначальной...», «Осенний вечер», «Осенней поздней порою...», «Обвеян вещею дремотой...»), и вы поймете, что ни

одно из них не повторяет другого, что они образуют, складываясь в цикл, стройное целое, подобно тому как камешки под рукой художника складываются в мозаику.

Для всех стихов Тютчева, к какому б они циклу ни принадлежали, характерна точность и яркость реалистических деталей, придающих его поэтическим мыслям наглядность, осязаемость, почти весомость. Романтически панорамная обобщенность пейзажа приобретает благодаря этому свойству живую прелесть. Обобщения Тютчев никогда не подменяет общими местами. Мысль в его стихах дается всегда как мысль с «особой приметой».

Тютчев был чуток не только к внутреннему миру человека. Он был одним из наблюдательнейших поэтов, тонким мастером реалистической детали. Стоит снова вспомнить ставшую знаменитой деталь из стихотворения об осени:

...паутины тонкий волос
Висит на праздной борозде,

или из другого стихотворения об осени:

Из летних листьев разве сотый,
Блестя осенней позолотой,
Еще на ветви шелестит.

Или:

Так иногда осеннею порой
Вдруг ветер подует теплый и сырой.

Или из стихотворения о радуге:

Один конец в леса вонзила,
Другим за облака ушла,
Она полнеба обхватила
И в высоте изнемогла.

Аксаков был в восторге от этого точного определения — «изнемогла», обаяние которого трудно объяснить логически. И в наши дни нельзя не разделить

этого восторга. Удивительно смело, рискованно, молодо.

Еще более смело, рискованно, молодо выглядит образ, созданный Тютчевым года за два до смерти:

Впросонках слышу я — и не могу
Вообразить такое сочетание,
А слышу свист полозьев на снегу
И ласточки весенней щебетанье.

«Свист полозьев и щебетанье ласточки... На такое немыслимое сближение едва ли способен редкий из новейших смельчаков.

Тютчев не гонялся за обилием деталей, а сосредоточивал свое внимание на одной, характерной, по которой можно восстановить целое, всю картину. В выборе деталей, как и всюду, впрочем, Тютчевым неизменно руководило разумно выработанное чувство меры. Художественная деталь в его поэзии выступает не как натуралистическая подробность, а как часть сути, общего, содержательности, раскрывающая и дополняющая их. Вот почему у него зрительное соединено с умозрительным, философским, видимое — с мыслимым, пластика — с мудростью.

У греков одним глаголом выражаются два понятия: видеть и понимать. В нашем случае — то же самое: думающий Тютчев неразрывен с Тютчевым наблюдающим и описывающим. Мысля, он живописует, живописуя — мыслит. Это наиболее трудный и совершенный вид философской лирики. Здесь — среди прочего — отличие Тютчева от Баратынского, который преимущественно мыслит, мыслит в большей степени, чем описывает, и от Фета, который преимущественно наблюдает и описывает.

У Тютчева, так же как и у Пушкина, смыты все следы усилий, работы, правки. Каждое из стихотворений настолько цельно, законченно, сделано как бы из одного куска, как бы в один присест, одним дыханием, что производит впечатление, будто оно существовало где-то в природе и автор всего лишь счастливо нашел его, подобрал. Никаких потуг на сверххудожественность, никаких ходулей. За образом —

мысль, за мыслью — образ, за текстом — подтекст: светятся, просвечивают, сквозят, переливаются. Сама природа, сама естественность.

Но, как всегда в таких случаях, все обстоит куда сложнее. Тютчев по праву должен стоять в первом ряду сознательных творцов своей поэтической системы, в ряду трудолюбивых мастеров нашей поэзии. «Он был среди нас, — прекрасно говорит Аксаков, — подобно мастеру какой-либо старой живописной школы, еще живущей и творящей в его лице, но не допускающей ни повторения, ни подражания».

Дума за думой, волна за волной —
Два проявленья стихии одной.

Мир природы и человек. Испытанная параллель.

В стихах Тютчева природа дает возможность почувствовать ее аналогию в духовном мире человека. Наиболее ясно это можно увидеть в стихотворении «Фонтан»:

Смотри, как облаком живым
Фонтан сияющий клубится;
Как пламенеет, как дробится
Его на солнце влажный дым.
Лучом поднявшись к небу, он
Коснулся высоты заветной —
И снова пылью огнецветной
Ниспасть на землю осужден.

О смертной мысли водомет¹,
О водомет неистощимый!
Какой закон непостижимый
Тебя стремится, тебя метет?
Как жадно к небу рвешься ты!..
Но длань незримо-роковая,
Твой луч упорный преломляя,
Свергает в брызгах с высоты.

¹ Характерно, что даже сочетание двух синонимов «фонтан» и «водомет», данное в двух строфах этого стихотворения, служит содержанию, оттеняет основную мысль. Когда мне нужно дать пример композиции лирического стихотворения у классиков XIX века, пример стихотворного двухголосия, я неизменно обращаюсь к тютчевскому «Фонтану». Здесь все стройно, четко, гармонично.

Это своеобразная философская поэма, выраженная с удивительной краткостью и яркостью. Нельзя не согласиться с плодотворной мыслью Н. Я. Берковского, что здесь изложена фаустовская тема, что это своего рода обобщение обобщения, два тома гётевской поэмы, в микроиздании, доведенные до двух строф.

Этот же принцип соблюден в стихотворениях: «Душа хотела б быть звездой...», «Как над горючею золой...», «В душном воздухе молчанье...», где две идущие параллельно линии предгрозя и готовой разрываться женщины сведены в конце, как в баховской фуге, к общему:

Сквозь ресницы шелковые
Проступили две слезы...
Иль то капли дождевые
Зачинающей грозы?..

Здесь — необыкновенно тонкое мастерство, именно то, что Достоевский метко назвал «остроумием глубокого чувства».

Известно, что Тютчев был знаменит в светских гостиных своего времени больше как остро слов, чем поэт. На стихи его смотрели как на произведения очень остроумного человека¹. Его остроты переходили из уст в уста. «Он пленял и утешал все внемлющее ему общество, — описывает Аксаков Тютчева на балу, — но вот, неожиданно скрывшись, он — на обратном пути домой или вот он, с накиннутым на спину пледом, бродит долгие часы по улицам Петербурга,

¹ «Тютчевиана» — сохранившиеся шутки и остроты Тютчева — приводится в конце некоторых его собраний сочинений.

В XIX веке, по крайней мере до символистов, тютчевские остроты во многом определяли его творческий облик. В этом смысле через многие десятилетия невольно напрашивается аналогия. И вот такая.

После одного из выступлений Маяковского рецензент газеты «Красная Татария» (Казань, 22 января 1927 г.) писал: «В ответах на записки Маяковский, не скупясь, сыпал блестящие своего юмора, которые, вероятно, когда-нибудь будут подобраны, как подобраны и изданы шутки Тютчева, прозвучавшие людям столетия тому назад» (цит. по книге В. Катаняна «Маяковский. Литературная хроника». «Советский писатель», 1945, стр. 173).

не замечая и удивляя прохожих... Тот ли он самый?..» Тот, конечно. Тютчев острил так же, как писал, — вдохновенно, от всего сердца. В его островах не было ничего «приготовленного, выученного, придуманного» (В. Соллогуб).

Светский человек, Тютчев острил в такой мере, в какой могли его понять окружающие. Очень общительный человек, Тютчев был поэтом скрытным, державшим взаперти свой душевный мир, а читателей — на почтительном и ироническом отдалении. Но и здесь, наедине с собой, в лирическом раздумье, им тоже руководило тонкое и высокое остроумие. Но это уже было остроумие не для гостиных, а «остроумие глубокого чувства», *esprit*, игра ума и сердца. Это уже были не просто короткие забавные *bon mots*, а переведенные в большой лирико-философский план построения.

Каждое такое построение невелико по количеству строк. Но по значению и художественному весу это монументальная миниатюра. Каждое стихотворение — это по значению вложенной в него страсти (иногда — страстей) роман в двух или трех частях с прологом и эпилогом. Причем пролог и эпилог подразумеваются, они как бы уже известны читателю; поэт как бы начинает разговор с прерванного, с уже известного собеседнику, с самого интересного и кончает на самом напряженном.

Приглядитесь к тютчевским зачинам:

И чувства нет в твоих очах...
И распротясь с тревогою житейской...
И в божьем мире то ж бывает...
И опять звезда играет...

Эти обороты ближе к обиходному языку, чем к библейскому красноречию. Так начинают разговор с собеседником, которого не надо вводить в суть этого разговора, который все понимает с полуслова.

Тютчев ввел в высокую лирику строй обыденной речи с неожиданными обращениями, начинающимися с полуфразы, союза или междометий. Это унаследовали Блок, поэты его круга и развил Пастернак. Это

стало достоянием современной русской поэтической культуры.

Среди поздних стихов Тютчева есть посвящение умершему брату поэта Николаю Ивановичу. Приведу первые восемь строк:

Брат, столько лет сопутствовавший мне,
И ты ушел, куда мы все идем,
И я теперь на голой вышине
Стою один, — и пусто все кругом.

И долго ли стоять тут одному?
День, год, другой, — и пусто будет там,
Где я теперь, смотря в ночную тьму
И — что со мной, не сознавая сам...

Надо знать интонационный строй современной Тютчеву поэзии. Тогда лишь можно понять, как далеко шагнул вперед тютчевский стих, предельно близкий душевному жесту нашего современника, человека XX века. А только что приведенные строки, кстати сказать, имеют дату: декабрь 1870 года...

У нас есть достоверный рассказ о том, как было написано одно из стихотворений Тютчева. Однажды в осенний дождливый вечер поэт возвращался домой на извозчичьих дрожках. Промокший, он вошел в дом и сказал встретившей его дочери: «J'ai fait quelques rimes» («Я сочинил несколько строк»).

Раздеваясь, он продиктовал ей стихотворение «Слезы людские...». Это стихотворение, заключенное в одну строфу. Это длинный период, развернутая метафора о слезах и осеннем дожде. Капля влаги отсвечивает здесь всеми гранями алмаза, найденного поэтом в пути. Этот эпизод (и сходные с ним) убеждает в том, что Тютчев всю основную работу над стихом, над воплощением замысла в слове проводил без бумаги, про себя. Бумаге он доверял уже определившийся, хотя, может быть, и не до конца оформившийся текст. В дальнейшем правка была стиливая. Кристалл был в руках мастера, речь могла идти только об окончательной шлифовке граней.

В одном из писем к Вяземскому (1851) Тютчев говорит:

«Хорошенько сообразив все, я полагаю, что лучше будет в стихе: «И нет конца твоим стрелам» — поставить так: «И счету нет твоим стрелам», по той причине, что *конец* стрел может, пожалуй, означать *острие* стрел, и в таком случае фраза оказалась бы несколько двусмысленной.

Если в последней строфе вас смущает повторение слов *душа* и *духовный*, нельзя ли сказать так:

В себе отвел ты уголок
Для жизни, чувствами обильной,
И вся проникнута она (т. е. жизнь)
Святым огнем духовной силы.

Весь ваш Ф. Т.»

Написав письмо и подписав его, Тютчев не успокоился, тут же он продолжает: «Или еще так:

В себе отвел ты уголок
Для жизни, чувствами обильной,
И жизнь твоя была полна
Духовной светлости и силы».

Наглядный пример взыскательности Тютчева-мастера.

Вот два отрывка: один — характеризующий светское остроумие Тютчева, другой — выраженное в стихах «остроумие глубокого чувства». Оба отрывка написаны летом 1854 года.

Первый — письмо к жене:

«Какие дни! Какие ночи! Это не лето — это мечта. Ощущаешь его, дышишь им, насквозь им проникаешься и едва в него веришь. Особенно чудесным кажется мне то постоянство, ничем не нарушаемая устойчивость погоды, внушающая то доверие, которое чувствуешь в карточной игре, когда везет. Уж не поставил ли господь бог в виде ставки указ об окончательной отмене дурной погоды?..»

Второй — стихотворение «Лето 1854»:

Какое лето, что за лето!
Да это просто колдовство —
И, как, прошу, далось нам это
Так ни с того и ни с сего?..

Гляжу тревожными глазами
На этот блеск, на этот свет...
Не издеваются ль над нами?
Откуда нам такой привет?

Увы, не так ли молодая
Улыбка женских уст и глаз,
Не восхищая, не прельщая,
Под старость лишь смущает нас!..

Разные жанры и адресаты этих отрывков дают почувствовать, насколько общи корни Тютчева — человека и поэта, остролова и лирика.

Если хорошенько вдуматься в стихотворение «Лето 1854», то можно увидеть, что оно не так уж спокойно и восторженно, как кажется с первого взгляда. Как, например, объяснить вторую строфу: «Гляжу тревожными глазами на этот блеск, на этот свет...»? Просто ли это поэтическое выражение — «тревожными глазами», или за ним кроется реальный смысл? Такой поэт, как Тютчев, не мог ронять ничего не значащие слова.

Действительно, весь 1854 год (об этом я писал в начале статьи) был тревожным для Тютчева. В письмах этой поры он говорит, что «для России, по всей вероятности, неизбежна схватка со всей Европой».

Тютчев понимает, что Запад не однороден, что их два: «...Красный и тот, которого он должен поглотить. В течение 40 лет мы оспаривали его у Красного — и вот мы на краю пропасти. И теперь-то именно Красный и спасет нас в свою очередь» (март 1854 года).

«Итак, мы вступили в борьбу со всей Европой, заключившей коалицию против нас» (апрель 1854 года).

Наконец, в приведенном письме от августа 1854 года после восторгов о великолелии знойного лета следуют строки, обнаруживающие тревогу, скрытую за покоем лета: «Очарование этого лета таково, что оно, мне кажется, отвлекло всех от политических забот. Однако не далее как сегодня получено известие о первом нападении французских войск на нашу крепость на Аландских островах, нападении, получившем с нашей стороны сильный отпор».

Аксаков недоумевал, когда видел двух, как он

думал, Тютчевых: одного — светского остро слова и другого — трагического провидца.

Мне кажется, что после приведенных текстов аксаковский вопрос: «тот ли он самый?» — кажется праздным, снятым самим Тютчевым, если читать и его стихи и его письма и слушать его высказывания, передаваемые современниками.

Истинный поэт ничего не выдумывает, не сочиняет в прямом смысле слова. Ему бы только воплотить в строке пережитое. Там, где все только смотрят, — он видит. Там, где все смутно чувствуют, — он формулирует. И потому, когда большой поэт говорит «я», читатель за ним повторяет «я», и для него близость только что прочитанного столь велика, что читатель готов воскликнуть: «Ба, да ведь я это думал!» «А я сказал», — мог бы ответить ему поэт.

У Тютчева, как у всех великих лириков, смутное, едва ощутимое выражено кристаллически четко, афористически метко, окончательно. Живая память поэта выражает в слове все, *как было* в его душе. Этот путь воплощения замысла мучителен. Поэт, переживая как человек то или иное чувство, событие, оставляет в душе всегда место для наблюдения, которое становится его, так сказать, выработанной годами интуицией. Поэт переживает и одновременно видит это переживание со стороны. Это дает ему возможность воплотить в живой последовательности и связи все *как было*. В этом процессе — мучительном и сложном — уголь превращается в алмаз, жизнь становится искусством.

Кажется парадоксом: поэт, призывавший молчать («*Silentium!*»), так блистательно говорил.

Главная мысль стихотворения «*Silentium!*» вовсе не нова. Например, у Абу-Санда читаем: «Лишь молчанье могуче — все же иное есть слабость»¹.

¹ То же у Абая Кунанбаева: «Как ни прекрасна мысль, но пройдя через уста, она бледнеет», то же (в различных вариантах) в народных пословицах и поговорках, начиная со знаменитого: «слово — серебро, молчание — золото». Напомню и строку из Р. М. Рильке, имеющую отношение к этой теме: «Есть гимны у меня, которые молчу».

«Silentium!» Тютчева надо понимать как раздумье поэта над природой творчества, над процессом воплощения замысла, над смыслом поэтического слова (а не над судьбой человеческой речи вообще). Если понимать эти стихи буквально, то получается нонсенс: поэт не верит в творческую мысль поэта. При таком понимании стихотворение выглядит надуманным и тенденциозно-односторонним. Здесь дело в ином. Тютчев работал на больших духовных глубинах, или, как говорят обычно, высотах. Слово с трудом поспевало за мыслью. Душа поэта была океаном, а мысль, воплощенная в слове, — лишь пеной на нем. Слово, после того как поэт отпылает, переболевает, кажется ему слабым и бледным отпечатком его недавних чувств и мыслей. В слове так мало остается от недавнего кипения страстей в душе поэта, что оно кажется чуждым, ложью. «Silentium!» — это речь об отношении автора к своим произведениям, замысла к воплощению, мысли к слову. Отсюда и горестные сентенции: «Молчи, скрывайся и тай и чувства и мечты свои». Что скажешь, если после вчерашней восторженности при виде сделанного у творца опустились руки?

«Silentium!» вызвало много споров, и многие из диспутантов характеризовали стихотворение как пессимистическое. А между тем в утверждении: «мысль изреченная есть ложь» — пессимизма не больше, чем в энгельсовском афоризме: «жизнь есть умирание». Правда, Энгельс не говорит «жизнь — есть смерть», то есть он дает не статику, а процесс; развитие, а не результат.

У Тютчева сказано резко, недвусмысленно, безапелляционно: «мысль изреченная есть ложь». Но ведь это поэтический афоризм, у него есть подтекст, а главное — основание: говорит поэт, который, как немногие в мировой лирике, коснулся глубочайших глубин человеческого существования и который при всем том чувствовал свое бессилие передать в слове все духовное богатство человека. Отсюда и диагноз, который мог бы прозвучать по-русски мягко и ласково: «Молчание», а прозвучал на врачебной латыни — сурово и четко: «Silentium!»

Наследие Тютчева говорит об обратном: все те случаи, когда он не молчал, говорила сама душа его, сама поэзия. А как же быть с молчанием? По этому поводу у современника нашего, Николая Ушакова, есть верные слова: «чем продолжительней молчанье, тем удивительнее речь».

* * *

В тютчевском цикле стихов о весне есть одно, так и названное «Весна», удивительное по глубине и силе вложенного в него чувства, навсегда новое:

Как ни гнетет рука судьбины,
Как ни томит людей обман,
Как ни браздят чело морщины
И сердце как ни полно ран;
Каким бы строгим испытаньям
Вы ни были подчинены, —
Что устоит перед дыханьем
И первой встречей весны?

Весна — она о вас не знает,
О вас, о горе и о зле;
Бессмертьем взор ее сияет.
И ни морщины на челе.
Своим законам лишь послушна,
В условный час слетает к вам,
Светла, блаженно-равнодушна,
Как подобает божествам.

Это стихотворение датировано 1838 годом. Примерно через шесть десятилетий Лев Толстой закончит свой роман «Воскресение» (16 декабря 1899 года). Зачин этого романа и по смыслу своему, и по синтаксису, и по интонации восходит к приведенным строфам любимого Толстым поэта. «Как ни старались люди, собравшись в одно небольшое место несколько сот тысяч, изуродовать ту землю, на которой они жались, как ни забивали камнями землю, чтобы ничего не росло на ней, как ни счищали всякую пробивающуюся травку, как ни дымили каменным углем и нефтью, как ни обрезывали деревья и ни выгоняли всех животных и птиц, — весна была весною даже и в городе. Солнце грело, трава, оживая, росла и зеленела везде...»

И у Тютчева и у Толстого — восторг перед несущей обновление природой, доверие к стихийным силам жизни, которая, «как океан безбрежный, вся в настоящем разлита». Призыв отвергнуть эгоизм и быть причастным силам жизни находит отклик не только у Толстого. Этот тютчевский мотив долетит через головы его современников и ближайших потомков к нам...

Если не считать пушкинского: «Здравствуй, племя младое, незнакомое!..», я не помню в русской поэзии более доверительного и доброжелательного слова к новым поколениям, чем стихи Тютчева «Когда дряхлеющие силы...». В пору, когда люди старого поколения должны «пришельцам новым место дать», —

Спаси тогда нас, добрый гений,
От малодушных укоризн,
От клеветы, от озлоблений
На изменяющую жизнь;

От чувства затаенной злости
На обновляющийся мир,
Где новые садятся гости
На уготованный им пир;

От желчи горького сознания,
Что нас поток уж не несет
И что другие есть призванья,
Другие вызваны вперед.

Это была песнь приветствия обновляющемуся миру, идущему, никогда не останавливающемуся времени, — его «минутам роковым», природе, человеку, неисчерпаемым творящим силам жизни.

1938—1962

ЧИТАЯ СОВРЕМЕННОКОВ

Поэзия — горячий цех,
В котором есть огонь для тех,
Кто ночью и при свете дня
Прожить не сможет без огня.
Пусть слабодушные уйдут.
Их обители не тут.
Пускай покинет нас делец,
Огонь — не золотой телец.
За слабодушным и дельцом
Ленивец пусть уйдет с глупцом,
Здесь ненадежен их успех:
Поэзия — горячий цех.

I

ЛАД

(О Николае Асееве)

Когда я думаю об Асееве (а я о нем думаю часто), мне слышится дуновение свежего и сильного ветра, который листает одновременно и русские летописи и календарь революционной эпохи.

Это лирический поэт с врожденным чувством русского эпоса. Асеев нигде не говорит об этом, но тем не менее вы это чувствуете, произнося вслух строки его стихотворений и поэм.

Был я молод, а стал я стар,
время лезть к зиме на полати,
но сердечной юности жар
до сих пор еще не истратил.

Кто в евангелие, кто в коран, —
веры многие есть на свете,
я ж поверил в моих курян —
сведомих кметей!

Что же это за «сведоми кмети»,
Что в поход подымали стяги?
А по-моему, это
были курские работяги.

И вот уже я слушаю Асеева, как древнее сказание, позеданное человеком наших дней. Это не стилизация, напротив, — Асеев всеми силами души против

нее, против реставраторских начинаний. Вскинут, взвихрен, приведен в движение словарь всех времен. Звучит нынешняя русская живая речь, отбирается золотое зерно слова. Для своих стихов, для чужих стихов. Бери, пользуйся, иди дальше, только — во что бы то ни стало! — будь собой.

Не хвались удач похвальбой,
не кичись по жизни гульбой,
не тревожь никого мольбой,
оставайся самим собой.

Если сердце бьет вперебой,
если боль вздымает дыбой,
не меняйся ни с кем судьбой —
оставайся самим собой!

Голос Николая Асеева, впервые прозвучавший еще в дореволюционную пору, определился и окреп в годы после Октября. Решающую роль в постановке поэтического голоса Николая Асеева сыграл Владимир Маяковский. Это очевидно и бесспорно.

На ярком примере Асеева видим: вот поэт, хотя и вращавшийся в орбите такой планеты, как Маяковский, но наделенный при этом многими привлекательными чертами творческой индивидуальности. Эти черты поэтической самобытности с годами усиливались, становились отчетливей, определенной, резче. Они и привели Асеева к оригинальному творческому решению задач, поставленных временем.

Воздействие Маяковского на Асеева шло по главным творческим линиям: гражданственность, обращенность к большому читателю, борьба за новое против рутинерского. Асеев воспевал подвиг двадцати шести бакинских комиссаров и клеймил контрреволюцию, славил комсомольскую молодость и громил мещан, бюрократов, подхалимов. Лирика и сатира, радость и гнев шли рядом, по-маяковски. Отсюда — как производное — эстетические принципы: уничтожение перегородок между поэтом и читателем, свободное, раскованное звучание голоса, новые разговорные интонации, лексика, подсказанная жизнью,

взгляд на поэта как на изобретателя, а не приобрета-
теля.

В далекие революционные годы в создании нашей поэзии участвовало много самим народом выдвинутых людей. Забывать об этом не следует. Потому-то принципы новой эстетики были так плодотворны и живучи, что они опирались на идущие из глубины народа литературные силы.

В числе молодых поэтов — зачинателей советской поэзии — был и Асеев.

В раннем стихотворении «Была пора глухая» он говорил:

Разрушим смерть и казни,
сорвем клыки рогаток,
мы правим правды праздник
над праздностью богатых.

Не загремит «ура» у них,
когда идет свобода...
Он вырван, черный браунинг,
из рук врагов народа.

И выбит в небе дней шаг,
и нас сдержать не могут:
везде сердца беднейших
ударили тревогу...

В 1922 году Асеевым написаны «Новая Кремлевская стена» и «Первомай». 1923 год — песня о коннице Буденного, одна из самых популярных песен, бытующая в народе вот уже которое десятилетие:

С неба полуденного
жара не подступи,
конная Буденного
раскинулась в степи.

Стихи «Время лучших» написаны в 1926 году и посвящены Феликсу Дзержинскому. 1927 год — «Синие гусары», стихи о декабристах, удивительные, вошедшие в хрестоматии. К ним добавлю стихи раннего Асеева: «Кумач» (1918), «Стальной соловей» (1919), «Россия издали» (1920), «Совет ветров» (1922), «Реквием» (1924). Все это стихи, без которых

Асеева нельзя представлять читателю. Это живая история и живая современность нашей поэзии.

Николай Асеев — при всем художественном единстве и целенаправленности его творчества — поэт разнохарактерный, многострунный. У него — газетный фельетон, и лирический пейзаж, и повесть в стихах, и песня, и глубокая дума, и легкая шутка. И то, и другое, и все вместе взятое обращено к большому читателю:

Прислушайся ж ко всему,
голосу моему, —
не к вылущенной цитате.
К опыту моей седины
пыл свой присоедини,
друг мой, Большой читатель!

Жанровое и стилевое разнообразие поэта опирается на единство его художественных взглядов и пристрастий. Это важно отметить сегодня потому, что у нас есть художники, которые уже в начале своего творческого пути, что называется на корню, приучают себя ко всеядности, неизменно ведущей к эклектике, к стилевому безразличию, а в конечном счете — к нивелировке. Эти люди боятся художественной определенности, резкой обозначенности, остроты художественных средств.

«Я лирик по складу своей души, по самой строчечной сути», — говорит Николай Асеев. Его творчество — все его стихи и поэмы — пронизано лиризмом. Речь идет не о жанре лирики, а о лиризме — стихии, входящей в повествовательную вещь, даже в фельетон. Этот лиризм предельно приблизил гражданскую тему к личности поэта. Хорошо известны образцы любовной и пейзажной лирики Асеева. Но лиризм как стихия творчества простер свое влияние *на всю* работу поэта.

Так, например, средствами лирики Асеев создает и эпические образы. Семен Проскаков рассказывает о боях с врагами. Рассказ его прям и внешне груб, но за этой прямоотой и грубоватостью сквозит истинное

душевное богатство, большая человечность. Лиризм поэмы дает нам почувствовать человека большого обаяния — героя гражданской войны.

В поэме «Маяковский начинается» нет сюжета в обычном понимании этого слова. Образ героя поэмы («повести в стихах», как говорит автор) создается не отдельными зорко подмеченными чертами (например, молодой Маяковский, «похожий на рослого мастера-вого, зашедшего в праздник в богатый квартал», или «он враз отличался какой-то обидной чертой превосходства над всем, что вокруг»), щедро рассыпанными в поэме, а лирическим проникновением Николая Асеева в эпоху, в личность, в облик Маяковского.

Вот поэт говорит об «осином гнезде» рапповцев. Здесь Маяковский как бы «за текстом», «за кадром», здесь на первом плане предельная взволнованность автора поэмы. Но такова природа лирического волнения, что оно не только ведет за собой сочувствие читателя, его родственное внимание, но и *рисует* картины жизни. И этот заинтересованный разговор о Маяковском приближает образ к читателю и делает его зримым и понятным.

Проводником лирического тепла и волнения от поэта к читателю является слово: не только как название предмета и явления, а как полный и яркий выразитель глубинного смысла стиха, его не выявленных доселе возможностей. Слово в стихе не может рассматриваться как оберточная бумага, в которую заворачивают мысль и чувство. В стихе мысль и чувство прорастают словом, идут в сердце читателя *одновременно* с мелодией, интонацией, ритмикой, рифмой, звукописью.

Человек может обладать отличными мыслительными способностями и даже мыслить, как художник, образами и уметь развивать образ во времени и пространстве, то есть компоновать. Но мало будет толку, если этот человек не обладает чувством поэтического слова. Без способности простые слова вводить в атмосферу поэтичности нет поэта. Это он заставляет слова петь, двигаться, летать.

Многие хорошо помнят стихи Николая Асеева:

Не за силу, не за качество
золотых твоих волос
сердце враз однажды начисто
от других оторвалось.

Я тебя запомнил докрепка,
ту, что много лет назад
без упрёка и без окрика
загляделась мне в глаза.

В этом стихотворении, согретом настоящим чувством, есть та смелость, та раскованность поэтического высказывания, та с первого взгляда странная простота лирической речи, которые делают это произведение душевно важным и запоминающимся. Мы отыщем множество стихов (они есть и у Асеева), в которых слова сами по себе поэтичны и поставлены в привычные и проверенные смысловые связи, но им далеко до приведенных строк из стихотворения протяженностью в 28 строк.

Свободное движение образа в строфе, в целом стихотворении, естественные переходы ритмов, согласуемых с интонацией, включение рифмы в состав эфонических средств строфы — вот где в полную меру проявляется талант Николая Асеева.

Говорить о рифме — это не частное дело двух-трех встретившихся стихотворцев. В культуре рифмы, связанной с ритмом и звукописью, сказываются стилевые вкусы поэта. Можно было бы привести длинный ряд отличнейших рифм Асеева: адмирала — обмирало, палаша — положа, цыплят — цеплять и т. д. Но это непроизводительно, да и не нужно. Анализ рифмы — это чуткое вслушивание в звучание *всей* строки, учет места ее в смысловом и интонационном ряду *всей* вещи. Для того чтобы пояснить эту мысль, возьмем пример из асеевского «Семена Проскакова»:

Одиноко
ночью без костра,
мягкой лапой
выступает страх,
подползает
оползнем когтей,

начинает
 тысячу затей.
 То ли
 шум несется от реки,
 то ли
 сумрак
 нижут светляки
 и другие
 сорок сороков
 поднимают
 шорох широко.

Здесь рифма — не только звуковая перекличка окончаний строк. В ней концентрируется, как в аккорде, звучание всего стиха, всей строфы. Это умение слышать слово в строке, строфе, видеть его в движении образа, вести стих на максимальном приближении к разговорной интонации доведено у Асеева до высокой степени мастерства. Эта выработанная на протяжении десятилетий поэтика Асеева прекрасно передает молодой задор и гражданственность его творчества, передает жизнь в становлении, в движении, в росте.

Здесь я упоминал некоторые стихи раннего Асеева. К ним должно добавить стихи 30—40-х годов. Это — «Бодрая тревога» (1929), «Послание критику» (1929), «Памяти Лазо» (1930), «Песня славы» (1945), «Стихи о зареве труда» (1945), «Сосны над заливом» (1946), «Метро «Маяковская» (1948)... Это не «проходные стихи», а произведения, неизменно включавшиеся в собрания стихов Асеева. Это — боевой Асеев. Прошу не путать сильные вещи поэта с его проходными стихами, которые нетрудно найти в этом большом творчестве.

Возьму «Руанский случай». К стихам приведен прозаический комментарий. Два каменотеса, которым поручено снести старинный замок, были заживо погребены под обрушившейся стеной. Магистрат Руана открыл сбор средств на похороны. Но с помощью своих товарищей рабочие выбрались из-под развалин. Перед магистратом встала задача: что делать с собранной суммой? Неужели отдать такие деньги простым каменотесам? Наконец решение было найдено:

рабочие получают собранные деньги, но только после смерти. До этого деньги будут лежать в банке. Это сухое сообщение не может не волновать. И вот после него читаешь стихи Асеева:

Каменотесы
засыпаны были,
подумав,
что кончились
жизнь и свет,
потом,
прочихавшись
от тленья и пыли,
решили,
что им пропадать
не след.

Стихи должны были прозвучать сильнее прозы, углубить прозаический эпиграф. А здесь случилось наоборот: проза оказалась сильнее стихов, сделала их ненужными. Если в «Семене Проскакове» стихотворный комментарий был оправдан, так как нес *самостоятельную* образную нагрузку, развивал и обогащал прозаический эпиграф, то в стихах, подобных «Руанскому случаю», автор обедняет средства поэзии, попросту использует стих не по назначению. Стих не хочет быть подсобным средством, и он в этом прав.

Поэзия — речь высокого напряжения. Она существует не для пересказа или для иллюстрирования. В ней — *первичная* сила художественного познания, *первичная* сила воздействия на сердца людей. Об этом нельзя забывать.

Поиски новой художественной формы приводят к истинным находкам не только в тех случаях, когда поэт умножает свое умение, укрепляет свои рабочие навыки, а главным образом когда он растет как художественная личность, когда углубляет свое знание человеческой души. Поиски *более глубокого* изображения человека и приводят художника к расширению и умножению изобразительных средств.

Только сам поэт может лишиться себя права на поиск, успокоиться. Но общество никогда такого права

поэту не давало и не даст. Есть поэты, убеждающие себя и других в том, что все на свете открыто и названо и дело заключается только в том, чтобы осваивать уже открытое. Стоит ли доказывать, что это иждивенческий подход к поэтической культуре?

Надо отдать должное Николаю Асееву — он всегда искал. Для каждой новой идеи, темы, образа он готовил новый ключ. На протяжении десятилетий поиски его шли в двух направлениях. Одно направление (в начале творческого пути) касалось только слова, его звучания, усиления его музыкальной стихии:

Тень — стан — ремень,
Устань греметь.

Другое направление поисков — развивать мускулатуру стиха на поднятии действительных тяжестей, предлагаемых жизнью. Время показало, что только второго рода поиски завоевали читательское внимание. Мы знаем, хорошо знаем, что любовь читателей, их душевные симпатии Маяковский завоевал стихами о Сергее Есенине, а не «шумиками, шумами и шумищами». Но если бы Маяковский не искал, не экспериментировал со словом, стих его не был бы таким гибким, слово — таким точным. Эта работа может протекать не на глазах читателя, но она должна иметь место. Можно не выставлять этюды к картине, но писать картину без предварительной работы над этюдами невозможно.

Не будь постоянной заботы поэта о точности слова, его звучании, о словесной краске, его поэтика закостенела бы. Ей-ей, нехитро и не очень прочно сбитые дощечки строк с постоянной перекрестной рифмовкой, с монотонной интонацией, с дежурными эпитетами зачастую дискредитируют величие взятой темы и идеи. Крикливые ревнители стихотворной приближенности никогда не пользовались и не будут пользоваться вниманием читателя.

Работа Асеева была всегда у всех на виду. Поэт не сразу, но верно услышал веление времени: долой поэтические побрякушки, долой слова, звучащие ра-

ди себя самих; всю силу таланта, все умение слышать и видеть, всю чудодейственную мощь поэтического языка — на решение больших задач. Чем глубже Асеев это понимал, тем успешнее была его работа. И анализ его наибольших удач открывает смысл движения художника — от эффектного к существенному, от поверхностного к глубинному.

Есть умение и есть мастерство. Между первым и вторым с виду неприметная, но весьма существенная разница. Первое можно приобрести при условии настойчивого труда. Второе открывается талантливому художнику в процессе роста его личности, в процессе познания жизни и культуры. Мастерство — не сумма навыков и приемов, а способность наилучшим образом выявить замысел, закрепить его языковыми средствами, подчинить внимание читателя поставленным художником серьезным задачам. Мастерство — понятие динамическое, меняющееся вместе с жизнью. Оно ключ, а не отмычка.

При таком понимании мастерства должно сказать, что оно в двух случаях изменяло Асееву. Во-первых, когда слово в стихе фетишизировалось, становилось самоцелью («тень — стан — ремень» и т. п.). Во-вторых, когда поэзия служила задачам только переказа, только иллюстрирования (в некоторых кусках «Поэмы северных рек», в стихах о Руане и т. д.). Первый и второй случаи — крайности. Оба случая полярны друг другу, но очень схожи в принципе, ибо и тот и другой — враги большой поэзии, враги тех наибольших творческих достижений, которые сделали Николая Асеева одним из видных мастеров нашей литературы.

Казалось бы, на старости лет положены юбилейные речи, собрания сочинений, монографии. Асеев избежал общей участи. Он по-прежнему выпускает новые книги. Разные книги. Свежие книги. Об одной из них я здесь хочу рассказать. Она вышла в 1961 году. «Лад» — назвал ее поэт. Какое емкое и очень асеевское название!

Словарь наш говорит: лад — это согласие, мир, дружба, порядок, слаженность, гармония. Компози-

тор А. Серов в работе «Русская народная песня» пишет: «Каждая русская песня, от начала своего до конца, не может покинуть своего, однажды избранного лада».

Асеев воспеваает лад в отношениях человека и общества, человека и природы, слова и мысли. Поэт тревожится о сохранении лада, ритма, гармонии. Хотя последнее слово — не из асеевского словаря. Но здесь оно уместно. Мастер добивается гармонии части и целого, замысла и воплощения, ритма и интонации. Верно сказал об асеевском «Ладе» Илья Сельвинский: «Маленькая эта книжка весома, как ртуть». О книге этой, а также о стихах, примыкающих к ней, написаны десятки статей, а поэтическое содержание их остается не до конца раскрытым.

Почти все пишущие об Асееве не забывают добавить: года у него большие, а душою молод. Будто и впрямь мы показываем читателю не поэта, а могучего, убеленного сединами деда на спортплощадке, еще один пример для геронтологии — науки о старости.

Рожденная временем, большая поэзия вместе с тем всегда властвует, должна властвовать над временем. Схватывать его быстротекучесть и показывать современникам и потомкам. Плохи дела поэзии, если она дает почувствовать года поэта, его недуги и усталость. Впрочем, это может быть и у юных крепышей. Элегические ку-ку и сентиментальные ахи-охи у молодых встречаем чаще, чем у старой гвардии.

У Асеева 10—20-х годов была и односторонняя увлеченность звукописью, и пристрастие к крайностям литературной школы, и задиристость молодого новатора. Все это — при исключительной талантливости и яркой самобытности. Шли годы и десятилетия. Голос Николая Асеева никогда не замолкал, и об этом щедром, избыточном звучании его хочется здесь сказать самым решительным образом. Сказать еще и потому, что проработочная критика времен культа Сталина то и дело объявляла Асеева пребывающим в состоянии кризиса. Какой кризис, если голос поэта не умолкал, если его песня переливалась

всеми цветами радуги, если звучала она со все нарастающей силой. Для того чтобы увидеть это, достаточно снять с полки книги поэта и поглядеть на хронологию. Нет интервалов. Пятьдесят с лишним лет работы.

Есть поэты, берущие и разрабатывающие нечто одно: это либо море, либо деревня, либо общественные бури, либо драма, происходящая в четырех стенах. Либо — либо... Асеевская поэзия открыта всему миру. И это не всеядность. Это очень живой и глубокий человеческий интерес, возникший и укрепившийся в результате огромного опыта жизни и участия в ней словом и делом. Вчитайтесь в книгу «Лад». Здесь и выросшая на балконе седьмого этажа ива («Беспокойство природы, живущее рядом со мной...»), и снежная пелена зимы («Сахарно-морожено»), и тихо-тихо сидящие на снегу снегири («Я тебе до конца описать не смогу, как они и бедны и красивы...»), и поэма о земляках-курянах, и о завоевании космоса, и снова о радости любви: не отдельной, отделенной от мира, а вместе с ним, заодно с ним:

Кружится, мчится Земшар
в зоне огня;
возле меня бег пар,
возле меня,
возле меня блеск глаз,
губ зов,
жизнь начинается свой сказ
с азов.

Двое идут — шаг в шаг,
дух в дух;
трепет в сердцах, лепет в ушах
их двух!

При всем разнообразии тем и мотивов «Лад» — это книга единая и цельная. В ней царит глубоко внутренняя, душевная, а не только композиционная слаженность. Одни стихи могут вам понравиться больше, другие меньше, но во всех них вы слышите одно сердцебиенье, один голос. Этому голосу веришь, и когда он говорит о соловье, и когда ратует за разо-

ружение. Как это важно для нашей поэзии, для ее душевного здоровья, как это помогает нашему обществу бороться против потери масштабности, за цельную человеческую личность.

Книга «Лад» очень масштабна. В ней *весь* человек. Он дан крупно. Ноги его — в зеленой траве, а седая голова прикасается к звездам.

Мы говорим: мастер слова. Верно. Добавляем: большой. Еще верней. Но для читателя это понятие не раскрыто. Речь-то ведь идет не только о словесном мастерстве. А мысль? А бесстрашие правды? А умение зорко видеть? Разве все это не входит в понятие мастерства? Думаю, что без всего этого оно неполно, а потому неверно.

Поглядите, с каким лаконизмом, в какой борьбе контрастов, в живой диалектике жизни решается мысль-образ в стихотворении «Мед и яд»:

Июль задышал и зацвел
расплавленным липовым цветом,
и каждой из тысяч пчел
достойно назваться поэтом.

Ведь так они дружно поют
и так неустанна их муза,
что полнится ульев уют
запасами сладкого груза.

А те, кто нарушит их труд
и песню медового лада,
почувствуют огненный зуд
и разницу — меда и яда.

Образ-мысль движется свободно, но дисциплина — и весьма строгая — диктуется волей поэта, которую, если хотите, можно назвать тоже мастерством. Это редкое, естественное и нестесненное движение образа-мысли мы встречаем в классике. И пусть Асеев — «традиций убежденный неслух», но это двенадцатистрочное стихотворение без пересадки идет в хрестоматию.

Асеевская оригинальность естественна и органична. Она всего сильнее там, где есть самостоятельная мысль, свое отношение, свой душевный жест. Асеев-

ское слово в книге «Лад» излучает свое тепло в образ, оно не только осмыслено, оно интонировано и своеобразно окрашено.

За асеевским стихом стоит причудливое узорочье русских летописей, слышатся серебряные трубы «Слова о полку Игореве», скрип чумацких воев, смех Гоголя, песни-сказы курян, корневые взрывы Хлебникова, громоносная поступь Маяковского.

Здесь речь идет о родословной. Но новизна книги в ее зорком и чутком вглядывании в нынешний и грядущий день, в те приметы нового, которые так трудно еще улавливает наше слово.

Еще за деньги
люди держатся,
как за кресты
держались люди
во времена
глухого Керженца,
но вечно этого не будет.

Еще за властью
люди тянутся,
не зная меры
и цены ей,
но долго это не останется —
настанут времена иные.

Еще гоняются
за славою, —
охотников до ней
несметно, —
стараясь
хоть бы тенью славою
остаться на земле
посмертно.

Стихотворение, начало которого я здесь привел, давно обратило на себя внимание. Оно сразу же стало хрестоматийным, но без «глянца».

В труднейшей теме космоса Асеев сказал также свое особое слово. Прочитайте его «Звездные стихи». В них никакой космической экзотики, никакого абстрактного любомудрия! Личная горячая заинтересованность, драматизм, любовь к людям. Читая «Звезд-

ные стихи», вступаешь, по слову Ильи Сельвинского, «в такое близкое общение со Вселенной, какое создавала, пожалуй, только байроновская поэзия в его поэме «Каин». Но у Байрона космос дышит всем своим чудовищным хаосом первозданности, фантазия же Асеева, обогащенная реальными полетами наших прославленных космонавтов, создает, наряду с величавым восприятием миров, какую-то очень личную с ними связь».

То горы... Но это не горы!
И тучи... Но нет же, не тучи!
То люди иль метеоры
медлительно движутся с кручи?!

Шестое? Девятое чувство?
Двенадцатое? Не запомнишь!
Подай же нам руку, Искусство,
приди нам скорее на помощь.

Чутье, предвиденье, озаренье, мастерство, знание— как хотите это называйте, но поэту для движения вперед нужен не только свой личный опыт, но и опыт всего человечества, который он, впрочем, делает своим. «Звездные стихи», да и вся книга «Лад» в целом — верное тому свидетельство.

Есть еще одно качество книги «Лад» и соседствующих с ней стихов Николая Асеева.

Уголь приближается к алмазу
не одну, а много тысяч лет:
так народом — медленно, не сразу
выдается на-гора поэт.

Это о Времени и о Поэзии. Что лежит в основе описанных поэтом превращений? Высочайшая температура таланта.

Как удержать в себе эту температуру? Пример Асеева поучителен.

ТАЙНЫ РЕМЕСЛА

(О поэзии Анны Ахматовой)

В заголовок этой статьи я вынес название ахматовского цикла, датированного 1940—1960 годами — временем наиболее интенсивной и глубокой работы поэта. В этом цикле есть в своем роде единственное для Ахматовой стихотворение «Читатель». Вот его начало:

Не должен быть очень несчастным
И главное скрытым. О нет! —
Чтоб быть современнику ясным,
Весь настежь распахнут поэт.

Это — важное признание. Оно, так же как и другие стихи этих лет, говорит об обращенности поэзии Ахматовой к человеку, о том, сколь существенна и взаимно важна связь поэта и его собеседника. Это звучит не навязчиво и не назойливо (как подчас любят делать поэты, настаивая на какой-либо своей излюбленной теме), но в достаточной мере четко.

Наш век на земле быстротечен,
И тесен назначенный круг,
А он неизменен и вечен —
Поэта неведомый друг.

Ради существования этого друга-современника, ради душевного мира его — «весь настежь распахнут

поэт». Очевидно, ради этого и существуют тайны ремесла и секреты мастерства. Иными словами: это — родственное постоянное внимание художника к его собеседнику, так явственно ощущаемое в зрелых и в поздних стихах Ахматовой, еще плохо и неверно прочитанных. Произносятся запоздалые похвалы с оговорками, снимающими эти похвалы, с извинениями на всякий случай. Стыдливое амнистирование, что ли... А поэт продолжает свой доверительный, честный, прямой, строгий разговор.

Доброжелательный поэт, отводя удар от друга, принимает его на себя, на свое незащищенное сердце. В этом смысле прекрасный пример «Четверостишие» (1962):

О своем я уже не заплачу,
Но не видеть бы мне на земле
Золотое клеймо неудачи
На еще безмятежном челе.

Вот облик поздней Ахматовой. В него надо хорошо взглядеться. И найти верные слова о характере этого художника.

На мгновение хочу вернуться вспять и напомнить читателю стихотворение «Ива»:

А я росла в узорной тишине,
В прохладной детской молодого века.
И не был мил мне голос человека,
А голос ветра был понятен мне¹.

Я напомнил это важное признание Ахматовой для того, чтобы определить две главные — исходную и позднейшую — вехи и направление пути. Это путь от монолога к диалогу, понимаемому распространительно. Это путь от одиночества (вынужденный монолог) к преодолению его, к людям. Из многих примеров возьму один, может быть не самый лучший, но наиболее наглядный. С берега залива, где Лермонтов наблюдал «парус одинокий» и где нынче расположен Приморский парк Победы, поэт любит десятки

¹ В сборнике «Из шести книг» (1940).

«белоснежных, легких яхт», которые «на воле тешатся». Этот образ-воспоминание имеет силу символа. Да и сама Ахматова подчеркивает смысл стихотворения:

Еще недавно плоская коса,
черневшая уныло в невской дельте,
как при Петре, — была покрыта мхом
и ледяною пеною омыта.

Здесь в прошлом скучали «две-три плакучих ивы» (снова они!) и рыбацкая ладья «в песке прибрежном грустно догнивала». А теперь — и тут голос Ахматовой восходит к высоким нотам:

...ранним утром вышли ленинградцы
бесчисленными толпами на взморье.
И каждый посадил по деревцу
на той косе, и топкой, и пустынной,
на память о великом Дне Победы.
И вот сегодня — это светлый сад,
привольный, ясный, под огромным небом...

Вот плодотворная почва, стоя на которой и сопоставляя ахматовские образы разных лет, можно разобраться в сложном и глубоком творчестве поэта. Это даст возможность понять его, не прибегая, как это иногда делалось, к бранным словам. Кстати сказать, тихий сердечный шепот поэзии оказался сильнее и убедительней их. Истории литературы это хорошо известно. Честность и глубокая искренность Ахматовой, кажется, не подвергались сомнению. Обычно в защиту привязанности Ахматовой к России, народу, его истории приводилось знаменитое стихотворение, которое и я хочу напомнить:

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 осквернился скорбный дух.

Мы не можем пренебречь этим исключительно сильным и честным признанием. «Боль поражений и обид» не возымела власти над глубоко душевным патриотизмом поэта. Это воспаленные строки. Но об органичности существования Ахматовой в России и в русской культуре говорят не только такие прямые высказывания. Все ее творчество — явление нашей поэтической культуры. И прежде всего его надо понять, дабы «речью недостойной» не осквернять ни поэта, ни его читателей, ни самих себя.

Эти мои заметки не претендуют на полноту картины, на монографичность. Это именно заметки на полях столь малочисленных, к сожалению, книг поэта.

Среди многих других у Ахматовой есть образы, встречающиеся особенно часто: ива, Пушкин, аллея. Ива явилась скорее из русской сказки и песни («Ива, дерево русалок»), чем из стенаний шекспировской Дездемоны («ох, ива, плакучая ива»). Проходящий через многие стихи разных лет Пушкин дан здесь как символ душевного здоровья и вольнолюбивой мечты русской поэтической культуры; с его именем связаны сокровенные раздумья и розыски Ахматовой, которая, как увидим далее, наследует и таким образом охраняет пушкинскую традицию нашей поэзии. И, наконец, аллея Царскосельского, ныне Пушкинского, широкошумного сада. Она пролегла через все стихи Ахматовой — от ранних до сегодняшних. Если проследить эволюцию даже этих трех образов, вернее, трех образных циклов, то будет понятно, как простая пейзажная (часто со вторым, любовно-лирическим планом) зарисовка первых книг в позднейших стихах уступила место теме России, ее «минут роковых», бытия человека и природы.

Сравните запетые до романсовой гладкости стихи «Чернеет дорога приморского сада...» с концовкой «Летнего сонета» (1958):

И кажется такой нетрудной,
Белея в чаше изумрудной,
Дорога не скажу куда...

Там средь стволов еще светлее,
И все похоже на аллею
У царскосельского пруда.

Напомню и стихотворение, в котором, проходя по липовой аллее, поэт видит после войны детей из пионерлагеря в Павловске, под Ленинградом. Между всеми этими аллеями расстояние в пятьдесят и более лет. Потому такая разность в понимании и ощущении жизни, времени, человека. Из малого мира поэт по длиннейшей из аллей — собственной жизни с ее светом и тенью, с ее драмами — перешел в большой мир. За пейзажными строками Ахматовой, как листва за чугунной оградой, сквозит пытливая и взыскательная мысль. Дерево, пруд, небо, луна, статуя, город одухотворены не только присутствием человека, но и дружественным его вниманием к миру. В подтверждение этого я беру не только стихи Ахматовой о войне и мире, как это делают сплошь и рядом. Я беру всю ее зрелую и позднюю лирику, исполненную глубоких трагедийных раздумий о времени и человеке.

Сказать, что те или иные образы излюблены поэтом, значит ничего не сказать. Надо увидеть, как меняются они с годами. Так, ива из песенного образа грусти становится символом прошлого:

А вы, мои друзья последнего призыва!
Чтоб вас оплакивать, мне жизнь сохранена.
Над вашей памятью не стыть плакучей ивой,
А крикнуть на весь мир все ваши имена!

Напомню еще об одной иве. Сравнения здесь столь очевидны, что читатель их сделает без моих специальных напоминаний.

У берега серебряная ива
Касается сентябрьских ярких вод.
Из прошлого восставши, молчаливо
Ко мне навстречу тень моя идет.

Воспоминанье? Быть может. Но стихи этого и последующих годов обращены в большинстве своем не к теньям прошлого, а к живому сегодня. Это очевидно настолько, что не нуждается в новых доказательствах. Такой открытой, обращенной ко всем лирической речи мы у ранней Ахматовой не слышали.

У меня нет желания приписать теме как таковой некие магические свойства. Мол, старый мастер коснулся новой темы и вдруг преобразился. Таких чудес не бывает. Без душевного волнения, без длительной работы мысли и чувства, без многочисленных опытов — удачных и неудачных — здесь перехода в новое качество не бывает. Говоря о новом этапе творчества поэта, обычно приводят то, что даже звучание самих заголовков («Мужество», «С самолета», «Первый дальнобойный в Ленинграде», «Приморский парк Победы», «Песня мира») разрушает сложившееся представление об Ахматовой. Отдавая должное этим действительно новым и проникновенным стихам, я ни в коем случае не хочу их выделять или — тем более — противопоставлять ее новой философской лирике, которую надо отнести к наибольшим достижениям и Ахматовой и всей нашей поэзии.

На этом важно остановиться.

Когда хотят, не определяя своеобразия поэта, сказать, что он достиг высокого мастерства, говорят, что он пришел к простоте, естественности, мудрости, человечности. Но есть в зрелом творчестве поэтов черты, которые только так общо и суммарно характеризовать недостаточно. Слова перестают значить столько, сколько значили вначале, чаруя своей звукописью, живописью, музыкальностью; метафоричность как таковая уходит на задний план. Поэт отбрасывает все крайности школ и школок, условности программ, моды, успеха.

Я знаю силу слов,

я знаю слов набат,

Они не те, которым рукоплещут ложи.

От слов таких срываются гроба

Шагать четверкою своих дубовых ножек.

И еще — у того же Маяковского (из последних его записей):

Ты посмотри, какая в мире тишь.
Ночь обложила небо звездной данью:
В такие вот часы встаешь
и говоришь
Векам, истории и мирозданию.

Такие часы для Ахматовой начались в 40-е годы и длятся доселе.

Наша критика долгое время либо высмеивала так называемые вечные темы, либо противопоставляла их текущим, современным, актуальным. В этом противопоставлении было заключено невнимание к природе искусства. Глубина современной темы, как показывает история литературы, только выигрывает от соприкосновения с так называемыми вечными темами (жизнь, смерть, любовь, дружба, бессмертие), и, наоборот, вечная тема обретает конкретность, смысл и содержательность в современном материале. Не зря о художнике сказано, что он «вечности заложник у времени в плену».

У ранней Ахматовой мы почти не встретим произведений, в которых было бы описано и обобщено время, были бы выделены его характерные черты. В позднейших же циклах историзм определяется как способ познания мира и бытия человека, способ, диктующий и особую манеру письма. Таково, например, стихотворение «На Смоленском кладбище» (1942):

Вот здесь кончалось все: обеды у Донона,
Интриги и чины, балет, текущий счет...
На ветхом цоколе — дворянская корона
И ржавый ангелок сухие слезы льет.
Восток еще лежал непознанным пространством
И громыхал вдали, как грозный вражий стан,
А с Запада несло викторианским чванством,
Летели конфетти и подвывал канкан...

В еще большей степени задача изобразить время, изваять эпоху, схватить и передать характерное в ней видна в стихотворении «Предыстория» (1945):

Россия Достоевского. Луна
Почти на четверть скрыта колокольной.
Торгуют кабаки, летят пролетки,
Пятиэтажные растут громады
В Гороховой, у Знаменья, под Смольным.
Везде танцклассы, вывески менял,
А рядом: «Henriette», «Basile», «André»,
И пышные гроба: «Шумилов-старший».

Но, впрочем, город мало изменился.
Не я одна, но и другие тоже
Заметили, что он подчас умеет
Казаться литографией старинной,
Не первоклассной, но вполне приятной,
Семидесятих, кажется, годов.
Особенно зимой, перед рассветом
Иль в сумерки — тогда за воротами
Темнеет жесткий и прямой Литейный,
Еще не опозоренный модерном,
И визави меня живут — Некрасов
И Салтыков... Обоим по доске
Мемориальной. О, как было б страшно
Им видеть эти доски! Прохожу.

Я привел начало или, вернее, добрую половину
этого исключительной важности стихотворения для
того, чтобы еще раз подчеркнуть нетрадиционно-ах-
матовское в Ахматовой, стремление художника к
большому стилю и масштабности образов, историзму.
В числе таких произведений надо назвать «Северные
элегии» (особенно вторую — «Есть три эпохи у воспо-
минаний...»), «Городу Пушкина», «Царскосельскую
оду» и некоторые другие. Здесь надо выделить стихи
о Париже начала войны («В сороковом году»):

Когда погребают эпоху,
Надгробный псалом не звучит.
Крапиве, чертополоху
Украсить ее предстоит.
И только могильщики лихо
Работают. Дело не ждет!
И тихо, так, господи, тихо,
Что слышно, как время идет.
А после она выплывает.
Как труп на весенней реке, —
Но матери сын не узнает,
И внук отвернется в тоске.

И клонятся головы ниже,
Как маятник, ходит луна.

Так вот — над погибшим Парижем
Такая теперь тишина.

Эта вещь, так же как предыдущая и другие, здесь не названные (к ним относится, конечно, и «Поэма без героя»), рисует рубежность эпох, закончившуюся предысторию и начавшуюся историю. Это лирическая летопись очевидца, одновременно исповедь и свидетельство. Эти краткие, но до предела сгущенные строки дают не только картину эпохи, но и ее окружение. В образах Ахматовой присутствуют черты и частности, которые превращают их в исторические картины века. Это нисколько не противоречит упрочившемуся мнению об Ахматовой, повлиявшей не только на манеру лирического письма 10—20-х годов века, но и на манеру чувствования.

Поздняя лирика Ахматовой заставляет вспомнить зрелые и в возрастном отношении позднейшие строки русских авторов девятнадцатого столетия, в которых — беспощадность взгляда на мир, суровая правда чувств, когда жизни, людям, самому себе с последней прямою произносится строгий приговор. Повышенный, ничем не отвлекаемый интерес к человеку — вот главное. Как у короля Лиры, у зрелого художника нет ничего. Только он и мир. Ни метафор, ни эпитетов, ни всей премудрости веков, ни умения, ни знания. Только: он и мир. Никаких эффектов и украшений, никакого желания потрафлять, поддакивать читателю, непринужденность и выношенность высказывания, от которого «срываются гроба».

«Мне ни к чему одические рати...», «В сороковом году», «Возвращенье», «Вторая годовщина», «Музыка», «Северные элегии», «Летний сад», «Не стражай меня прозой судьбой...», «Последнее стихотворение» — вот далеко не полный список ахматовских стихотворений, которые можно назвать ее поздней лирикой. Это ее лучшие, самые проникновенные и высокие страницы. Эта лирика впитала в себя жизненный опыт поэта, культуру ее предшественников. В этой

лирике Ахматова выступает как глубоко эмоциональный поэт-мыслитель, сочетающий магию слова, его пластику и музыкальность и заставляющий их слитно и верно служить содержательному началу. Естественность звучания голоса достигнута ценой большой, не видимой читателю постоянной работы. Следов усилий никто не приметит. Тайна ремесла остается неразгаданной. В этом месте мне хочется привести стихотворение 1958 года «Музыка», восстановив первоначальный текст его:

В ней что-то чудотворное горит,
И на глазах ее края гранятся,
Она сама со мною говорит,
Когда другие подойти боятся.

Когда последний друг отвел глаза,
Она была со мной в моей могиле
И пела, словно первая гроза
Иль будто все цветы заговорили.

Здесь, как и в других позднейших стихах, есть та высокая мера искренности, беспощадной прямооты и правдивости, которые сами по себе перерастают значение образа-тропа и становятся образом самого поэта, изображением его характера. Так было у Горация («Я всю жизнь читаю Горация», — несколько раз говорила мне Анна Андреевна), Катулла, Хайяма, Данте, Вийона, Пушкина, Тютчева, Маяковского...

Автобиографичность в лирике вовсе не той же природы, что при заполнении анкет или даже в мемуарном жанре. В лирике личное, субъективное сразу же получает всеобщность, типизируется в процессе самого претворения реального биографического факта в признание. Шорох и шепот благодаря лирическим усилителям становятся подчас громом и гулом. Вот почему поэту-лирику для того, чтобы быть услышанным, незачем надсадно кричать. Тут, кроме хрипа и конфузов, ничего иного не бывает.

У ранней Ахматовой настроения и переживания чаще всего передавались через явления внешнего

мира (как в прозе), в основе лирического, подчас дневникового высказывания лежало точное наблюдение (чаще всего самонаблюдение). Это правило, конечно, имело свои исключения.

У поздней Ахматовой настроения и переживания даются не только через явления внешнего мира, а непосредственно и всегда — на основе пристального знания душевного мира человека. При этом пластика находится в большем, чем прежде, сочетании с музыкальным началом. При личном характере переживания зрелый поэт озабочен его всеобщностью и обобщенностью (циклы 1940—1962 годов). В лирике всего более виден человек и его масштабы. «Лириками, — говорит Писарев, — имеют право быть только первоклассные гении, потому что только колоссальная личность может приносить обществу пользу, обращая его внимание на свою собственную частную и психическую жизнь».

И действительно, какое было б дело обществу до отношений Петрарки и Лауры, Пушкина и Керн, Тютчева и Денисьевой, если б не эта могучая всеобщность частного лирического признания, не огромные усилители местоимения «я», имеющиеся в распоряжении талантов и гениев.

Не по этой ли причине мелкие стихотворцы и незадачливые теоретики-цитатчики злобно ополчаются на так называемую интимную лирику? Помимо обывательских пересудов, подробностей адюльтера и погромыхивающей дидактики, им поведать нечего. Всякое исповедальное изображение их сущности пагубно для них же самих. Вот почему субъективно-лирическое начало всякого искусства они спешат приравнять к идеализму, мистике и — во всяком случае — к уходу от реальности и объективной истины, представителями которых в последней инстанции они себя нарекли.

Но об этом довольно. Пора вернуться к исходной теме статьи.

Раз уж зашел разговор о реальности, продолжу его на материале Ахматовой. Каждый новый поэт отвоевывает у прозы какой-то участок и дарует его

поэзии. Ахматова показала нарастающее значение реалистической детали в отдельном стихотворении, детали, несущей определенную психологическую нагрузку.

Это образно-композиционный прием, отвоеванный, как сказано, у прозы. Но, разработанный в миниатюрах Ахматовой, он позднее появился не только у лириков, но и у новеллистов.

Задыхаясь, я крикнула: «Шутка
Все, что было. Уйдешь, я умру».
Улыбнулся спокойно и жутко
И сказал мне: «Не стой на ветру».

Образ движется от детали к детали, связь которых является, так сказать, сверхзадачей поэта. Возникающий за повествованием в подтексте лирический образ намного шире и больше тех слов, порой самых обыденных, которые на него затрачены.

Мне хочется привести здесь отрывок из статьи Осипа Мандельштама «Письмо о русской поэзии» (1922): «Ахматова принесла в русскую лирику всю огромную сложность и богатство русского романа 19-го века. Не было бы Ахматовой, не будь Толстого с Анной Карениной, Тургенева с Дворянским Гнездом, всего Достоевского и отчасти Лескова. Генезис Ахматовой весь лежит в русской прозе, а не в поэзии. Свою поэтическую форму, острую и своеобразную, она развивала с оглядкой на психологическую прозу».

Здесь можно не согласиться с полемически заостренным намерением поставить Ахматову вне поэтической традиции. Это сказано, очевидно, для усиления степени связи с традицией прозаической. Мне же важно указать не на разность этих традиций, а на их диффузионные свойства. При всем том нельзя не удивиться чудесной зоркости поэта, сумевшего на основании ранних книг Ахматовой определить направление ее дальнейших исканий. Но и самые прозорливые не могли бы поручиться, что после любовного дневника пойдут раздумья о судьбе поэта, а еще позднее — заявит о себе история, по-

явится четкая историческая живопись, возникнут портреты («Клеопатра», «Данте», «Дидона», «Мелхола» и другие). Пятидесятилетие работы поэта дало возможность проверить на читателях по крайней мере четырех поколений, как с виду хрупкие, воздушные, незащищенные, по убеждению многих — камерные, чуть не альбомные стихи Ахматовой выдержали испытание на прочность.

После тех высоких образцов, которые созданы современной русской поэзией, трудно написать отдельное законченное лирическое стихотворение. Слишком велика нагрузка на отдельную вещь, слишком огромные требования предъявлены к ней. Дай бог остановить внимание отдельной строкой или строфой. Монументальность, насыщенность лирической миниатюры, предельная содержательность ее, конденсированность поэтической речи становятся общепринятыми. И это — несмотря на многословие и речевую инфляцию у многих стихотворцев наших и не наших дней. Лаконизм у Ахматовой — важнейший компонент стиля и черта поэтического характера. Она мастер композиции малых лирических форм. Особенностью ее является изобретательность и неповторяемость построений. Давно замечено, что в большинстве своем — это три-четыре строфы (четверостишия), пять попадает сравнительно редко, больше семи не бывает.

В эпоху стилевых переходов, непрерывных смен школ и школок Ахматова сумела создать свой собственный, сразу ощутимый поэтический стиль. В 1923 году Эйхенбаум утверждал, что Ахматова «очень устойчива в своем художественном методе». Речь шла о первом десятилетии работы, и такие выводы могли иметь место. Но в дальнейшем этот стиль, сохраняя свои особые приметы, совершенствовался и тем самым менялся. Это отмечают наиболее дальновидные из читателей, понимающие, что творчество Ахматовой не уместается в рамки одной школы или одного направления. Если в ранних ее книгах далеко не все вытекало из параграфов школы, то в поздних стихах ощутима полная свобода от стилевых предписаний.

Одно только существенно: эти стихи находятся в русле большой поэтической культуры народа.

Одной из первых в новой русской поэзии Анна Ахматова, принадлежавшая к литературной школе акмеизма, стремилась развеять символистические туманности и вернуть лирике правду чувства, истинность реальных переживаний. Это значило в новую эпоху по-своему продолжить лучшие традиции русской классической лирики. Ахматова очень рано почувствовала обаяние элегического строя Батюшкова — Баратынского — Тютчева. Недостижимо высокое сияние пушкинского стиха всегда было для Ахматовой образцом, мерой, идеалом поэзии. От чистой элегии Батюшкова — к полемическим раздумьям Тютчева — через перепутья начала века — к нашим дням. Здесь не может быть обойдена традиция высокого наследования нашей классики Блоком.

Когда говорится не о заимствованиях, а о влиянии, наследовании, трудно назвать имена и даты. Проще сказать: вся предшествующая культура. И действительно, я не ошибусь, сказав, что на поэтический стиль Ахматовой воздействие оказала прежде всего русская традиция — стихотворная и прозаическая. Но я буду прав, если при этом назову лаконические построения Востока: четверостишие — робайят и дистих — бейт, японское пятистишие — танка и трехстишие — хёкку. Не подлежит сомнению также и то, что долго и тщательно изучавшаяся Ахматовой французская литература привлекла ее своей афористичностью и эпиграмматичностью, хорошо осознанной нашими писателями предыдущих веков. Из французских поэтов конца прошлого века должен быть назван Верлен.

Среди предшественников Ахматовой спешу назвать Иннокентия Анненского (и не только потому, что у нее есть стихи «Учитель» и «Подражание И. Ф. Анненскому» и свидетельство в автобиографии «Коротко о себе»: «Когда мне показали корректуру «Кипарисового ларца» Иннокентия Анненского, я была поражена и читала ее, забыв все на свете»). Хотя у Анненского легко видна связь с ранним символизмом,

но не менее важна в нем связь с большой русской классикой и античной поэзией. Ясность и текучая зыбкость его построений, магия слова и глубина подтекста — все это внимательно изучено Ахматовой.

Самым живучим, самым животворящим, всегда стоящим впереди был для Ахматовой пушкинский возвышенный строй души, опирающийся не на выспренность и патетику, а на правду чувств. Пушкинский прямой упрямый росток деятельно и неизменно прорывался сквозь жухлые лежалые листья модного стихотворчества. Он вел и обнадеживал. Он выпрямлял и направлял Ахматову, как и других поэтов. Я вижу это в исполненных любви стихах о Пушкине, в тонких и глубоких исследованиях его жизни и творчества. Главным образом эту традицию надо искать в сути ахматовской поэзии, в ее философской лирике последних десятилетий.

В чем существо этой традиции?

Трудно перечислить все слагаемые. И все же — это, как сказано, правда чувств; не архаика, а возвышенность душевного строя; конкретность повода для лирического высказывания возводится до всеобщности, до символичности, духовности образа; гармоническое сочетание живописи слова с музыкальностью, которые сообща служат мысли, а самая мысль дается не статейно-умозрительно, а непосредственно-чувственно; мастер не показывает эскизы и заготовки, а выходит к читателю с окончательно отстоявшимся текстом — решением, отвечающим правде чувств и — таким образом — поэтическому реализму.

Здесь важно не исчерпать перечень этих качеств, а дать понять читателю, о чем идет речь. Японцы, для того чтобы изобразить гору, не прорисовывают все ее склоны. Они дают несколько штрихов подножья и самую вершину. Доверие к зрителю велико: видя главное, он воображением дорисует все остальное. У настоящего поэта мало слов, но много сказано. Лирик говорит и словами, и паузами, и молчанием.

Четыре — восемь — двенадцать строк Ахматовой — это подчас целый роман в миниатюре. Под непомерным давлением тысячелетий уголь превра-

щается в алмаз. Велико должно быть давление силы таланта и опыта, чтобы беглая заметка, случайное наблюдение превратилось в лирическое стихотворение.

Когда б вы знали, из какого сора
Растут стихи, не ведая стыда,
Как желтый одуванчик у забора,
Как лопухи и лебеда.

Сердитый окрик, дегтя запах свежий,
Таинственная плесень на стене...
И стих уже звучит, задорен, нежен,
На радость вам и мне.

Стихотворение у Ахматовой — это монолог, песнь, речь, шепот, беседа, при начале и конце которых мы не присутствуем. Мы слышим наиболее напряженный отрывок разговора. Самый существенный. И без дополнительных слов угадываем и предысторию и эпилог. Тут достаточно беглого намека — и все ясно. Это — из самых больших тайн ремесла.

Возьму один пример — шестистишие 1943 года «Пушкин»:

Кто знает, что такое слава!
Какой ценой купил он право,
Возможность или благодать
Над всем так мудро и лукаво
Шутить, таинственно молчать
И ногу ножкой называть?..

Наблюдение, острота, заметка ... — всего этого было бы мало для лирики. Но очарование интонации, возвращающей нас к знаменитой строфе из «Онегина», мелодика стиха, легкость переходов и десятки других не поддающихся обозначению качеств делают этот один синтаксический период, эту одним дыханием произнесенную лирическую фразу маленькой законченной пьесой, как говорили в старину. Она, как мазурка или этюд Шопена, подхватывает вас, кружит, уносит, и вы поддаетесь этому обаянию, не ища слова для его точного обозначения...

Остается сказать о некоторых частностях стиля, претерпевших эволюцию и существенные изменения.

Народно-частушечное начало у Ахматовой, по крайней мере ранней, уже подчеркивалось в статьях о ней. Песенный параллелизм (первые две строки — природа, вторые две — человек), приближавший некоторые стихи Ахматовой к речитативным формам (причитания, частушки), у нее в дальнейшем, в 40—60-е годы, уступил место глубокому психологическому подтексту, идущему не по строкам, а как бы за их пределами, недосказанности, за которой уйма смысла. В новейших лирических стихах Ахматова — хранительница традиций русской классики. Это ее качество не замечалось ввиду сравнительно небольшого количества прямо выраженных и специально выраженных гражданских стихов.

Метафора, тем более развернутая, никогда не властвовала в ее стихах. Нагрузка была на эпитете, значение которого в пушкинской лирической традиции общеизвестно. Обновление эпитета у Ахматовой шло издавна.

Смотри, ей весело грустить,
Такой нарядно-обнаженной.

Смелое, рискованное сочетание, дающее новую, свежую краску.

В резко контрастном сочетании даны у Ахматовой торжественная речь и речь разговорная. Рядом «божественный лепет» и «весь год ни гу-гу». Это неожиданное речевое сочетание дает сильную контрастную лирическую живопись.

Обращаю внимание на важную особенность ахматовского вкуса и такта: вводя в высокую лирику разговорную речь, поэт не впадает в прозаичность, а используя торжественную речь, не делает ее витийственной и риторичной. Здесь проявляется постоянная забота о гармонии разнохарактерных начал, о чувстве меры. Вместе с авторской разговорной речью Ахматова вводит в лирический монолог форму диалогическую. Подчас это беседа, подчас спор, подчас песня. Поэта интересует не сама по себе разгово-

ворная речь. Она дает возможность сквозь символику образа ощутить реальность бытия. Мы узнаем походку, движения, жест, наружность человека, мы слышим его голос.

Есть еще одна черта стиля Ахматовой, говорящая о том, что искусство — это выбор и отбор. Активный, постоянно действующий предпочтительный выбор материала и отбор средств изображения.

Поэт описывающий и перечисляющий остается в хвосте времени. Он, если хочет называться поэтом, должен *понять* и определить *отношение*. Для этого нужен выбор. Строжайший отбор. Лирика среди прочего и есть, если хотите, торжество выбора, апофеоз душевного предпочтения. Ахматова взвешивает слово на весах времени. И счет ведет не только по горизонтали (соседи по стиху — современники), но и по вертикали, может быть — прежде всего по ней. Вспомните «Музу», прихода которой ждет поэт.

И вот вошла. Откинув покрывало,
Внимательно взглянула на меня.
Ей говорю: «Ты ль Данту диктовала
Страницы «Ада»?» Отвечает: «Я».

Важно точно определить место поэта среди современников, но не менее существенно показать его значение в цепи сменяющих друг друга явлений искусства.

Это нужно сделать хотя бы для того, чтобы не смешивать достижений художника с апокрифами, распространяемыми его закадычными врагами и злыми друзьями.

Как известно, есть Есенин и есенищина. Есть Ахматова и ахматовщина. За каждым большим поэтом тянется шлейф, в существовании которого он не повинен. В то время как эпигоны превращают крайности школ в догматы и застывают в них, сами творцы ломают их и следуют своим собственным путем дальше. Эпигоны и их критические двойники остаются на том же месте с открытыми ртами и заготовленными к случаю восклицаниями.

У Ахматовой есть любопытная «Эпиграмма»:

Могла ли Биче, словно Дант, творить
Или Лаура дар любви восславить?
Я научила женщин говорить,
Но, боже, как их замолчать заставить!

Влияние Ахматовой ощутимо и у нас и за рубежом. Подражатели разные — и дамы и мужчины. Оригинал же остается, как всегда, один. Он принадлежит русской поэзии, и только ей.

Я хотел ограничиться изложением своего восприятия поэзии Анны Ахматовой. Читатель, внимательно следящий за ее творчеством и за критическими откликами на него, мог бы сопоставить мои впечатления с другими, ранее высказывавшимися, и прийти к своим определенным выводам.

Поэзия Ахматовой, ее большой творческий путь много раз становились предметом споров. У нас и за рубежом. Короче — мне надлежит завершить мои заметки в полемическом ключе.

За рубежом очень интересуются поэзией Анны Ахматовой. Появляются переводы ее стихов, пишутся статьи, книги, защищаются диссертации. Но, при всем том во внимание принимаются лишь те произведения Ахматовой, которые помечены 1909—1920 годами. Иноземным журналистам и ценителям важно не то, что Анна Ахматова жива и что наиболее совершенные свои произведения написала поздней, а именно в 30—40—50—60-е годы. Им важно доказать, что оставшаяся в России Ахматова замолкла, иссякла, исписалась. Был поэт — и нет поэта. Такова была уготованная Ахматовой схема. Такую судьбу ей придумали и навязали. А она взяла и написала новые чудесные стихи, а русская печать, представьте себе, взяла и обнародовала их.

Любопытно все-таки, откуда пошла версия об угасшей Ахматовой, о ее раннем конце? На чем основываются досужие мемуаристы-шалуны, подрядившиеся в плакальщики и плакальщицы? На том, конечно, что они-то видали виды, своими глазами видали. Извольте, читатель, верить. А как можно им верить, если знания они черпают не из произведений поэта, а из сплетен и обывательских бредней, удешевленных

дальностью расстояний, а главное — спросом, диктуемым эмигрантской прессой. Стоит ли барахтаться в болотце их вымыслов! Скажу только, что мемуаристы и так называемые исследователи рассматривают свою память как почву для произрастания чахлах цветов фантазии. Вот цветы Иванова, вот цветы Петрова, а вот цветы Сидорова.

Кстати, Иванов здесь имя не случайное. Георгий Иванов, живя в России, многое видел. В эмиграции он вспоминал виденное. Но то, что Георгий Иванов видел, он плохо увидел, а то, что увидел, плохо запомнил, а то, что запомнил, неверно описал. А то, что описал, сделал под диктовку плохой советчицы — злости. Давно известно, что злая память и злоба искажают картину виденного до неузнаваемости. В мемуарах Георгия Иванова «Петербургские зимы» и в его же статье «Поэты», напечатанной в милюковских «Последних новостях», дается образ Анны Ахматовой в придуманной для декоративности шляпе с пером, образ, находящийся на полпути от Вербицкой к Чарской...

Не только перу Георгия Иванова принадлежат мифы и апокрифы, касающиеся Ахматовой. К этому сочинительству пристрастились и другие. Кривотолки множились, никто их десятилетиями не опровергал и не восстанавливал истины. Остается смыть наслоения позднейших маляров и показать портрет в его подлинном виде.

У меня оказалась под руками прозаическая страничка Анны Ахматовой, проливающая свет на одну из множества версий о начале и истоках ее творчества. Я позволю себе привести эту рукопись: «Общеизвестно, что каждый уехавший из России увез с собой свой последний день. Недавно мне пришлось проверить это, читая статью di Sarra обо мне. Он пишет, что мои стихи целиком выходят из поэзии М. Кузмина. Так никто не думает уже около 45 лет. Но Вячеслав Иванов, который навсегда уехал из Петербурга в 1912 г., увез представление обо мне, как-то связанное с Кузминым, и только потому, что Кузмин писал предисловие к моему «Вечеру» (1912). Это было

последнее, что Вяч. Иванов мог вспомнить, и, конечно, когда его за границей спрашивали обо мне, он рекомендовал меня ученицей Кузмина. Таким образом, у меня склублился не то двойник, не то оборотень, который мирно прожил в чьем-то представлении все эти десятилетия, не вступая ни в какой контакт со мной, с моей *истинной судьбой* и т. д.

Невольно напрашивается вопрос, сколько таких двойников или оборотней бродит по свету и какова будет их окончательная роль».

Привел я эту большую цитату, чтобы лишний раз подчеркнуть вздорность версий, бытующих с легкой руки мемуаристов за рубежом. Мой долг — основываясь на действительных фактах, рассказать об «истинной судьбе» поэта и его сочинений. Как бы ни была информационно-перечислительна эта часть моей статьи, я вынужден пойти на это.

Ранние книги и циклы Анны Ахматовой подробно описаны Б. Эйхенбаумом, В. Жирмунским, В. Виноградовым, Е. Аничковым, Н. Недоброво, К. Мочульским, Л. Гроссманом и многими другими. Можно любить и изучать раннюю Ахматову. Но это не означает, что нет поздней Ахматовой. Как у многих художников, у нее были годы более интенсивные в творческом отношении, были годы сравнительного затишья. Но можно, зная образ жизни и деятельности Ахматовой, сказать, что она писала всегда.

Десятилетие с 1925 по 1935 год дало сравнительно мало стихов. Ахматова писала несохранившуюся поэму «Русский Трианон»; остались отрывки, в книге 1946 года приведено описание парка. В эти годы Ахматова много занималась архитектурой старого Петербурга и историей литературы, предпочтительно пушкиноведением. Из стихов этого десятилетия упомяну «Художнику», «Лотову жену» и «Музу» (1924), посвященное Есенину «Как просто можно жить...» (1925), «Здесь Пушкина изгнание началось...» (1927), «Если плещется лунная жуть...» (1928), «Тот город мне знакомый с детства...» (1929), двестишесте «От других мне хвала — что зола...» (1931).

С 1935—1936 года и по сей день Ахматова пишет

постоянно, прочно и помногу. Вот ее 1936 год: «Воронеж», «От тебя я сердце скрыла...», «Данте», «Одни глядятся в ласковые взоры...», «Творчество», «Борису Пастернаку», окончание «Сказки о Черном кольце», «Не прислал ли лебедя за мною...».

1937—1940 годы — много стихов. В вышедший в 1940 году сборник «Из шести книг» включена «Ива» — цикл 1940 года. Напомню некоторые стихи этих лет: «Мне ни к чему одические рати...», «Клеопатра», «Когда человек умирает...», «Окопы, окопы...», «Маяковский в 1913 году», «Надпись на книге», «В сороковом году» (пять стихотворений).

Годы войны: 1941-й — написано сравнительно мало. 1942 год (Ташкент) — много: «Мужество», «Щели в саду вырыты...», «Нох», «А вы, мои друзья последнего призыва...» и другие. До 1946 года написаны такие вещи, как «Победа» («Славно начато славное дело...»), «Памяти друга», «Луна в зените», «Три осени», «Пушкин», «С самолета», «Наше священное ремесло» и другие.

В не изданной отдельно, но вошедшей в сборник 1961 года («Стихотворения», Гослитиздат, Москва) «Шестой книге» собраны произведения: «Cinq» (1946), «Надпись на портрете» (1946), «Приморский парк Победы» (1956), «Говорят дети» (1950), «Северные элегии» (1943—1953), цикл «Шиповник цветет» (1946—1956), «Городу Пушкина» (1957), «Летний сонет» (1958), «Музыка» (1958), «Отрывок» («И мне показалось, что это огни...», 1959), цикл «Тайны ремесла» (1940—1960) и другие. Прибавьте к этому статьи о Пушкине, многочисленные переводы корейских, китайских, французских, еврейских, литовских, румынских и других поэтов...

В промежутке между 1946 и 1956 годами не было лирических стихов. В эту пору разворачивалась начатая в конце 1940 года «Поэма без героя». Это самое крупное у Ахматовой стихотворное, трагедийного накала повествование посвящено памяти первых его слушателей — друзей и сограждан поэта, погибших в Ленинграде во время осады. «Поэма без ге-

роя» стала для поэта спутницей многих лет. Сошлюсь на запись Ахматовой в примечаниях: «...в течение пятнадцати лет эта поэма неожиданно, как припадки какой-то неизлечимой болезни, вновь и вновь наступала меня (случалось это всюду — в концерте при музыке, на улице, даже во сне), и я не могла от нее оторваться, дополняя и исправляя по-видимому оконченную вещь».

На рукописи в конце ее неоднократно ставилось: «Текст поэмы окончательный — ни добавлений, ни сокращений не предвидится» (так было, например, 15 августа 1960 года в Комарове). И всякий раз при встрече в Москве или в Ленинграде Анна Ахматова сообщала еще несколько строк, которые все более украшали и углубляли эту удивительную поэтическую мистерию. Разбор ее — дело будущего. Здесь я упомянул поэму для того, чтобы полней обозначить творческий календарь художника, подчеркнуть разнообразие и постоянство его усилий.

К счастью, в России никто не думает, что Ахматова безмолвствовала восемнадцать (или того более) лет и поэтому была забыта.

Сия библиографическая справка дана тем, кто, зачарованный ранними книгами Ахматовой, так на них и застыл. Уповаю, что пригодится эта справка и зарубежным критикам, желающим знать правду о жизни и работе поэта.

Перечень новых произведений Ахматовой упраздняет многочисленные апокрифы, пытавшиеся превратить живого, постоянно мыслящего и работающего художника в Лотову жену — соляной столб. За рубежом говорят (в частности, имею в виду итальянских критиков): после 1922 года Ахматова не писала. Я молча протягиваю ее книги — читайте... Анна Ахматова ведет счет на строки, а не на тысячи и десятки тысяч. В ее представлении поэзия — не весовая категория, и огромные стихотворные рулоны, ведущие к инфляции поэтического слова, чужды ей. Стремление к высокому совершенству, жесточайший отбор должен внушить читателю мысль, что за каждым опубликованным стихотворением стоят десятки

и сотни попыток и опытов, лаборатория, скрытая от читательских глаз. В предисловии к сборнику 1961 года Ахматова говорит: «Читатель этой книги увидит, что я не переставала писать стихи». Равномерное и трезвое, как арифмометр, сочинительство профессионально работающих, много пишущих и постоянно печатающихся литераторов было всегда недоступно Ахматовой. Она не торопилась, она только записывала то, что диктовала муза (можно и с большой буквы!), стоящая вблизи. Произведение искусства должно быть уподоблено плоду, который вызревает и, вызрев, может быть отделен от ветки. Ахматова всегда стремилась к естественности высказывания, его непреднамеренности, живости. Особенно это удается ей в позднюю пору.

Мне остается вместе с читателем вернуться к одному общему неприятному воспоминанию. Забыть о нем — значит погрешить против истины, солгать.

Долгие годы — при Сталине — Ахматову не печатали. Читатель должен знать это обстоятельство в жизни поэта. Но всего больше он хочет знать самого поэта, его произведения, во всей поступательности его развития.

Так чем же все-таки привлекает поэзия Ахматовой? Какими качествами она пленяет читателя?

Чем больше художник, тем сложнее ответить на этот вопрос. Я пытался ответить на него своей статьей. Хорош бы я был, если б смог исчерпать тайны этого большого творчества. Исчерпывающий ответ конечно же надо искать в стихах самой Ахматовой. Но тут начинается творчество читателя.

1958—1962

БАЛЛАДА О СЕЛЬВИНСКОМ

В комнате у Сельвинского висит пейзаж, изображающий Коктебель. На пейзаже надпись: «Илье Сельвинскому, поэту-оркестру». Пейзаж и надпись принадлежат Максимилиану Волошину.

Поэт-оркестр. В этом определении выявлена одна из главных и характерных черт поэзии Сельвинского — многоголосие. От эпиграммы до эпopeи, от карандашного наброска до монументального полотна — таков диапазон художника. Голос его иногда повышается до ликующего звона:

Вдохни ж эти строки! Живи сто лет —
Ведь жизнь хороша, окаянная!
Пускай этот стих на твоём столе
Стоит, как стакан океана.

Порой это певучий бас, снижающийся до глубинного:

Здесь много дней солнца нет, здесь край ледяной
Здесь живут голубые песцы, обаятельные, как Вы,^{синевы,}
Здесь под перьями зари, чернеющей на лету,
Гренландский медведь с жировым горбом идет
в Россию по льду.

А бывают и нотки удивительной мягкости и даже приглушенности:

Вот она, моя тихая пристань,
Берег письменного стола...

Многоголосию сопровождает яркая, а подчас и необузданная щедрость красок, передающих то нежное крымское море, а то суровые ледяные поля Арктики. Многоголосие сказывается и в том, что у Сельвинского весьма полно представлены все стихотворные размеры — от ямба до гекзаметра. Иногда это умная и доверительная беседа о любви:

...есть на свете такая дружба,
Такое чувство есть на земле,
Когда воркованье просто не нужно,
Как рукопожатье в своей семье.

Иногда безмерная, исступляющая тоска, как, например, в монологе Ильи Муромца:

Где ж ты, молодость моя, молодецкая?
Где ж ты, удаль моя, разудалая?
Я б такую девку под пазушки взял,
Под пазушки взял, над собой поднял,
Над собой поднял, на плечо сажал —
И она б у меня не плакала!

А теперь я — старая стариншина,
Седатая, бородатая.
Еще в силах я, старый,
Дуб заломить,
Да не в силах девушку заморозить...
Ах, ты, старость моя, старым-старая,
Старая ты старость, ску-у-ушная.

Все это разнообразие палитры существует, однако, не само по себе, как демонстрация поэтической удалости, а прежде всего выражает многосторонние жизненные интересы художника. А если заглянуть еще глубже, то все вместе взятое передает напряженную жизнь, кипение страстей человека нашей эры.

В поэзии Сельвинского мы отчетливо слышим гул от столкновения двух эпох. «Мы — переходники» —

эта старая характеристика Сельвинского, данная поэтом своим современникам, не потеряла свежести и значения. Рубежность, переходность, промежуточность определили главное в Сельвинском. Острое чувство времени. Желание изобразить не столько установившееся, сколько самое становление, борьбу, вызревание, процесс.

Многоголосие само по себе не является абсолютным и непререкаемым достоинством. Читателю нет дела до того, что у Брюсова энциклопедически полно представлены стихотворные размеры и строфы. Он хочет дружить с поэтом, а не со стиховедом. Это разного рода привязанности.

Поздний Сельвинский ритмически менее разнообразен, чем ранний, даже гимназический, но зато он неизмеримо более содержателен и поэтичен.

Многоголосие Сельвинского, его оркестровость во многом определяется богатством его жизненного опыта.

Вот перечень некоторых событий жизни поэта. 1918 год. Будучи гимназистом — боец Красной гвардии: Перекоп. Будучи студентом, сидел в сева-стопольской тюрьме при Врангеле, в симферопольской при Слащеве. Были специальности: юнга на шхуне «Св. апостол Павел», грузчик, натурщик в художественных студиях, репортер уголовной хроники в газете «Крымская почта», актер бродячего театра «Гротеск», борец в цирке под именем «Лурих III сын Луриха I», сельскохозяйственный рабочий в немецкой колонии, инструктор плавания, сварщик на Электрозаводе, особоуполномоченный «Союзпушнины» на Камчатке, специальный корреспондент «Правды» на борту «Челюскина» в экспедиции О. Ю. Шмидта — поход с чукчами на собаках по льдам Ледовитого океана и чукотской тундре до бухты Провидения и, наконец, руководитель семинара на Высших литературных курсах, преподаватель теории стиха в Литературном институте. В 1941—1945 годах — Крымский, Кавказский, 2-й Прибалтийский фронты. Батальонный комиссар, затем подполковник. Две войны, пять ранений, три контузии. Сравните это с биографией Фета,

Майкова или, скажем, Бальмонта. У Сельвинского — одно потрясение за другим. Большие расстояния. Смена эпох. Пестрота событий. «И вечный бой...»

Мог ли поэт с таким жизненным опытом не стать эпиком и драматургом? Язык красногвардейцев дал возможность написать трагедию «Командарм 2». Тюрьма научила воровскому аргю и подсказала стихи «Вор», «Мотыка Малхамовес», а также образ блаатака во втором варианте «Командарма». Цыганский хор в «Гротеске» увлек поэта, и он создал свой цикл — «Цыганская тройка», «Цыганская рапсодия», «Цыганский вальс на гитаре», «Тройка разных», а также таборные песни в драме «Большой Кирилл». Сказитель Агренов-Славянский, выступавший с гуслями в том же «Гротеске», зародил в юноше любовь к былинам, которая проявилась уже в гимназических стихах, а затем, спустя 37 лет, дала эпопею «Три богатыря». И потому, что все эти поэтические интересы возникали не столько из книг, сколько из живой жизни, стихотворения молодого Сельвинского — часто маленькие монологи: «Вор», «Цыганская тройка», тот же «Рапорт». Не здесь ли заложены истоки его поэтической драмы, которую критика считает главным стержнем его творчества?

В стихотворении 1944 года «Севастополь» сказано:

Я в этом городе сидел в тюрьме.
Мой каземат — четыре на три. Все же
Мне сквозь решетку слышно было море,
И я был весел.

Много лет спустя, в 1962 году, из книги М. Грина («Пламенные сердца», Госполитиздат) я узнал биографическую основу этих строк, так заинтересовавших меня. В апреле 1918 года Илья Сельвинский в трехдневных боях с немцами был ранен. До и после это-

го он выполнял ответственные поручения. Весной 1919 года, выданный провокаторами контрреволюционным властям Севастополя, он был арестован. Вот почему поэт имел полное право написать:

Я в этом городе сидел в тюрьме.
Мой каземат — четыре на три...

Вы произносите имя этого поэта, и вам передается ощущение силы, широты, размаха. Эти черты поэтического характера при ближайшем знакомстве с книгами поэта сразу же сливаются, как это ни неожиданно, с человечностью, добротой, нежностью. Цельность характера при внутреннем душевном разнообразии. Сельвинский пробует разные манеры, не боясь потерять себя. И — не теряет, потому что сквозь любую выбранную им манеру виден он сам, его характер.

У меня всегда ощущение, что, несмотря на множество книг, выпущенных поэтом, у него неисчерпаемы ресурсы образов, тем, идей.

Да он и сам это сознает:

Словно айсберг в середине мая,
Проншу свою голубизну:
Над водой блестит одна седьмая,
А глыбун уходит в глубину.

Какие только не были навешаны на этого человека бляхи и ярлыки! От проповедника голого техницизма до нищезанца. Юные читатели обо всем этом не знают. Но если бы они проследили путь поэта, то увидели б, сколько ран нанесено ему критиками и критиканами.

А если просто, по-человечески, без предвзятостей услышать его голос, то окажется: он идет от сердца.

Нет, не по торжественным парадом,
Не в музее, датой дорожа, —
Я хочу дышать с тобою рядом,
Человечья теплая душа..

Он скорей бывает беспощаден к себе самому, Илья Сельвинский, чем к другу, товарищу, соседу, соратнику. Все это легко найти на страницах книг поэта. Надо только уметь их читать, надо захотеть вчитаться в них.

У Сельвинского строгая, серьезная внешность углубленного в свое дело человека. Улыбка сразу выдает его и обезоруживает. Доверчивая, дружелюбная, открытая. Неуловимо ироническая: вдруг спохватывается человек, хочет вернуть свое оружие, возвращает.

Вся жизнь поэта — в его стихах. По ним восстанавливается его портрет. Его дума, его улыбка, его облик. Помните?

Не верьте моим фотографиям:
Верьте моим стихам.

Не раз говорил Сельвинский, что считает лирику своим подсобным жанром. Главное для него — эпос и драма. Главное для него — лепка характеров.

Из эпоса в лирику Сельвинский ввел картину и сюжет, из драмы — монологическую форму.

Лиризм — не как жанр, а как стихия — вошел во все его произведения. Лиризм как стихия и есть истинный облик поэзии, первая ее девичья фамилия.

Одни всегда помнили о прошлом Сельвинского, не замечая его настоящего. Другие, наоборот, видели настоящее, но не понимали трудностей его пути. Его талант — в действии, в преодолении. У него своя особая история, крупно и своеобразно вписанная в эпоху.

У лирика устанавливаются короткие, можно сказать, интимные связи с обществом и природой. Вольно поэту вести разговор с былинкой и мирозда-

нием. Его выбор ничем не ограничен. Беря на себя право говорить с любимой или с Большой Медведицей как бы с глазу на глаз, поэт рассчитывает на то, что это собеседование делят с ним все его читатели. Иначе как понять готовность его посвящать нас в тайны своих любовных мук или тягостных раздумий в часы бессонницы... Форма лирического признания от первого лица уже и школьников не может ввести в заблуждение. В ней с полной непосредственностью и свежестью запечатлелось общественное сознание, и хотя лирическое стихотворение адресовано одному человеку, оно может быть подхвачено тысячами и миллионами. Борьба общественных сил протекает в лирике на плацдарме одной души.

Александр Блок утверждал, что только настоящий художник — в отличие от ремесленника и поставщика чтива — имеет свой путь.

Свой творческий путь и у Ильи Сельвинского. Он труден, можно сказать — многотруден. В нем надо уметь разобраться. Вместо того чтобы проследить все этапы и перипетии пути Сельвинского, критики говорят и пишут об огрехах и ошибках тридцатилетней и более того давности, которые бог весть каким способом привели к нынешним удачам поэта (а ведь были удачи — еще какие! — и прежде). Сельвинский остается поэтом непрочитанным. Несмотря на множество попыток прочитать и понять его.

Идут годы. Забываются полемические крайности, характерные для эпохи борьбы школ и школок. И суровое время отбирает то, что живет и будет жить, что внушено глубокой мыслью и сильным чувством, что серьезностью материала и талантливостью изображения остается с человеком как его завоевание.

Сельвинский рожден революцией. И, жадно дыша воздухом революции, поэт вместе со своими современниками поставил перед собой грандиозную цель: вер-

нута поэзии масштабность, монументальность, цельность — ее великие изначальные качества.

Создав поэтический эпос, написав множество поэм и трагедий в стихах, Сельвинский и в своей лирике стремился к монументальности, совмещению размаха и глубины. Разумеется, не за счет многословия и риторики, а за счет *масштабности чувств*. Не только в эпосе и драме, но и в лирике поэт жил *в поисках большого стиля*. У него выработалась широта движений скульптора, который ищет первозданный материал: массивное узловатое столетнее дерево, уступ скалы или целую скалу, чтобы, не перенося ее в мастерскую, изваять, пользуясь самым естественным освещением — солнцем. Поэта не удовлетворяет стакан *воды*, — подай ему «стакан *океана*»!

Поначалу у Сельвинского наблюдался и аскетизм поэтического образа, чуждающегося щедрой метафоры, и намеренная сухость речи, и жесткая чертежная линия. Все это художник противопоставлял расплывчатости и сентиментальности. Приказ и рапорт входили в лирику полемически остро и страстно. В то время когда в эпосе поэт разрешал себе рисовать яркие картины жизни, в лирике он был предельно сдержан, почти скуп. В ту пору, в начале 20-х годов, Сельвинскому и его почитателям это казалось стилем эпохи.

Вспомним его «Рапорт»:

«ПРЕДСЕДАТЕЛЮ ТРОЙКИ ГОСПОДИНУ ДОЛИНИНУ

Ротмистра Бравина

РАПОРТ

Приказом коменданта в Кронштадтском равелине
на четвертом бастионе (юго-запад)
за командование мной при интервенции Карелии
белым бронепоездом «Ревун»
в ночь на третье
я был расстрелян
и похоронен во рву.
Бдя честь российского знамени,

прошу сей просьбе внять:
за дрянью-работу солдат шомполами!
меня же — дострелять.

Подпись: Бравин.

Деревня Люцерн.
Марта 3-го дня».

Входящий номер и резолюция:
«По пункту второму — внять».

Пройдет немало времени, прежде чем поэту, задышающемуся от напора чувств, захочется решительно порвать с внешней скованностью, сухостью, морзянкой и дать волю своим страстям и переживаниям.

Послание и пейзаж, баллада и дневниковая запись у Сельвинского неотделимы друг от друга, а все вместе они связаны с его эпосом и драматургией. Это не смесь, а сплав, образующий булатный кулак его поэзии.

Спрашивают: как может Сельвинский создавать столь несхожие по темам, настроениям, ритмам, интонациям вещи, как «Тамань» и «Охота на тигра», «Ответ Геббельсу» и «Лебединое озеро». В лирике человека, крепко связанного с нашим временем, более того — рожденного им, слышим клич фанфары и рокот виолончели, которую поэт так любит и к образу которой столь часто обращается, серебристый лепет родника и грохот летящей с гор лавины. Поэт дает не только разнохарактерное, но и разноречивое. Его интересуют противоборство страстей, борьба, воля к достижению цели. Он не демонстрирует свою душевную сущность, как пробирку дистиллированной воды, в которой все ясно, прозрачно, неподвижно. Для него важны реальные противоречия жизни, роста, борьбы, в которых выражается время и личность человека.

В разные периоды по-разному, но всегда смело и открыто Сельвинский шел на то, чтобы в своей лирике обнажать противоречия жизни. Ставить пробле-

мы — в лоб, резко, остро. Он не хотел сглаживать углы, лить примирительный елей «на бунтующее море» голов. Это лирика борющегося человека. Вся она пульсирует, трепещет, живет в сегодняшнем и не желает уходить в историю.

Бесконфликтностью в лирике снимались реальные противоречия в жизни и в душе художника, вместо них предлагалась абстрактная схема «чувств» и «переживаний». Как известно, Маяковский сам «себя смирял, становясь на горло собственной песне», то есть не давал выхода тем чувствам и переживаниям, которые, с его точки зрения, мешали главной тенденции времени.

Этой концепции вместе с другими отдал дань и Сельвинский. Благородным был его поступок, когда он, известный поэт, поступил рабочим на Электрозавод и проработал на нем сварщиком два года. В результате этого была написана «Электрозаводская газета». Это поэма в виде газеты: передовица, очерк, кроссворд, загадка. Здесь поэта постигла неудача. Удар был нанесен по солнечному сплетению. Поэзия ушла из стихов, уступив место рапорту и рекламному плакату. Предстояло снять ногу с горла своей песни.

Один поэт графически ломает строку, другой пишет каноническим стихом. Разницу в форме выражения, в изобразительных средствах порой принимают у нас за различие в индивидуальностях. Но истинное отличие поэтов не в манере письма, а в поэтическом характере их, в поэтическом мышлении.

У Пушкина наряду с «Подражанием Корану» находим «Для берегов отчизны дальной...», рядом с «Желанием славы» — «Анчар». Большой поэт не боится потерять себя, так как озабочен не столько сохранением манеры письма, сколько утверждением своего мировосприятия. Его интересует не столько единообразие приемов изображения, сколько многообразие выражения сущности.

Лирика властно входит, а порой просто врубается в эпос и драматургию Сельвинского. Поэт щедро и охотно дарит свои думы и страсти героям поэм и трагедий. От этого они становятся полнокровней, правдивей, эмоциональней. Не лирика, — лирическая стихия входит в плоть и кровь героев Сельвинского в самые ответственные моменты действия. Вспомним хотя бы монолог Болотникова «Светает на Руси...» из трагедии «Рыцарь Иоанн» или монолог Иоанна Грозного о море в трагедии «Ливонская война».

Конец «Ливонской войны» (первая часть драматического эпоса «Россия»), монолог о море, — торжество голубого, синего цвета. Начало «От Полтавы до Гангута» (новое название: «Царь да бунтарь») — поле маков, изобилие красного, багряного цвета. Эти два цвета на стыке двух трагедий дают резкое ощущение контраста.

Царь говорит о будущем преемнике своем:

Пускай его любимым камнем будет
Не изумруд зеленый, что находит
Разрыв-траву и отпирает клады,
Не желтый яхонт, дев приворожитель,
Да не гранат, что кровь заговорит,
А покровитель мореходов — синий
Сапфир!

Пускай он мучается блеском,
Да шумом пены, да песка сипеньем!
Пускай ему б не пелось и не елось,
Пускай бы не жилось и не спалось,
Пускай хоть помешается на синем!
Хоть черту душу — только бы Руси
Не задохнуться... Только бы под ветер
Ах, только бы пред нею, золотою,
Серебряная распахнулась даль...

И сразу же — начало второй части «России» — «Царь да бунтарь». Говорит Ганнибал:

Как странно поле маками цветет...
Я никогда не видывал такого.
Их полчища! От этого покрова
Дыханье и у храброго сведет.
А как они зловещи в полумраке!

Яркое контрастное письмо, выражающее колористическое богатство поэта. Это буйство красок видим и у раннего Сельвинского и у позднего. Это выражение его сути, его характера.

Вдруг в лирику, исполненную песенной удали, входит реалистическая деталь — и как озаряется стих, как наполняется он жизнью, как дышит подлинностью.

Вот — из «Тамани»:

Бывало, с фронта привезешь от казака письмо, —
Тебя усадят на топчан под саблю с тесьмой,
И небольшой крестьянский зал в обоях из газет
Портретами станичников начнет на вас глазеть.

Три самовара закипят, три лампы зажужжат,
Три девушки наперебой вам голову вскружат,
Покуда мать не закричит и, взяв турецкий таз,
Как золотистого коня, не выкупает вас.

И вы уже не только в песенной Тамани, вы сидите на топчане «под саблю с тесьмой» и на вас глядят станичники с газетных обоев.

Лирика Сельвинского полна ощущений и переживаний, которые никогда не были даже мысленно обозреваемы предшественниками. Кому из поэтов приходилось, подобно находившемуся в Арктике Сельвинскому, ощущать такое:

Опять туман. Недвижный. Мы не смеем
Ни крикнуть, ни смеяться. Всё во сне.
И вся окрестность кажется музеем
Античных статуй, спящих в тишине.

Или видение китов, появившихся в океане:

Попыхивали струйчатые взрывцы,
Как бы от разрывающихся пуль

Нужны были первые, еще не побывавшие ни в чьих руках слова для передачи этого видения. Но за видением следует и понимание его. Кит в океане:

А кит бросался делово и пылко,
И вдруг открылась грубого грубей
Свирепая китовая ухмылка
С затерянным глазенком на губе.
Я увидал не просто облик зверий,
А лирику, прогретую сквозь даль,
Какую-то интимную деталь
Милюнолетия допотопной эры.
И тут неукротимое сознание,
Что все это — не Брэм, а наяву,
Что в полынье, где я сейчас живу,
Живет и это странное создание,
Что мы с ним — современники, но он
Глядит из праильонного былого,
А я гляжу из будущего — слово,
Перед которым тоже праильон..

Сельвинский стремится передать свободу размышления в стихе, психологически близкую к разговорной речи поэта и очень приближающую новую действительность к нашему восприятию.

О емкости образа. «На берегу зари» — это до такой степени точно и емко, что означает одновременно и место действия, и время, и картину (заря напоминает контуры озера). Прозаику нужно в несколько раз больше слов, чем поэту, чтобы охарактеризовать и уплотнить в образе одно и то же явление.

Опыт эпического поэта подсказывает лирике Сельвинского образы, которых прежде наша поэзия не знала. Он создал свою лирическую мифологию, связанную с миром зверей. В то время как звери из лесов и зоопарков многими авторами уводились в басню, у Сельвинского они попадали в лирику. Рысь, тигр, кит, нерпа, песец, белый медведь, даже мамонт...

Звери вводят читателя в мир человеческих страстей. Вводят без басенных аллегорий.

Вспомним «Балладу о тигре»:

Какая мощь в моей руке,
Какое волшебство
Вот в этих жилах, кулаке
И теплоте его —
Я эту истину постиг
На берегу зари,
Когда со мной схватился тигр
У плеса Уссури.

Когда в этой схватке тигр взял верх, человек вместо очередного удара стал... почесывать зверя «над ухом, у виска». Тигр изумился, потому что «о битве лаской грубый тигр не слышал никогда». И человек выиграл эту битву.

Вот, собственно, и весь рассказ.
В нем правды — ни на пядь.
Но он задуман был для Вас:
Я что

хотел

сказать?

Что если перед Вами я,
О, милая, в долгу,
Что если с Вами, жизнь моя,
Ужиться не могу,
И ты хватаешься, кляня,
Рукой за рукоять, —
Попробуй все-таки меня
Над ухом... почесать.

Что же это — аллегория? Богатство ассоциативных рядов? Всего верней, это — развернутая метафора, иронически проведенная через все стихотворение.

Такую же картину наблюдаем мы и в стихотворении «Охота на нерпу». Поэт как бы живописует понятия (например: доверие к искусству). Все то, что прежде считалось стоящим вне поэтического ряда, ныне превращается в художественный образ.

Обращаясь к миланскому певцу из «La Scala», под звучанье песен которого на граммофонной пластинке ловят нерп, Сельвинский заключает свою балладу так:

Мне чужды тема и техника и вкус твой.
Но как твоя двойная роль
Тревожит слепшующую боль...

Затем что душно мне от фраз!
Что я и сам бывал не раз
Избит, как нерпа, за доверчивость к искусству.

Опоэтизированное понятие, образ, подключенный к жизни поэта, сразу же обретают силу и убедительность. За строками этих стихов — боль художника, испытавшего на себе жестокость Сталина, жестокость литературных критиков той поры.

Неподалеку от дома Сельвинского я увидел, как старый дуб корнями снизу приподнял и расколол асфальт не так давно утрамбованной дороги. И я подумал: сколько лет подряд поэта изображали индивидуалистом, как тяжело было жить, чувствуя вопиющую несправедливость этого, и сохранить убеждение гражданина:

Поэзия! Ты — служба крови!
Так перелей себя в других
Во имя жизни и здоровья
Твоих сограждан дорогих.

Еще один пример. «Баллада о ленинизме» Сельвинского имеет, на мой взгляд, принципиальное значение. В ней поэт дал образ *ленинизма*, идею в ее массовой конкретности. Вслушайтесь в самое название — «Баллада о ленинизме». В основу баллады положен реальный факт: заняв город Керчь, немецкие фашисты сбросили с пьедестала памятник Ленину и решили на оголенном цоколе публично повесить пленного политрука. Но цоколь этого памятника стал для политрука трибуной. Встав на пьедестал, политрук вытянул руку вперед и тем самым напомнил потрясенным массам образ вождя:

Этим движением
От плеча,
Милым видением
Ильича
Смертник молоденький

В этот миг
Кровною родинкой
К душам приник...

Раньше у «Баллады» была концовка, которая в позднейшей редакции, к сожалению, почему-то снята:

Так над селением
Взмыла рука
Ставшего Лениным
Политрука.

В реальном образе героя-политрука, доведенном до обобщающей силы символа, зримо и убедительно показан ленинизм, вошедший в сердца людей. Сельвинский передал идею в ее художественной конкретности. Автор «Баллады о ленинизме» убедил нас, что можно *изображать* не только вещи и людей, но и идеи. Это завоевание принципиально важно для нашей поэзии, оно ждет дальнейшей разработки и совершенствования.

Наряду с широко разработанной своеобразной символикой и мифологией у Сельвинского находим стихи, в которых поэт предпочитает говорить прямо, без обиняков.

Как всякий поэт, я сердце статистики,
Толпоголовос мой голый язык.

У Маяковского — «нагой» («ищем речи точной и нагой»), у Сельвинского — «голый» язык поэзии, прямота и нелिцеприятность высказываний. Поэтичность этих определений заключена в их формулировочной остроте, в умении облекать смутное и едва уловимое в афоризм: «Читатель стиха — артист». «Алло. Русь! Твой пастуший рожок мы вытрубим в рог изобилья», «Убить Россию это значит отнять надежду у Земли», «Смерть — выход в любом положении, но положение, где выхода нет», «Низость смотрит свысока», «То, что

безграмотен, — это пройдет, но он и бездарен, а это надолго», «Десяток мудрецов — общественность, но сотня дураков — едва ль», и многие другие речения и крылатые слова Сельвинского.

В романтический, панорамный, зорко увиденный пейзаж Сельвинский неожиданно включает цифирь, сухую сводку, рапорт. Как это выглядит? Посмотрим. В «Космической сонате»:

Лежит океан. Ни мятется, ни мается,
Сквозит синевой до самого дна.
Лишь в стороне кое-где подымается
То ли акула, то ли волна.

Эту стихию иссиня-синюю
Режет пронумерованный киль.
Плывем чудовищной котловиною
В 50 000 000 квадратных миль.

Не знаю, кто из наших поэтов шел на такой риск сближения поэзии и прозы, воды и пламени, пейзажа и цифр. Непринужденность переходов от пейзажа к цифре, от раздумья к диаграмме — этим Сельвинский владеет мастерски. В одном случае — это потрясающее стихотворение «Я это видел», в другом — «Диалектическое рассуждение о безыдейности иных идей». Первый случай — поэзия, второй — лекция в стихах. Но на риск сближения поэзии и прозы нельзя идти, не терпя поражений.

Сельвинский переносит в лирику навыки эпического автора. Он любит балладу, находящуюся на стыке лирики и эпоса. Эпик переносит в лирику свою космогонию, свою зоологию, свою мифологию.

В большинстве своем русские лирики в мире природы брали флору — пушкинские дубравы, есенинские березки. У Сельвинского преобладает фауна. Пронзительная трагическая тема воплощается в зверье.

Одни критики упорно обвиняли Сельвинского в том, что он биологичен, натуралистичен и т. д. и т. п. Другие говорили: рацио, сухость и т. д. и т. п. А Сельвинский до мозга костей социален. Он дышит политикой, общественным, народным. Он ярко и активно деятелен. Он это подчеркивает. Его работа вызывает либо симпатию, либо антипатию. Если есть художник, резко противостоящий созерцателям, соглада-таям, то это он. Это талант действенности, активности, преодоления. Проблематика — главный нерв его творчества.

Вот одна из многих проблем, поставленная Сельвинским и не подымавшаяся с такой остротой раньше.

Люди природы — далеки от культуры. Люди культуры — далеки от природы. Новое общество ставит в порядок дня как реальность идеал гармонического развития человека. Новому обществу решать противоречие между природой и цивилизацией в душе человека будущего.

Тоска цивилизации по природе и тоска природы по цивилизации. Так, и только так (сцена «Венера у зеркала» Тициана во втором варианте «Улялаевщины») нужно понимать мотив «звериности» у Сельвинского. Именно так, а не сквозь цитаты из Ницше и Руссо, как делали критики. Об этом и в «Пао-Пао» и в лирике.

В любой душонке улеглась
Чашобинка тайги.
Там трын-трава, там волчий глаз,
Там дикие стихи.
И если мир к тебе суров,
Ты соверши рывок:
Перемахни-ка через ров
На этот островок.
Пусть это будет лишь на миг,
Но ты почувешь вдруг,
Как меж чернильных горемык
Поплыл лешачий дух.

(1923)

Надо же понимать, что́ здесь написано, и не принимать с ходу крик души за призыв к увеличению площади «чащобинки тайги».

Эта воспаленная, поставленная самой жизнью проблема решается Сельвинским не статейно-умозрительно, а на огромном, поистине необозримом материале.

Для лирики Сельвинского (да и не только для лирики) характерно обогащение различной природы ощущений за счет друг друга. Когда Пушкин написал: «яркий голос соловья», — это было неслыханным новшеством: голосу дано было цветное обозначение.

Беру примеры из Сельвинского:

Запах.. Вдыхаю невольно
Это холодное пламя...
Оно омывает память,
Как музыкальные волны.

Здесь двойное переключение: обоняние — зрение, зрение — слух. Более ранние примеры:

или: Обросший шумом берег,
или: Тишина из трепета бемолей,
или: В бумажной хижине японца
Висит сушеный запах солнца.

Вот из «Зимней сказки» (1960):

Лунный дым преображался в музыку,
Проступал в тумане, как соната.

Это — совсем обнаженно, с намерением окликнуть второй ряд ассоциаций («Лунная соната» Бетховена).

Повышенная чувствительность к миру звуков, красок, запахов, умение переключать их, опрокидывать

друг на друга возможны при глубоко ассоциативном мышлении, высокой развитости его.

Говорят, что композитор слышит
На три сотни звуков больше нас.

Это может быть и должно быть отнесено и к художнику слова.

На лирике любви проверяется сила поэта. Его ненависть к штампам, сентиментальности, абстрактно вызванному словесному «чувству», схеме. Лирика любви — основа основ, песнь песней поэзии. Лирика любви — второе, домашнее, ласкательное имя каждого большого, сильного поэтического творчества.

У Сельвинского лирика любви могла бы составить целую книгу. Это была бы сильная и своеобразная книга. Здесь нашли бы место: бытовая зарисовка и портрет, послание и притча, философское раздумье и непосредственное слово-боль, слово-исповедь. И здесь было бы то же, что и везде у Сельвинского: от шепота («Белый песок») до исступленного крика («Заклинание»):

Позови меня, позови меня, позови меня!

Тепло и метко передающий бытовые подробности, относящиеся к теме любви, Сельвинский весь пафос своей любовной лирики направляет против бытовизма и приземления высокого чувства. Женственности, говорит поэт, «присущ особый артистизм»:

Не перед ложами с партером
Она играет — пред тобой,
О муженек, что взглядом серым
Ее смешал со всей толпой.

Для мужчины «среди кофейников и книг» пропали и «очарование движений» и улыбка.

Да и супруга всем довольна:
Растут зарплата и сыны,
Но шорох юбки колокольной
Не веет шелестом весны.

Быть может, в этой суете быта и однообразии его пропадает тот «особый артистизм», который по силе своей мог бы сравниться с Дуже или Бернар. И вот концовка. И вот убийственный иронический удар Сельвинского, вот торжество поэта над бытом, над людьми, утратившими необходимый им романтический пафос:

Мужья! Примите умудренно
В свои печенки сей кинжал:
Вам изменяли ваши жены
За то, что я их обожал.

Поэт предлагает понимать любовь распространительно. Он говорит, что любовь для него является синонимом самой жизни:

Что я умел? Я только мог любить,
Я только сердцем порывался к сердцу.
Любовь связала нитью лучевой
Меня с народом, с миром, со вселенной,
Она вставала из любого тлена
И вновь творила все из ничего...

Еще — в другом месте у Сельвинского — любовь равна творчеству, нет, выше его:

Меняю все свои поэмы
На шалости твои, Любовь.

Написав «Любовь» с большой буквы, поэт тем самым вынес это слово, это чувство в заголовок своего творчества.

Поэт врубается в новый материал. Он властно подчиняет этот материал себе.

Я мог бы дать моей стране
Больше того, что дал,
Если бы гору не резать мне,

Как Тереку Дарьял,
Но Терек грыз, от пены пег,
Столетиями каждый уступ,
А много ль успеет за краткий век
Мой человеческий зуб?

Сельвинский на протяжении жизни знал неистовство порывов, жадность: преодолеть, изваять гору, высечь скалу. Он брал грубую породу и резал ее, как Терек режет Дарьял. Его «человечий зуб» не искрошился. Вот поэт, темперамент которого так часто вставал над мыслью, над слогом, над вкусом. Он дразнил. В смелости и подчас неосмотрительности и безрассудности ему не откажешь. Его обучали уму: разуму редакторы и рецензенты, члены секретариата СП и «добрые друзья» на дому, но он упрямо делал свое с наивностью и отчаянностью новичка.

Лирика для Сельвинского — это жар души. Отзывчивость ее. Любовь. Дружба. Бой. Тут можно добавить еще сто слов. Смысл ясен.

Живи, искусства не сторонясь.
Люди без лирики как столбы.
Участь наша — ничтожнее нас:
Человек выше своей судьбы.

Это обращено не только к лирике и лирикам. «Люди без лирики как столбы» — это относится к душевному миру человека. Поэзия внушает, показывает каждой личности заложенное в ней богатство смыслов и оттенков. Поэзия утверждает человека в великой ценности его чувств, страстей, дум.

Пафос пламени — мой читатель,
Мой читатель — формула стали;
Хоть по пальцам его считайте,
Он у времени на пьедестале;
Это мозг в напряженном блеске,
Будь он в самом ничтожном ранге!
Если юноша —

Лобачевский,
Если девушка —
просто ангел.

Это счастье — быть поэтом в душе.

Душевное богатство человека — вот мерило его величия. И это богатство судьба не сможет у него отнять, если даже обделит чинами и званиями, имуществом и славой.

Да, «человек выше своей судьбы»...

Есть у Сельвинского притча о старике Гёте, который, закончив «Фауста», едет «сквозь леса неведомо куда». Корчма. Кельнерша — этакая ясноглазая Гретхен. И застрял Гёте в корчме. Читает девушке монологи, поет мадригалы.

Вот уж этот неказистый дом
Песней на вселенную помножен!
Но великий позабыл о том,
Что не он ведь чертом омоложен;

А Марго об этом не забыла,
Хоть и знает пиво лишь да квас:
— Раз уж я капрала полюбила,
Не размениваться же на вас.

Оказывается, лирика может быть сюжетной, насыщенной фактами жизни, посыпанной солью конкретности. Для этого она должна иронически относиться к сюжету, как к житейскому примеру, представляющему ее самое.

В монологе Болотникова (трагедия «Рыцарь Иоанн») звучит отданная поэтом своему герою лирика (так Сельвинский поступает часто):

Светает на Руси... Родимый край!
Как мне милы твои простые дали,
Твои ручьи в ольшанике зеленом,
Унылые, усталые поля
И в небесах — серебряная песня.

Кончается этот монолог так:

...шагает грач,
Как бы за недоимкою подьячий.

Деталь, поддержанная традицией русской живописи XIX века.

Способность эпика проникать в души людей, лепить характеры подсказала лирике Сельвинского психологическую достоверность.

В «Песне казачки» поется о милом — соколе. Нежное послание — песня казачки, раздумье ее о возлюбленном, находящемся на войне, кончается такой строфой:

Над моей бессонницей пролетают ночи.
Как закрою веки, вижу своего.
У него, у милого, каренькие очи...
Не любите, девушки, его!

Трудно, невозможно да и не нужно объяснять, в чем обаяние последних строк. Они очень человечны. Интонация их верно передает движение души поющей казачки.

Море бывает невыразимо ласковым и тихим, тишайшим. Но даже в часы штиля от него исходит сила и мощь. В самых тихих стихах Сельвинского мы ощущаем силу его характера, глубину его дыхания. От легкого-легкого —

Я совью тебе венок,
Где барвинок и вьюнок,
Где и кашка,
И ромашка,
И зеленый ветерок, —

до иступленно-пронзительного:

Позови меня, позови меня,
Позови меня, позови меня,
А не смеешь шепнуть письму,
Назови меня хоть по имени —
Я дыханьем тебя обойму!

Он умеет делать своими собственными разные манеры письма. Включает в свой оркестр инструменты другой системы. В свою палитру — краски для него непривычные.

Вот рисунок тушью:

Угрюмо горбясь, огибает падь,
Всем телом западая меж лопаток.

Это новый, последний по времени тигр. Его видение явилось поэту в дни тяжелой болезни. Какая точная, экспрессивная, здоровая в самой своей основе живопись, какая запечатленная в слове динамика!

В начале 1960 года поэт тяжело заболел. Он очень переживал оторванность от мира, от людей. Сельвинского с его темпераментом невозможно себе представить в пробковой комнате, как Марселя Пруста.

Он еще не в силах был поднять руки. Рука не в силах была держать карандаш. И поэт просил медсестер записывать то, что он задумал. Так родился «Тигр» и целый цикл лирики, примыкающий к нему. Творческое сознание оказалось сильнее болезни, оно работало вопреки ей. Лирика вывела его из оцепенения, она вызволила его...

Мне вспомнилась строфа из стихотворения военных лет — «России» (имеется несколько вариантов его):

Люблю, Россия, птиц твоих:
Военный строй в гусином стане,
Под небом сокола стоянье
В размахе крыльев боевых,
И писк луны среди жнивья
В очарованье лунной ночи,
И на невероятной ноте
Самоубийство соловья.

Представляет большой интерес не только для птичников авторское примечание в этом месте: «У соловьев во время пения иногда разрывается сердце».

Здесь я обращаю внимание на две заключительные строки этой строфы. Вслушайтесь в них! Скороговорка «инаневероятной», голос стремительно быстро взбегаёт по ступенькам, как в хроматической гамме, до самого верха, до полного восторга и упоения, затем короткая пауза, очень краткая, и словцо — «ноте»,

еще удерживающее эту звуковую высоту. И сразу голос падает: «самоубийство соловья», падает, сохраняя всю прелесть заданной мелодики...

Поэтическая форма, как здоровое сердце, не должна ощущаться. Она становится ощутимой в двух случаях: при недостаточно умелом владении ею или при злоупотреблении ее законами человеком, очень искусственным в них. Форма должна занимать столько места, сколько нужно, чтобы читатель не замечал ее. Мы были свидетелями того, как Сельвинский подчас весьма искусно гарцевал на коньке стиха. Ныне умение ушло с поверхности в сердцевину, и, читая «Лебединое озеро» и «Севастополь», «Я это видел» и «Алису», мы прежде всего слышим то, *что* поэт хочет нам поведать. Восприняв его образы, мы не всегда отдаем себе отчет в усилиях, которые были потрачены на то, чтобы сделать эти образы нашими, читательскими.

Дата времени накрепко впечатана в образы Сельвинского. Всеми нервами его поэзия отзывается на думы и чаяния нового человека. Если говорить о лирике, то в ней в не меньшей степени, чем в эпосе и драматургии Сельвинского, проступает волевое, организующее материал, сознательное, творящее начало.

Беру, к примеру, широко использованный поэтами разных эпох и направлений образ тумана. Сельвинскому, «влюбленному в туманы Блока», поэту с хищным глазомером, вовсе не кажется, что воздух сер:

Туман пронизан оранжевой искрой

Он золотился, роился, мигал,
Пушком по щеке ласкал, колоссальный,
Как будто мимо проносят меха,
Голубые песцы с золотыми глазами.

И эта лазурная мглистость несется
В сухих золотишках над мглою глубин,
Как если б самое солнце
Стало вдруг голубым

Эту живописную манеру не спутать с другой, как не спутать Врубеля с Нестеровым, Ван-Гога с Писсарро. Сельвинский не любит мнимопоэтические туманности и стремится находить точные образы и определения:

В метели чаек высится парламент,
Углами проступая сквозь туман.

Мысль всегда таким краеугольным камнем выпирает из стиха, в какую бы он ни был окутан полумглу.

Можно быть новатором поэтических частностей: ритма, рифмы, строфики. У Сельвинского, помимо этого, новаторство иного плана; он всей своей лирикой, всей своей художественной концепцией мира — поэт *нового* типа, поэт хотя и имеющий глубокие корни в классической и древненародной поэзии, но объяснимый только нашим временем, объясняемый только им.

Изучать Сельвинского, учитывая лишь смену литературных рядов, нельзя. Он весь в нашей революционной эпохе. Лирика, считавшаяся прибежищем альбомного интима, все тоньше и точнее выражает чувство времени. От этого она не перестала быть личной, даже интимной.

В стихотворении «Севастополь» поэт говорит, что для него «лирика и родина — одно». В другом месте (стихотворение «Hôtel Istria») читаем:

Стихи ведь не просто — поющий лист,
Это сама революция.

Так в сознании поэта гармонически сочетаются родина, революция и лирика. Такое сочетание глубоко современно, символично и перспективно. Это дает нам ключ не только к поэзии самого Сельвинского, но и к пониманию специфики современной лирики.

Весь круг своих интересов во всем их разнообразии Сельвинский включает в *лирический круг*. Ниче-

го не утаивает он от читателя, ничего не выводит за пределы поэзии как материал, не достойный ее внимания.

«Стихия писателя — совесть», — говорит Сельвинский. Там, где у искусного версификатора видна только волшебная техника, у настоящего поэта пламень совести прожигает словесный покров. Тогда слово светится изнутри. Поэт говорит: «Слово для нас — это искра солнца». Ему хочется дать миру «среди горьких дымищ» атомного века «видение чистой души».

Заглянем в комнату поэта. Моя статья о Сельвинском начиналась с этой комнаты. Пусть же концовка ее вернется к началу:

Тихо-тихо идут часы,
За секундой секунду чеканя:
Четвертушки бумаги чисты,
Перья
 дремлют
 в стакане.
Как спокойно. Как хорошо.
Бзял перо я для тихого слова.
Но как будто я поднял ружье:
Снова пламя, видения снова —
И опять штормовые дела,
В тихой комнате буря и клики.

Берег письменного стола,
Океан за ним — тихий. Великий!

Это уже не «стакан океана», стоящий на столе. Это постоянное ощущение в работе неутихающих, грозно вздымающихся волн океана жизни. Этим ощущением и жива лирика Сельвинского.

1955—1962

ЗОДЧИЕ, ЛИТЕЙЩИКИ, РЕМБРАНДТЫ

(О Дмитрие Кедрине)

Свой поэтический путь Дмитрий Кедрин начал еще в середине 20-х годов. Однако признание пришло к нему в конце 40-х годов, к сожалению — уже постмртно.

Искатель и следопыт по натуре, Кедрин не хотел читателя делать свидетелем своих многочисленных проб и экзерсисов и выходил к нему только со зрелыми, выношенными решениями. Работа шла не на виду у читателя, но тем не менее с серьезной и сердечной заботой о нем. Известно, что уже в 1932 году одним стихотворением Кедрин обратил на себя внимание Максима Горького.

Дело происходило так.

Зимой 1932 года на квартире у Горького вместе с литераторами собрались государственные деятели. На этой встрече во время беседы Горький подошел к поэту Владимиру Луговскому и решительным жестом вложил ему в руки напечатанные на машинке листки. Луговской подсел к настольной лампе и стал всматриваться в текст. Все, внимательно и заинтересованно поглядывая то на Горького, то на листки бумаги в руках Луговского, притихли.

— Читайте, да получше! — сказал Горький.

Когда Луговской начал чтение, Алексей Максимо-

вич голосом с басовой хрипотцой и характерной мимикой поощрял чтеца к наибольшей выразительности. В глазах Горького были слезы.

Произведением, которое так взволновало Алексея Максимовича и вызвало живейший отклик всех присутствующих, было стихотворение тогда совсем еще неизвестного поэта Дмитрия Кедрина — «Кукла».

Годы идут, и бывшая безвестность Дмитрия Кедрина теперь-то уже очень многими, в том числе и давнишними его хулителями, воспринимается как жестокая несправедливость. Многолетнее невнимание к работе поэта тяжким грузом ложилось на его душу. Жизнь его была постоянным борением за существование, за право творить, за право быть собой.

Худенький, невысокого роста, очень близорукий и всегда задумчивый, Дмитрий Кедрин становился сильным и прекрасным, как только речь заходила о поэзии. Автор «Кукулы» был застенчив, и многим казалось, что он не уверен в своих силах. А он, веря в себя и в свои возможности, желал одного: писать лучше, ярче, совершеннее.

Скромный и беспощадный к себе, мечтательный и щепетильный, всегда погруженный в думы, в кропотливую работу над словом, поэт вел глубокую разведку новых тем и образов. Прежде чем прийти к своим философским миниатюрам, историческим балладам и поэмам, он испробует почти все известные поэтические жанры: от газетной подтекстовки до народного лубка.

В ранних стихах у Кедрина ощутимы бесконтурность юношеских мечтаний и громахающий космизм «Кузницы». В первом случае — это тени реальных предметов и явлений (например, «Тени», 1926):

По рельсам бежала людская тень,
Ее перерезала тень трамвая.
Одна прокатилась в гремющий день,
Другая опять побежала — живая.

Во втором случае — это лишь название предметов, их внешние признаки без должного раскрытия сущности (например, «Мост Екатеринослава», 1926):

«вздых, перезвучавший сталью, еще дрожит у колоннад моста», «гранитная печаль», «сталь и ржавь твоих гранитных плеч», «стальные лапы» и т. д. и т. п.

Подражательность молодого поэта была отлично видна ему самому. Поначалу смысл иногда с трудом пробивался сквозь туманности и образные напластования. Однако с годами определилось пристрастие Кедрина к четкой композиции стихотворной новеллы, к скульптурной лепке характеров, к емкому эпитету. Он ставил перед собой задачу: не только использовать богатое наследие нашей поэзии, но и приумножить его, внести свою лепту в создание новой литературы. Задача трудная, требовавшая напряжения всех жизненных и творческих сил, полной душевной отдачи, постоянного трудолюбия.

От мечтательного созерцания до ораторского пафоса, от сердечного признания другу до гнева в адрес врага — таков диапазон чувствований поэта.

Кедрин был нежным и задумчивым:

Чудится мне, будто песню печальную
Мать надо мною поет в полусне,
Узкая-узкая, дальняя-дальняя
В поле дорога мерещится мне.

Где ж этот дом с оторвавшейся ставнею,
Комната с пестрым ковром на стене?
Милое-милое, давнее-давнее
Детство мое вспоминается мне.

(«Давнее», 1945)

Вместе с тем поэт умел поднимать голос протеста против мира корысти и эксплуатации, в защиту людей труда. В таких случаях голос Кедрина звучал страстно, высоко:

Для того ли, скажи,
Чтобы в ужасе
С черствою коркой
Ты бежала в чулан
Под хмельную отцовскую дичь, —
Надрывался Дзержинский,
Выкашливал легкие Горький,
Десять жизней людских
Отработал Владимир Ильич!

(«Кукла», 1932)

Поэт как бы беседовал с глазу на глаз с читателем-другом. При этом он в равной степени избегал и сентиментальности альбомных виршей и риторичности восклицаний. «Поэт вправе, больше того — он обязан ничему не верить на слово. Он сам должен определить координаты каждого явления, каждой вещи, с которой сталкивается, потому что на этих, им самим проверенных, координатах он может построить свой поэтический мир». В этой записи виден серьезный и самостоятельный поэт-мыслитель, понимавший литературу как человековедение.

Недолгой была жизнь Дмитрия Борисовича Кедрина. Он родился 4 февраля 1907 года в Донбассе. Отец его был счетоводом Екатеринославской железной дороги, мать — делопроизводителем коммерческого училища.

Семья Кедриных до 1913 года жила в Балте, затем переехала в Екатеринослав (ныне Днепропетровск). Гражданская война прервала учебу будущего поэта, и лишь в 1922 году он поступил в техникум путей сообщения. Проучившись в нем два года, Кедрин перешел на работу в редакцию днепропетровской газеты «Грядущая смена». Здесь он начал печатать свои стихи. Участвуя в рабкоровских рейдах и выездных редакциях, Кедрин прошел серьезную школу жизни.

На заре своей поэтической юности Дмитрий Кедрин был тесно связан с литературным объединением Днепропетровского губкома комсомола, выпускавшим журналы «Молодая кузница» и «Мартен». В это время поэт усиленно занимается самообразованием, изучает философию, историю, русскую литературу. Стихи Кедрина появляются в харьковских и московских изданиях.

В 1931 году поэт переехал в Москву. Здесь он сперва литературный сотрудник многотиражки Мытищинского вагонного завода, а затем — более десяти лет — литературный консультант в издательстве «Молодая гвардия». Много времени и сил отдавал Кедрин воспитанию молодых литераторов, вел с ними обширную переписку, детально и терпеливо разбирал их

подчас очень слабые рукописи. Одновременно он работал внешним редактором Гослитиздата.

В годы Отечественной войны Дмитрий Кедрин пошел на фронт добровольцем. Он состоял сотрудником газеты воздушного соединения Северо-Западного фронта «Сокол Родины». Работа его в этот период очень интенсивна. Кедрин писал не только стихи непосредственно о войне, но и философскую лирику и произведения исторического цикла («Набег», «Ермак», «Князь Василько Ростовский», «Красота», «Архимед» и другие). В одном из фронтовых писем (июнь 1943 года) Дмитрий Кедрин сообщал: «Я чувствую себя хорошо... А главное, я чувствую себя нужным, я чувствую себя в строю, а не где-то в стороне, и это очень важное чувство, которое я редко испытывал в Москве, в нашей писательской среде, что злило меня и портило мой характер...» После возвращения с войны поэт побывал с писательской бригадой в Молдавии.

Оставшиеся записные книжки и дневниковые записи Дмитрия Кедрина говорят о том, что у него было много творческих планов: новые стихи, поэмы, сказки, басни, драмы в стихах, проза (рассказы, юмористический роман, воспоминания), книги по психологии творчества и теории стиха. «Я, как часы, заведен на сто лет», — шутя писал он. Поэт вынашивал замыслы второй книги стихов, которую собирался назвать «Дума о России» (первая и единственная изданная при жизни поэта книга «Свидетели» вышла в 1940 году, незадолго до войны). Но мечтам его не суждено было осуществиться. 18 сентября 1945 года жизнь Дмитрия Кедрина трагически оборвалась. Возвращаясь вечером домой, он был убит неизвестными.

Литературное наследие поэта включает в себя стихи, поэмы, баллады, сказки, песни, драму в стихах «Рембрандт» и значительное количество переводов. Его переводы произведений Петефи и Мицкевича, Хетагурова и Джалиля, Гафури и Нерис, Барбаруса и Танка, Тычины и Рыльского широко известны и служат благородному делу ознакомления всесоюзного читателя с сокровищами литератур многих народов.

В разнохарактерном по жизненному материалу и

литературным жанрам творчестве Дмитрия Кедрина условно можно выделить несколько образно-тематических циклов.

Это прежде всего стихи о России: о ее настоящем, прошлом и будущем. Глубоко интересовавшийся историей России, знавший ее не только по учебникам и пособиям, но и по специальным трудам и архивным материалам, Кедрин обладал острым чутьем времени. Как геолог по напластованиям земли определяет эпоху, так поэт по словесным рядам, по свидетельствам современников в живой точности и реальности восстанавливал те или иные исторические события, образы тех или иных людей.

Дмитрия Кедрина интересовали не сановные лица — короли, вельможи и князья, а люди труда, истинные творцы истории и всех материальных и духовных ценностей мира. Пусть безыменны многие творения народа, — поэт призывает все силы и краски своего таланта и воображения для того, чтобы в образах возродить тех безвестных зодчих, плотников, литейщиков, неистощимых умельцев и искусников, тех гениев, которыми славится народ.

Герои кедринских произведений — это русский зодчий Федор Конь, поразивший воображение итальянского инженера Барбарини, и нищая старуха Алена-Старица, командовавшая двумя полками Степана Разина и разбившая в нескольких боях царские войска, и отважный Ермак, пирующий в юрте у слепого Кучума, и двое владимирских зодчих, поставивших чудесный храм Покрова...¹

Все эти и другие фигуры нарисованы поэтом щедрой, воистину суриковской кистью: крупно, броско и в то же время точно и тонко. Как живые, встают они со страниц Дмитрия Кедрина.

Историческая концепция поэта выдержала испытание временем. Кедрин был честным художником и долгим кропотливым трудом вырабатывал свое отношение к людям и явлениям жизни.

¹ Год написания «Зодчих» — 1938. Перечитайте поэму Кедрина и вдумайтесь в эту дату.

Художество не в косном материале,
А только в отношении к нему.

Эти слова уральского литейщика из неоконченной поэмы «Семья» целиком можно отнести к образу мыслей самого Кедрина.

Являясь певцом русских исторических деяний, поэт, в силу утвердившейся в нашей поэзии пушкинской традиции, проявлял постоянное родственное внимание и к истории трудовых масс зарубежных стран, стран Востока и Запада. Эти образы рельефны и убедительны, время и обстоятельства их жизни нарисованы с глубоким знанием материала. Это прежде всего великий голландский художник Рембрандт, чье имя вынесено в заголовок кедринской драмы в стихах с полным правом, так как он является ее истинным героем. Это и «царь Дакии, господень бич» Аттила, и немеркнущие звезды поэтического Востока — Саади и Фирдоуси, и безработный плотник Христофор Христос, умерший от голода на одной из нью-йоркских улиц...

Читатель порой недоуменно спрашивает: почему автор остановил свой выбор именно на Рембрандте, а не на Рафаэле, Веласкесе, Рублеве, Врубеле? Вопрос далеко не праздный. Ведь их судьбы тоже весьма интересны и могут послужить хорошей основой для создания художественного произведения. Да, это верно. Но надо иметь в виду, что поэт не ставил перед собой цели описать жизнь и судьбу великого живописца, дать поэтический комментарий к его биографии. В том-то и дело, что в жизни и творчестве Рембрандта Кедрин нашел *свою* тему. Рембрандт дал ему возможность образно выразить волновавшие его проблемы.

Рембрандт Харменс ван Рейн углубился в изображение жизни народа, стремясь показать красоту повседневной действительности. Сюжеты брались земные, исполненные драматизма человеческих отношений. Образы королей и святых заслонялись образами народных тружеников. Сын голландского мельника стал ярчайшим выразителем этих устремлений мыслителей, поэтов и художников своей эпохи. Рембранд-

та интересовал прежде всего человек, его судьба, душевная драма, правда его жизни, выраженные в его лице, морщинах, в его руках, складках одежды, в деталях быта.

Кедрин любил и изучал Рембрандта, был частым посетителем рембрандтовской выставки 1937 года, собирал материалы об авторе «Данай», его школе и окружении, читал специальные научные, беллетристические работы и журнальные статьи о великом живописце в нашей и зарубежной прессе.

Прежде всего поэта увлекла огромная работа Рембрандта над своими полотнами, воплощающими людей нужды и горя, а не сильных мира сего. Амстердамские труженики, нищие, старшины цехов, ученые доктора, евреи из гетто, блудные сыновья и бездомные, бездетные старики, военные — вот кто населяет полотна Рембрандта. Это было близко Кедрину, его историко-философскому и поэтическому образу мыслей. В беседе с мудрым Мортейрой кедринский Рембрандт, быть может с излишней для него революционностью, говорит:

Придет пора, и мы в набат ударим:
Матросы, пивовары, пушкари,
Ремесленники...

Здесь важен не только призыв, но и перечень тех, от имени кого говорит Рембрандт.

Кедрина поразила и увлекла трагедия великого художника-реалиста. Чем глубже Рембрандт проникал в душу человека, чем полней постигал жизнь, тем равнодушной она относилась к нему, тем безжалостней отбирала у него друзей, успех, родных, средства существования. Чем ближе подходил Рембрандт к правде жизни и искусства, к реализму, к народности, тем менее он становился понятен людям, от которых зависело распределение жизненных благ. Автор драмы в стихах увидел в Рембрандте великого человека, жившего в мире корысти и наживы и отважно в единоборстве с нуждой сражавшегося за свои великие принципы, за настоящее народное искусство, за свою

индивидуальность. Светотеневое письмо Рембрандта с беспощадностью передавало диалектику страстей, трагизм отношений истории и личности. Художник обнажал явления, они проступали из самой глубины полотна красками, более конденсированными, обобщенными, острыми, чем в самой жизни. Все это захватило и увлекло творческое воображение Кедрина.

Наконец, в «Рембрандте» у поэта была еще одна любимая мысль. Кедрина глубоко интересовали жизненное поведение и психология подвижника от искусства, его взыскательность, его гигантский труд, его творческая сосредоточенность, столь необходимые для создания великих культурных ценностей. При всей своей гениальности Рембрандт не отделял себя от других тружеников, не ставил себя над ними. Вот Рембрандт беседует со своим учеником Флинком; кладутся последние мазки на картину «Ночной дозор»:

Ф л и н к

...Какой торжественный момент,
Когда последние удары кисти
По прихоти своей, как некий бог,
Кладет на холст искуснейший художник.

Р е м б р а н д т

Да это все равно, когда сапог
Несет на полку, сшив его, сапожник.

Ф л и н к

Груба, сдается вашему слуге,
Такая параллель, скажу открыто.

Р е м б р а н д т

Умей увидеть и на сапоге
Бесценное богатство колорита.

Эта сцена живо перекликается с известным местом из пушкинского «Моцарта и Сальери», когда слепой старик играет на скрипке арию из «Дон Жуана», Моцарт хохочет, а Сальери ужасается:

Нет.

Мне не смешно, когда маляр негодный
Мне пачкает Мадонну Рафаэля.

Помимо Рембрандта, поэт создал в драме образы его жены Саскии, служанки Хендрике, бургомистра Сикса, капитана Баннинга Кука, ученого-талмудиста Мортейры и другие. Они не только оттеняют фигуру Рембрандта, не только создают фон для его портрета. Это живые характеры, у каждого своя судьба, свой голос, свои манеры.

Кедрин полюбил в Рембрандте его безмерное трудолюбие и веру в человека — черты героической натуры. Создавая великие ценности, художник терпит лишения и бедствует. Он поглощен своей работой, и чем больше он ею поглощен, тем меньше обращает внимания на одолевающие его несчастья и горести. Рембрандт бедствует, но зато он свободен от произвола заказчика, он не чувствует себя поденщиком мелкого и крупного тщеславия бюргеров. Рембрандт говорит:

Так вот, клянусь: чем больше я терял,
Тем больше я имел.

Хендрике спрашивает: «Чего?» И Рембрандт отвечает самым сокровенным словом: «Свободы!»

В «Рембрандте» множество тем, это произведение многоплановое, полифоническое, написанное уверенной кистью. В руках поэта была палитра, краски которой предварительно испытывались им в лирике и эпосе.

Законченную в 1938 году вещь Кедрин передал в журнал «Октябрь». Здесь в ту пору отделом поэзии ведал Илья Сельвинский, который радушно принял поэта и напечатал его драму. Публикация драмы Кедрина уже тогда дала возможность читателю познакомиться с этим выдающимся произведением русской литературы. Если бы Кедрин оставил только одного «Рембрандта», его имя все равно запомнилось бы надолго.

Задуманные и в значительной мере осуществленные драмы в стихах «Параща Жемчугова» и «Папеса Иоанна» были потеряны в дни эвакуации семьи поэта из Москвы. До сих пор эти вещи не найдены.

В небольшой поэме «Пирамида» Дмитрий Кедрин

создает образ узурпатора Сезостриса, приказавшего в его честь воздвигнуть пирамиду. Сорок тысяч человек тесало плиты, клало камни, резцом на фризе запечатлевало грозную надпись тирана: «Сотни умираю, чтоб вознести могилу одному». Сезострис в своей надписи требовал от далеких потомков, чтобы они всемерно хвалили его труд. Но время неумолимо, и далекий потомок, путник, остановившийся у пирамиды, думает не о владыке, а о простых тружениках-строителях:

— Цары!
Забыты в сонме прочих
Твои дела
И помыслы твои,
Но вечен труд
Твоих безвестных зодчих,
Трудолюбивых,
Словно муравьи!

Это было глубоким убеждением поэта, выражало его веру в народ и его величие. В одной из записных книжек поэта мы находим слова: «Душа народа, возрождающаяся, как Феникс из пепла всех костров, на которых ее сжигали...» Образы, воплощенные в стихах и поэмах Дмитрия Кедрина, подтверждают это программное высказывание поэта.

Отсюда же и то новое, передающее дух нашей эпохи понимание красоты, которое открывается читателю в лирических циклах Кедрина. Они разнохарактерны и касаются многих тем, переживаний, впечатлений. Но и они ощутимо примыкают к эпическим циклам поэта.

Написанное в дни войны стихотворение «Красота» говорит о том, что самые высокие духовные ценности, шедевры искусства и поэзии рождены трудом миллионов простых людей, изо дня в день кладущих кирпичи, работающих в поле, ткущих полотно.

Эти гордые лбы винчианских мадонн
Я встречал не однажды у русских крестьянок,
У рязанских молодок, согбенных трудом,
На току молотящих снопы спозаранок.

Дореволюционная поэзия была богата образами, в которых переданы тончайшие переживания и думы человека о семье, природе, любви. Были, конечно, и замечательные образы человека в труде. Но они оставались эпизодическими, не составляли основу произведения. Наша послереволюционная поэзия с нарастающей силой стремилась показать человека труда как главного героя эпохи.

Поэзия Кедрина изобилует множеством образов и мотивов. Но труд — творчество — красота как триединый сквозной образ проходят через все сочинения поэта (вплоть до неоконченной поэмы «Семья», помеченной 1945 годом), раскрывая существо его поэтической работы.

Вот небольшое стихотворение о древнегреческом математике Архимеде. О нем существует много стихов и притч — от трагических до шуточных. Чем же привлек внимание Кедрина столь далекий наш предок? На рейде в Сиракузах стояли корабли римлян. Один из солдат уже занес меч над знаменитым математиком. А он все продолжал «окружность вписывать в чертеж», продолжал работать. И вот концовка этого короткого стихотворения. Поэт говорит от своего имени:

Ах, если б смерть — лихую гостью —
Мне так же встретить повезло,
Как Архимед, чертивший тростью
В минуту гибели — число!

Даже такую вечную и непреходящую тему поэзии, как смерть, Дмитрий Кедрин сумел раскрыть в духе своего трудового понимания человеческого бытия.

Это единство всех поэтических циклов и стройность историко-философской концепции поэта являются результатом больших творческих поисков и кропотливого каждодневного труда. «Необходимо совершенно беспощадное отношение к себе, — писал Дмитрий Кедрин. — Требуйте от себя абсолютной честности, не выпускайте стихи из рук, пока замечаете в них хотя бы один недостаток».

Такой взыскательности поэт требовал и от других, но прежде всего от самого себя. Он никогда не го-

нялся за легким успехом, за суетливой и шумной рекламой окололитературных людей. Творения классиков наших — Пушкина и Лермонтова, Тютчева и Некрасова, Алексея Толстого и Блока — были для него нравственным и художественным камертоном, по которому он то и дело сверял звучание своего сердца и своего стиха.

Ныне как бы оправдывается предвидение поэта, писавшего в стихотворении «Уголек» (1941):

Минуют дни незаметно,
Идут года не спеша...
Как искра, ждущая ветра,
Незримо тлеет душа.

Когда налетевший ветер
Раздует искру в пожар, —
Слепые люди заметят:
Не зря уголек лежал!

Да, не зря лежал уголек!..

Прошло много времени — и Дмитрия Кедрина признали. Теперь появляются посвященные ему монографии и исследования, воспоминания и заметки. Благо, что это произошло. Но как трудно было вначале приучать к звучанию его имени, как сложно было разговаривать с издателями, которые годами мариновали в глубинах своих столов кедринские произведения. Но — дело сделано, и современной русской поэзии, читателям возвращена слава поэта, который ее не вкусил при жизни и даже не связывал со своим именем.

1946—1953—1957

ЗЕМЛЯ В ЦВЕТАХ

(О Дмитрие Семеновском)

Это имя редко встретишь в статьях и обзорах стихотворных книг. Оно по привычке набирается петитом в исторических сводках нашей новой словесности. Между тем для меня в этом имени заключено обаяние истинной скромности и чистоты, честного труда и влюбленности в слово.

«Сила настоящего искусства в том, что оно, взяв простейшее, обыденное явление, вскрывает его глубокий социально-драматический смысл, показывает его крепкую зависимость от общих условий жизни, от ее коренных основ. Обладает ли Семеновский этой силой? Я бы сказал: да, обладает». Слова эти принадлежат Максиму Горькому. Взяты они из написанного им предисловия к книге стихов Дмитрия Семеновского «Земля в цветах».

Некогда скромность взыскательного художника продиктовала Семеновскому горестный афоризм: «Мой песенный подвиг безвестен». Горького эти слова заставили сказать: «К сожалению, это правда. К сожалению потому, что это — «правда несправедливости».

Дмитрий Николаевич Семеновский родился в 1894 году в семье сельского священника. Учился он в шуйском духовном училище и владимирской духовной семинарии, которую не закончил, так как был исклю-

чен из нее за участие в ученической забастовке. «Было исключено много народу, — вспоминает Дмитрий Николаевич в своей книге «А. М. Горький. Письма и встречи», — семерых начальство по этапу выслало из Владимира в родные села. К злополучной семерке был причислен и я. Как и другие, я получил волчий билет. Пути к дальнейшему учению оказались для нас закрытыми». Продолжать образование помог будущему поэту Максим Горький. На выделенные им средства и существовал Семеновский, поступивший в эту пору в Московский народный университет имени Шанявского. В годы первой мировой войны Семеновский работает в иваново-вознесенском государственном банке. В 1917 году он переходит на работу в редакцию газеты «Рабочий край».

Небогата внешними событиями жизнь Семеновского. Зато много можно сказать о духовной его биографии.

Семеновский потянулся к певучему слову сравнительно рано. Вот что он сам говорит об этом: «Прелесть поэтической речи я впервые почувствовал школьником. Помню, в качестве ученика младшей группы, я выводил по трем косым линейкам недавно усвоенные буквы, а учитель в это время спрашивал у старшеклассников заданное наизусть стихотворение, начинавшееся так:

При сияющих звездах,
В полусвете, в полумгле
Тихо, тихо в небесах,
Тихо, тихо на земле!

Я был пленен музыкой слов и картиной, которую они изображали. В эту же пору в нашем доме появился том Пушкина, и я начал читать его сказки. Но писать стал лет 15-ти. Первые мои напечатанные стихи появились в газете «Правда» в 1912 году».

Есть люди, встреча или переписка с которыми должны быть приравнены к жизненному событию огромной важности. Таким событием в жизни Дмитрия Семеновского была переписка, а позднее и личное знакомство с Максимом Горьким.

Обрадоваться новому человеку в искусстве — большое и трудное дело. Не каждому, далеко не каждому эта задача по плечу. Горький искал людей. Он жил в надежде, что откроется дверь и в комнату войдет новый Пушкин. Поэтому дверь горьковского дома не закрывалась. Поэтому Горький читал зачастую никчемные рукописи, от которых ныне отмахнулся бы любой литературный консультант при редакции. Горький понимал, что поэтический шедевр не может быть сразу же, по первому требованию, положен на стол. Нужно подготовить условия для появления нового художника. Горького никто не обязывал этим заниматься. Он чувствовал внутреннюю потребность в поисках новых талантов. Он был в подлинном смысле слова родоначальником нашей литературы. Им найдены, вскормлены и выпестованы десятки наших художников. К их числу относится и Семеновский.

В далекие дореволюционные годы безвестный юноша, как, впрочем, и сотни других юношей, писавших черным по белому, решил послать свои сочинения Горькому, который в ту пору жил на Капри и редактировал беллетристический отдел издававшегося в Петербурге марксистского журнала «Просвещение». Автор спрашивал в приписке к посланным стихам, есть ли у него талант и что ему делать, девятнадцатилетнему.

Через некоторое время прибыл ответ — подробный, сердечный, обнадеживающий: «Искра божья у Вас, чувствуется, есть. Раздувайте ее в хороший огонь. Русь нуждается в большом поэте. Талантливых — немало, вон даже Игорь Северянин даровит! А нужен поэт большой, как Пушкин, как Мицкевич, как Шиллер, нужен поэт — демократ и романтик, ибо мы, Русь, — страна демократическая и молодая. Ищите себя, всех слушайте, всех читайте, — никому не верьте и везде учитесь. Сим и можете победить».

Этим письмом Горький ставил перед начинающим литератором широкие задачи, доказывал, что одного таланта — мало, что талант нуждается в направлении. Поэт должен стать буревестником, если хочет жить заодно с народом. Для этого необходимо не только

умение писать, но и высокое общественное подвижничество, коего не было у многих модных тогда авторов. Вполне понятно, что, получив такое письмо, Семеновский почувствовал себя окрыленным, хотелось оправдать похвалу Горького тотчас, немедленно. Поэт посылает Горькому новые свои стихи. В ответ приходили строки, «написанные прямым, круглым, будто катящимся почерком». Даже на конвертах горьковских писем была видна его забота о людях. «В итальянской части адреса Горький прибавлял к фамилиям своих корреспондентов слово «сеньер», что весьма повышало самоуважение людей вроде меня — с волчьими билетами», — говорит Семеновский.

Горький назначает Семеновскому из своих средств ежемесячную стипендию, посылает книги, печатает его произведения, иногда бранит («на сердитое письмо не обижайтесь. Это слова сердитые, а не мысли»), сурово критикует, учит требовательно относиться к своему творчеству, решительно избавляться от игры в термины, прикрывающие внутреннее убожество («я не знаю, что такое гражданский поэт и военный, я знаю только хороших поэтов и плохих»), равняться на передовых мыслителей и поэтов («литература у нас, на Руси, дело священное, дело величайшее»).

Горький напоминал молодому поэту, что надо не только смотреть на мир, но и видеть его. Не только видеть, но уметь найти себя в нем. «Лирик вы. Это — хорошо. Но — иногда человек должен схватить сам себя за сердце, нет ли там, в сердце, кроме тихой грусти — горькой усмешки, гневной искорки, иронического яда? Уж если вы выходите на люди — показывайте себя богаче, всего себя разворачивайте...»

В 1915 году Семеновский встретился наконец со своим учителем. Это было в Москве. Горький сразу же заговорил о том, что пора издать стихи Семеновского отдельной книгой, что надо ему поездить по России. Поздней, при другой встрече, Горький советует Семеновскому писать прозу. Поэт ответил, что у него нет еще необходимого для беллетриста опыта жизни. Горький все же убедил Семеновского, и поэт в дальнейшем пробует свои силы в беллетристике.

Горького интересует все: как живет Семеновский, что читает, куда намеревается поехать, как работает — регулярно или время от времени. Горький показывает стихи поэта Александру Блоку, который вскоре пишет статью «О Дмитрие Семеновском». Горький приглашает Семеновского сотрудничать в новых журналах («Колхозник», «Наши достижения»), пишет предисловие к книге стихов «Земля в цветах» (изд. «Недра», Москва, 1930), его строки берет эпиграфом к одному из своих очерков.

Первые опубликованные стихи Семеновского датированы 1912 годом. Как уже сказано выше, Семеновский впервые напечатался в «Правде». В дальнейшем поэт сотрудничал в рабочей печати, в сборниках и альманахах, издававшихся Горьким и писателями революционно-демократического толка. В ранних стихах Семеновского немало строк о заревых знаменах, о предчувствии революционного подъема, о России, о подпольщике.

Упрямый рот. Глаза как сталь.
Кругом брошюр подпольных кучи.
И прокламаций снег летучий.
Поник в печали. Смотрит вдаль.

В другом стихотворении поэт говорит:

Как ветер весенний, неожиданно и ново,
Меж нами промчалось заветное слово
— Товарищ!
Как песня звучит нам оно

Даже в эту начальную пору своей работы Семеновский далек от злоупотребления эффектными ораторскими оборотами, абстрактно-риторическими образами, эмблематикой и символикой, которой так увлекались поэты «Кузницы» и Пролеткульта. Фанфары восклицательных знаков не так уж часто звучат у него. А если и появляется образ обобщенный, панорамный, то за ним — истинная страсть, романтический порыв юности:

Судьба, свисти в летящем флаге,
Дерзание бедам обреки, —
Привет обветренной отваге,
Плывущей бурям вопреки.

Эти строки — из стихотворения «Снеговые корабли», которое от первой до последней строки построено на образах зримых, трехмерных и конкретных до осязаемости.

В издательстве «Свирель» в 1922 году вышла книга Семеновского «Благовещение». Основной в ней цикл — «Родина». Это песнь, полная любви к России. Мотивы религиозные — иногда дань моде, а зачастую только лишь повод для того, чтобы поговорить о красоте русской природы. Сквозь религиозную символику этих стихов то и дело прорывается страстное слово влюбленного в жизнь поэта. Семеновский обращается к людям с призывом, звучащим в горьковском духе:

Удивляйтесь друг другу, как дивному диву,
Восхищайтесь друг другом светло!
Дайте волю восторгу и крылья — порыву,
Чтобы небо на землю сошло.

Другая книга называется «Под голубым покровом» (изд. «Гамаюн», Иваново-Вознесенск, 1922). Здесь поэт стоит «пред иконой земной красоты». Образы русской природы, лирика дружеского собеседования, любви и доброжелательности к людям — основные мотивы этих книг. Стихи напевны и легко складываются в циклы — признак цельности поэтического мышления. Музыкальности Семеновский добивается не модными в ту пору звукоподражаниями и ассонансами. Мелодика органически присуща его стиху, она в характере дарования поэта. Образ входит в душу читателя вместе с породившим его напевом. Это первое впечатление не пропадает и при ближайшем знакомстве с поэзией Семеновского. «Музыки, музыки прежде всего» — на это требование Верлена отвечает Семеновский с легкостью и глубиной истинного поэта, для которого слово — дело, а песня — призвание.

«Есть у грустных и стройных напевов над душою волшебная власть», — говорит Семеновский. Этот

растворенный в музыке лиризм и сближает Семеновского с Блоком. Мы слышим отзвуки (именно отзвуки — в буквальном смысле слова) блоковской поэзии у Семеновского. Расплывчатая символика блоковских «Стихов о Прекрасной даме» ощутима в некоторых вещах раннего Семеновского.

Здесь следует сказать несколько беглых слов по поводу статьи Александра Блока «О Дмитрие Семеновском» (Собрание сочинений, том 6, 1962). Отмечая, что в ряде случаев у Семеновского есть «насищенная» (риторика, ходульные образы и т. д.), Блок приводит стихи: «...за землю, за волю, за хлеб трудовой идем мы с врагами бороться». «Это есть в каждом номере каждого пролетарского журнала», — отмечает Блок. «Иконостас» больше понравился автору «Скифов», хотя и здесь он отмечает растянутость — грех, от которого Семеновский освободится позднее. Блок отмечает удачу поэта («это — по-настоящему сказано» или «как это хорошо») и говорит в конце своей статьи: «Много рассеяно в этих стихах признаков живого дарования: многое поется, — видно, что многое и рождается из напева; рифма зовет рифму, иногда новую, «свою». Так Блок отмечал в молодом поэте черту, являющуюся и для него самого едва ли не основной, — «поется».

В начальную пору Семеновский тянется к образу житейски достоверному, подчеркнуто чувственному, порой понимая реалистическое только как бытовое. Здесь он перекликается с поэзией раннего Есенина и имажинистов.

Телега — ржаная краюха —
Увязла в медовой раствор.

«Медовым раствором назван навоз», — пишет Блок в своей статье. «Можно погрузиться в этот мир, как во всякий настоящий и непридуманный мир, и поверить, что «двор — уж не двор, а дворец», потому что там — «сокровища кала», но тут скоро задохнешься. В этом мире нет места для страсти — она скоро превращается в чувственность, и веянием этой обезличив-

вающей чувственности уже проникнуты порою «природные стихи» Семеновского: страсть уже обескрылена там, где начинаются сравнения (эти «опоясанные тучки», эти «сироты-овины», «мохнатые снопы»), где начинают играть большую роль запахи, где постоянно близка ржавая болотная вода.

Была пора, когда Семеновский увлекался натуралистической достоверностью. Это была полемика. Абстракциям и расплывчатости, туманно-неземной образности символистов Семеновский, равно как и другие его современники, пытался противопоставить житейски достоверное, сочное, пахучее, осязаемое, порой грубо плотское.

Семеновский обратился к жизни и доверился ей раз и навсегда. Он понял, что ему на роду написано воспевать «праздник жизни», ее будни, мастеровых, природу своего края. Чтобы выйти на этот прямой путь, поэт должен был пройти и по лесным тропам, и по проселочным дорогам, и по трясине, где «постоянно близка ржавая болотная вода».

Основная задача Семеновского в эту пору — добиться, чтобы слово было зримым, чтобы в нем ощущались соки земли, чтобы каждую строчку распирало от избытка сил, потому что —

Каждый стебель, каждый лист
Праздник жизни дружно хвалит.

Порой поиски выразительной словесной живописи приводят Семеновского к имажинизму, догматы которого поэт никогда не разделял:

Голый клен исхудалой рукой
Засвечает звезду над прогоном.

В годы поисков своего места в жизни и литературе Семеновский испытал разнохарактерные влияния. Он понял, что поэт должен отличаться своей особой манерой письма, сразу бросающейся в глаза характерностью. Предстояло выйти на дорогу самостоятельного, в полном смысле оригинального творчества.

Иду навстречу шири вольной,
Ветрами вешними дыша,
И, как березник тонкоствольный,
Тихонько теплится душа.

Окна — настезь. Мир распахнут перед поэтом. Жизнь свежа. Поэт спешит запечатлеть в слове это состояние, эту радость бытия.

От поисков беспредметной символики (например, «За морями — земли великие...», к картине Рериха), с одной стороны, от поисков житейски достоверных образов — с другой (например, «Навозница»), — Семеновский приходит к лирике, утверждающей новую, революцией поднятую жизнь. Это делает поэт не путем уравнивания «с одной стороны» и «с другой стороны», не декларативно-лозунгово, а органически, естественно, непринужденно. Лирика Семеновского 20 — 30-х годов — песня молодости, которая счастлива «упойтельным смятением». Эта лирика свободна от крайностей — и от бескрылости натурализма, и от такой «окрыленности» эпигонов символизма, при которой поэт улетает из жизни в надзвездные выси, во владения пустого сладкогласия, в эмпирии неопределенности. Семеновский стремится сказать как можно полней и выразительней о том, что наполняет его сердце радостью бытия:

Только б нежностью лучиться,
Только б слушать в забыты,
Как щебечет сердце-птица
Песни сладкие свои.

В стихах Дмитрия Семеновского гремят вешние потоки, сияют послегрозовые небеса, поют птицы, ликует человек, у которого свободный кругозор и чистая душа. Это, бесспорно, радостные песни. Радостные, но не бездумные. Напротив, радость у Семеновского всегда осмысленна, она имеет множество оттенков.

Качает сережками ива,
Синеет апрельская таль, —
И грустно душе, и счастлива
Весенняя радость-печаль.

Эта «радость-печаль» является сущностью лирики Семеновского. В ней поэтический строй автора «Земли в цветах». Это лиризм проникновенной и чуткой души, открытой для впечатлений жизни и закрывающейся и никнущей при столкновении с житейской подлостью, пошлостью, лицемерьем, ложью, фарисейством.

Потоплю глаза в густой лазури.
Мир хорош. Душа весны синя.
Русые свои ресницы жмуря,
Солнце загляделось на меня.

Одну из своих книг Семеновский так и назвал «Мир — хорош». В своей лирике он рисует проникновенные картины природы средней полосы России. Здесь — о русской равнине, о вешней тали, об Иваново-Вознесенске, о Ярославле, о жимолости, о ярмарке и карусели. То его живопись по-левитановски мягка и прозрачна:

О, грустный покой повечерья! —
Темны дорожные места,
И падают, падают перья
С отрепанных крыльев куста.
Скучна ты, ненастная осень,
Но сердце к тебе прижилось,
Как неба свинцовая осинь —
К унынию голых полос.

То, случается, живопись Семеновского пестра до броскости. Поэт дает по-кустодиевски плоскостные яркие картины («Ярмарка»), или вдруг начинается у него малявинский вихревой полет, этакий разгул красок («Карусель»). И там и тут в нем виден «художник тонкой кисти», для которого «краски — радость», выражаясь словами самого Семеновского, сказанными им в примечательной книге «Мстера».

Мне не очень нравится утвердившийся у нас термин — лирический герой. Вместе с тем — в отличие от эпического героя — к нему прибегают критики как к условному обозначению. К счастью, авторское «я» и лирический герой у Семеновского совпадают. Это одно лицо.

Мне остается упомянуть о начинаниях другого рода.

«Человек — это мысль, устремленная в вечность», — говорит Семеновский в одном из своих старых стихотворений. Поэт ищет героя. И находит его. На тему «великие маленькие люди» Семеновский написал поэму «Сад». Его герой — ивановский садовод-опытник Ф. А. Самцов. В годы гражданской войны он начал огородничать. Мало-помалу его огород превратился в удивительный сад. В нем вызревал виноград, росли баклажаны, распускались неведомые этой зоне цветы. К тому же Самцов изобретал земледельческие машины. Семеновский изложил биографию Самцова в стихах. Горький предложил ему написать для журнала «Колхозник» биографию Самцова, в которой проза шла бы попеременно со стихами. Поэтическому очерку Семеновского Горький предпослал в «Колхознике» свое небольшое предисловие, в котором говорит о возможностях нового жанра.

«Люди умирают, а человек бессмертен». В этих словах ключ ко всей поэме. Жизнь героя описана, быть может, излишне подробно. Но в тексте разбросано много ценных образов, самоцветных слов, тонких наблюдений.

Стихотворный перевод «Слова о полку Игореве» Семеновского относится к числу уже известных в русской поэзии попыток по-своему прочитать и по-своему понять замечательный памятник нашей древней литературы. Глубокое знание старинного русского искусства помогло Семеновскому, не впадая в крайности (сусальность и сухой академизм), поэтически верно и интересно прочитать «Слово». В работе Семеновского, как и следовало ожидать, в большей степени проявлена лирическая сила «Слова», чем его эпическая мощь. В давнем стихотворении «Аленушка» мы почувствовали тонкую и лукавую кисть русского сказочника. В эти вещи стоит пристально взглянуться.

Органическое чувство русской речи — одна из самых привлекательных черт Семеновского. Тут снова прибегну к словам Горького: «Немногие из современных поэтов, — говорит он, — могут похвалиться таким знанием русского языка, каким обладает Семеновский, хотя они, наверное, превосходят его ловкостью своей

техники и знанием речевых фокусов». Семеновский проявляет большой вкус и смелость и в выборе слов и в их расположении. О нем можно сказать: он не столько «пользуется» языком, сколько растет из него, живет в его стихии.

Поэт многие годы тратит на поиски единственно нужного для данного случая слова. Так рождается афористичность — предельная точность изображения, высшая степень выразительности. У Семеновского — в лучших вещах есть эта тяга к афористичности. Слово у него — трепетное, родниковое, самоцветное. За ним ощущается любовь поэта к земле, своему краю, любовь не отвлеченная, «умственная», а живая, от сердца, от полноты чувств. Этому нельзя научиться на курсах. Это надо пронести сквозь жизнь, выстрадать, найти, показать и закрепить в песенном слове.

Мне никто не навязал любви к Семеновскому, никто не отвратит меня от лучших его стихотворений. И то обстоятельство, что он не входил в привычные, как спичечные коробки, литературные обоймы, скромно жил, работал и умер в городе русских ткачей Иванове, придавало и придает дополнительную прелесть его честному имени. Долгие годы я был в переписке с Дмитрием Николаевичем. Об этом надо бы рассказать отдельно. Скажу только главное. В строках его писем виден человек, который стремится дать людям больше, чем они просят. Благодарный и благородный, он до болезненности не терпит случайных и незаслуженных даров.

Раскрывая книги Семеновского, я не слышу шума ткацких машин и не вижу фабричных корпусов. В них дано куда больше — в них ощущается душа владельца всего этого — мастера, умельца, искусника срединной России, его песенная ширь, пристальность, внимание к окружающему, обаятельная застенчивость при силе и смелости, ненасытная жажда совершенства.

Там, где у иного стихотворца взад и вперед сновал бы челнок, у Семеновского бьется чуткое, человеческое, ничем не защищенное сердце поэта — повелителя и этого челнока и всех механизмов мира.

II

ПОЭТЫ И КНИГИ

Из большого количества написанных мной в разное время рецензий я выбрал те, которые, на мой взгляд, представляют интерес для нынешнего читателя. В одном случае это — завершенная судьба, книга избранных стихов поэта-друга, погибшего на войне, в другом — отчетный сборник или несколько сборников старого мастера, в третьем — отклик на заявку дебютанта...

Сознаю, что в этом разделе я соединил людей разных и по характеру дарования, и по величине сделанного, и по манере письма, наконец. Что ж, пускай по моей воле хотя бы здесь, на этих страницах, они побудут рядом...

* * *

Идут годы, забывается многое из прочитанного, выветриваются некогда понравившиеся строки. Но вот со времен войны врезалось в память:

Оба мы — песчинки в мирозданье.
Больше мы не встретимся с тобой

Это Антокольскому-отцу говорит погибший на фронте Антокольский-сын. С тех пор эти строки приходили на память много раз. Особенно усиливается их зву-

чание в дни потерь близких и друзей. Это сказано навсегда — за меня, за тебя, за всех нас. Трагедийное звучание всей поэмы в целом и некоторых стихотворных циклов Павла Антокольского возникает за этими строками, как деревья, дороги, дома — в озарении молнии. Есть трагедийный накал строки и есть заученность трагических монологов, витийственных пятистопных ямбов. В Антокольском уживается то и другое. За первыми — жизнь, страсть, мысль. За вторыми — декламация, красноречие.

Две приведенные мной строки из поэмы воистину трагедийны. Что касается стихотворного красноречия, — я избавлен от необходимости приводить примеры: читатель их хорошо знает. Это добротные сделанные стихи. Но, произнося начало поэтического периода, поэт сам не знает, чем он завершит его. Благо спасает автора энергичный язык, любовь к незатрепанному словарю и отличная стихотворная техника. Правда, от всего этого декламация не перестает быть декламацией.

Теперь скажу, отвлекшись от данного случая и обратившись ко многим. Горе сочинителю, который не умеет сочетать любви к слову с ненавистью к словесам.

Многие годы Павел Антокольский жил в боренье: то брала верх стихия книжной и театральной декламации, то побеждало живое начало — на редкость волевой, рвущийся из души, режущий от боли и радости стих.

Хочу обратиться к поучительной работе этого мастера и сказать о ней, основываясь на реальных примерах.

За сравнительно короткий срок — два-три года — Павлом Антокольским выпущены: книга статей «Поэты и время» (1957), «Мастерская» (стихи, 1958), «Сила Вьетнама» (путевой журнал, 1960), «О Пушкине» (1960). К ним надо добавить изданную несколько раньше большую книгу антологического типа «Гражданская поэзия Франции» (от Марсельезы до Элюара и молодых) — итог двадцатипятилетней работы поэта-переводчика.

Указав на количество сделанного, я еще почти ничего не сказал. В искусстве весовые категории не в счет. Иногда, как известно, небольшая книжка «томов премногих тяжелей». Правда, для одних этот принцип — девиз взыскательности, для других — оправдание лени ума и даже творческого бесплодия. Для работы поэта существуют иные, совсем иные, чем вес и количество, измерения, вовсе другие критерии оценки.

У нас давно сложилось о Павле Антокольском довольно ясное представление, именуемое в обиходе репутацией. Большая общая и стиховая культура, острота и определенность почерка, приверженность к темам исторического и историко-культурного характера. Все это не однажды описано и даже передано пародистами, подмечающими крайности стилей и манер. Казалось бы, репутация устойчива и поэтом навсегда найдены формы *своей* художественной выразительности. Ан нет! Хотя старого поэта никто не осудил бы за самоповторения и дубликаты (как, впрочем, к сожалению, не порицают у нас за это и молодых), он тем не менее сам себе не позволяет остановки в пути, топтания на месте и существования за счет старых заслуг и завоеваний. Антокольский не перестал быть искателем. И новые его книги — все вместе и каждая в отдельности — дополняют и обогащают наше представление о нем; и даже, слава богу, разрушают это представление. Мы, например, впервые знакомимся с Антокольским-прозаиком, автором путевого журнала и новелл о Пушкине, творцом интеллектуальной прозы, лапидарной в своих определениях и точной в своих характеристиках.

Перед нами работа поэта сложившегося и в то же время сделавшего (это не так просто!) новый значительный шаг. Вот что, например, интересно. Две из перечисленных выше книг («Сила Вьетнама» и «О Пушкине») одинаково содержат в себе материал чрезвычайно разнородный; тут не только стихи и проза, но и сама проза разнохарактерна. Может прийти в голову: не разлетаются ли эти куски, как осколки, в разные стороны, не сшил ли автор лоскутное одеяло?

Так нет же. Для примера беру материал из книжки о Пушкине: стоят рядом новелла об одном из дней творческой жизни Пушкина и стиховедческое исследование «Медного всадника», и они подпирают друг друга, как две фермы моста. Это обдуманная архитектоника, освежающая наше привычное представление о таком многожды комментированном произведении, как гениальный «Медный всадник», поэма поэм мировой литературы. Прозаическое изложение биографии Хо Ши Мина прервано стихотворной балладой о бронзовом изображении, которое в годы Сопротивления было закопано в джунглях Северного Вьетнама. Казалось бы, стихи кое в чем буквально повторяют прозу, но это повторение в данном случае удваивает эмоциональное действие образа. Таких примеров немало. Но суть даже не в этом. Что же придает этой разнохарактерности цельность и единство?

Это единство — в верности поэта сквозному образу, «сквозному действию» своего творчества. Народ, Культура, Художник во Времени и Истории. Поток исторического становления Народов и Культур. На-стаиваю на написании этих слов с большой буквы, так как в творчестве Антокольского они звучат патетически:

Мой выбор сделан издавна.
Меж девяти сестер одна
Есть муза грозной правоты.
Ее суровые черты,
Ее руки творящий взмах
И в исторических томах
И на газетной полосе.
Она мне диктовала все
Стихи любимые. И с ней
Мой труд страстней, мой путь ясней.

Так обращался недавно Антокольский к своей музе — музе Истории. И в новой книге «Мастерская» мы встречаем давно знакомых нам по старым книгам того же поэта веселых гёзов «с голодным блеском в глазах», Дон Кихота, старого фламандского художника, на этот раз названного по имени — Иеороним Босх, конквистадоров, мастеровых, живописцев.

Это не только давние времена. Это наши 50-е и

60-е годы. Это совмещение романтического парения с балладной строгостью и даже сухостью и четкостью репортажа и хроники. Это тезисные заголовки, вроде «Кончена первая мировая», «Кончена вторая мировая», означающие вехи в жизни и работе не только самого поэта-летописца, а главным образом его современников. В книге «Мастерская» зримо изображен покой-непокой послевоенного мира. Книга остро современна и полемична.

...от лица солдат и граждан,
Собравшихся вокруг стола,
Свидетельствую: наша жажда
Все мирозданье создала.

Это «Стихи под эпитафией». А эпитафия из Тютчева: «Счастлив, кто посетил сей мир в его минуты роковые»¹. Программное для Антокольского стихотворение не является комментарием к этим классическим строкам. Это зов и клич, боль и дневниковое свидетельство участника и певца новых, небывалых в истории и еще не осмысленных поэзией «минут роковых» середины XX века.

Конечно, искусство не ждет приглашений
И тут же берется за дело.

Тут с поэтом нельзя не согласиться. Его стремление — давать не поспешный, но быстрый, выношенный, обобщенный образ времени. Но читаем в той же книге:

...дело художника вечная гонка,
Чеканка и ковка, резьба и литье.

Как-то не вяжется эта «гонка» (на рифме — излюбленное поэтом «ударами медного гонга») с чеканкой и ковкой, резьбой и литьем — работами, требующими, помимо сноровки, основательности и сосредоточенности. Быстрота — не синоним гонки. К гонке скорей подходит спешка, с которой Антокольский, как мастер, всегда боролся и которая противопоказа-

¹ См. мое примечание на стр. 108. Антокольский предпочел слово «счастлив».

на каждом ремеслу и художеству. Воспетые поэтом Трубы Русской Поэзии (даны с большой буквы) зовут решительно на борьбу с гонкой и суетностью.

Застывший натюрморт не интересует поэта. Его муза подвижна, ее интересует не столько результат, сколько становление, рост, процесс.

Не забывайте, что подросток
Растет, когда летит во сне.

Превращение — вот что живописует Антокольский. История (тоже с большой буквы), ее динамизм и напряженность — вот что определяет его поэтику и человеческую интонацию. Это качество проявилось задолго до «Мастерской», но в ней оно закреплено. У поэта каждое десятилетие нашего века, каждый год и даже месяц имеют свое лицо. И Антокольский умеет именно живописать их, закреплять в стихе их подвижную неповторимость и необратимость. Вот начало капиталистического века:

За племенем племя,
За легендой легенду
Выжигали дотла,
Заметали след,
Чтоб платному их разъездному агенту
Вольготно жилось через триста лет.

А вот конец того же века:

Они говорят, что действовать рано,
Но знают притом, что действовать поздно.

Это убедительно и точно. Но подчас в стихах о рождении и гибели класса звучит закованная в стих политграмота. И от этого стиху нелегко и политграмоте худо. Незачем доказывать здесь, что идея не представляется к образу, а существует вместе с ним и ее убедительность — в этом единстве.

Когда эта же тема — рождения и гибели класса — возникает в прозаических кусках книги «Сила

Вьетнама», она меня впечатляет куда больше, чем в стихах, о которых только что я говорил.

Я не был во Вьетнаме и досадно мало знал об этой стране. Книга Антокольского, кроме всего прочего, дает мне живое представление о стране и народе. Автор приблизил Вьетнам к моим глазам. Я узнаю из книги куски истории Сопротивления, очерк жизни-подвига героини Чен Тхи Ли, которую поэт посетил в ханойском госпитале, узнаю о живописи, поэзии, театре Вьетнама. Здесь, в этих беглых заметках, видны ум, вкус, наблюдательность. Концовка книги о Вьетнаме могла быть ее зачином. Речь в ней идет о Китае, с которого началось путешествие Антокольского. Здесь, в этом разделе, отмечу, помимо беглого очерка, написанную в новой для поэта манере стихотворную речь «Что такое Народный Китай?».

Проза путевого дневника повествовательная, подчас информационная, есть даже выкладки и цифры. Когда волна повествования достигает предела и накала — на гребне появляется стих. Пафос и романтика действительно требуют речи возвышенной и напряженной.

В книге описание чередуется с диалогом, портретом, интерьером. Автор меняет регистры и с завидной резкостью и решительностью переходит от одного куска к другому, от одной мысли к другой. Без удручающе скучных связей, без искусственной склейки и спайки, так часто расхолаживающих читателя.

В книге о Вьетнаме поэт, столь долго и ревностно ставивший темы Запада, выходит к темам Востока. И в этом сочетании красок Востока и Запада мы видим новое в творческом развитии Антокольского. Коснувшись этой темы, поэт не мог пройти мимо знаменитого стихотворения Киплинга: «О, запад есть запад, восток есть восток, и с места они не сойдут...» Убедительна полемика советского поэта с Киплингом, достойна уважения его точка зрения и позиция. Но достаточно ли для большого идейного спора квалифицировать Киплинга только как «барда британского империализма» и, не развернув свои аргументы, поспешно перейти к другой теме? Вопрос об этом

поэте гораздо сложнее, и только ли нехватка места и времени не позволила Антокольскому во всеоружии своего аналитического метода обратить сугубое внимание на этого сложного и сильного поэта?

А то, что аналитическая мысль и — рядом — умение сгущать и синтезировать сильны в Антокольском, показывает и доказывает его книга «О Пушкине». Здесь мы видим, что самостоятельность оценок и догадок и даже чудесных вымыслов более свойственна автору, чем тезисные формулы большой давности.

В книге «О Пушкине» делается тысяча первая (или того более) попытка написать не бронзового, а живого Пушкина. Подумать только — живого, мыслящего и творящего Пушкина. Добавить хотя бы песчинку к тому горному кряжу, который насыпан самим Пушкиным. И порою Антокольский дает нам счастливую возможность увидеть живого Пушкина. Это не пресловутые завитки бакенбардов, не рука со знаменитым перстнем, не прославленный молодой повеса, а рабочий человек. И вот вслед гусиному перу вьется волнистая линия ямба, возникает скоропись пушкинского почерка, читатель присутствует при том, как одно прилагательное в черновике заменяется другим и третьим, окончательным, то есть единственным, как в течение одного ноябрьского дня 1833 года созревал у Пушкина замысел великой поэмы. Такого рода проникновение в творческую лабораторию гения так же удивительно, как если бы мы вдруг обнаружили валики, или пластинки, или даже магнитофонную ленту с записью пушкинского голоса и внезапно услышали: «Мы вольные птицы, пора, брат, пора...»

Частные поиски или находки Антокольского в его «Заметках на полях» не всегда убедительны. Но, например, его соображение о том, что Пушкин завершил не законченную им «Русалку» в «Яныше Королевиче» из «Песен западных славян», во всяком случае интересно и поражает воображение. Или вот: может показаться мелочью заметка о слове «терпенье» в известной строфе «Сохраню ль к судьбе презренье...». Но по сути дела речь идет о всем последнем периоде жизни Пушкина, о той непреклонной гордости, кото-

рая делала его другом и соратником декабристов много после декабрьского восстания. Это мог подметить и развить только поэт, для которого образ Пушкина на протяжении всей его жизни был путеводным. В концовке книги, в стихотворении «Черная речка», рядом с Пушкиным возникает образ юного Лермонтова:

Взыскан смолоду гневом монаршим,
Он, как демон, над веком парит
И с почившим, как с демоном старшим,
Как звезда со звездой говорит.

Здесь образ Культуры и Художника дан в движении самой истории, в переключке поколений, в эстафете, передаваемой из десятилетия в десятилетие.

Мне кажется, что разнохарактерный материал книжки о Пушкине объясняется формулой: «Не смиряйся, тордый человек, не сдавайся, что бы там ни было, выше голову». Конечно, Антокольский пытается полемизировать со знаменитой речью Достоевского. В этом — замысел книги и позиция автора, в каком бы жанре он ни писал о любимом поэте, будь это литературоведение или лирика.

Мне хочется добавить следующее. Недаром сказано, что наши недостатки суть продолжение некоторых наших достоинств. Применимо это и к Антокольскому. Стремясь к обобщению, к густоте образа, к его панорамности в пространстве, так же как и во времени, поэт бывает по-настоящему философичен, но бывает также и застойно красноречив, и тогда-то получают общие места и звонкие фразы. Любя какое-нибудь слово, он может и замучить его своею любовью. Чудесно владея патетической речью, поэт подчас передает в ней и истинную боль сердца, и неподдельный восторг перед красотой мира и создания искусства, но в то же время передоверяет свои чувства хорошо звучащей и обтекаемой формулировке.

Здесь я говорил о трех оригинальных книгах Павла Антокольского и только упомянул о «Гражданской поэзии Франции». Стоит добавить для полноты, что за тот же период времени, кроме отдельных критических или публицистических выступлений в периоди-

ке, переведен стихотворный «Тюремный дневник» Хо Ши Мина и написана большая статья об Артюре Рембо в книжке избранных стихов французского поэта, где большинство переводов принадлежит ему же, Антокольскому. Так напряженно работает этот достаточно пожилой человек.

В одной из довоенных книг поэта был лирический цикл «Молодость не кончается». Это было давно. Но и сегодня если не он, то мы смогли бы поставить эти три слова эпиграфом ко всему здесь сказанному о поэте.

* * *

В зачине книги поэм «Середина века» Владимир Луговской говорит:

Мне десять жизней нужно бы прожить,
Чтоб передать богатство нашей жизни,
То главное, что принесли мы в мир
На смену старому, в средину века

Поэзия существует во времени и вместе с тем из всех сил стремится преодолеть его пределы. При пяти чувствах ей необходимо прорваться к шестому и седьмому. При трех измерениях — к четвертому.

Жадность! Этим словом мне хочется обозначить последний, самый сильный и зрелый период работы поэта. Жадность: прожить десять жизней, передать в слове эпоху, всех сдружить, согреть в любви. Этим наполнены три последние книги: «Солнцеворот», «Середина века», «Синяя весна».

У бравурного, импозантного, величественного Владимира Луговского были приступы беспощадного отношения к себе:

«Знаю, что жить мало остается, и знаю, что писал не так, как хочется, я вижу все, в каждой строчке вижу недостатки. Иногда только всплывает что-то ночью...»

Это из записной книжки.

Много я лгал, мало любил,
сердца не уберег,
Легкая слава пленяла меня
и легкая пыль дорог...

Я очень ценю эти строки. Среди безосновательно-безудержного хвастовства и самодовольства многих стихотворцев беспощадность к себе самому привлекает. Это большой счет жизни, а потому и поэзии. В трех последних книгах поэта есть эта беспощадность.

Среди стихов последнего периода имеются такие, в которых утверждается на редкость чистая, доверительная, разговорная интонация. Это шепот человека, привыкшего говорить басом, на людях, в большой аудитории. Он шепчет не потому, что голос сорвется, не потому, что охрип. Он шепчет потому, что шепот такого рода в поэзии бывает оглушительней крика:

— Меня поцелуй!
— Там люди.
— Нет, это ветер,
Ветер, ветер Петровского парка.
— Мне жарко!
— Нет, он холодный, осенний...
Словно в землетрясенье,
Качаются крыши, деревья, заборы.
— Так скоро?
Постой! Неужели так скоро?

Я слышу грудные органные звуки. Владимир Александрович читает «Петровский парк». В комнате тихо. Далекая-далекая слышимость. Стихи продолжают:

Опять простучала пролетка...
Из комнат лошадиников
Конское ржанье.
— Прощай!
— До свиданья.
— Теперь я живу...
— До свиданья.
— До самого дальнего,
Дальнего в мире —
Свиданья. Прощай!
— До свиданья.

Под этим стихотворением стоит дата: «1957 год, апрель». Последние месяцы жизни. Когда теперь читаешь эти «прощай» — «до свиданья», они наполняются новым, непоправимым смыслом...

«Солнцеворот» открывается так:

Над необъятной Русью
С озерами на дне
Загототали гуси
В зеленой вышине

Заря огнем холодным
Позолотила их,
Летят они свободно,
Как старый русский стих.

Эти гуси, напоминающие знаменитую картину Рылова, летят нынче на заре, летят из глубины веков. Луговской любит совмещение времен. Любит класть подаренную ему греческую амфору на ладонь и смотреть, как нынешний ветер пошевеливает на ней песчинки, побывавшие в руках древнего гончара. Греческий гончар... Середина двадцатого века... И между ними — ветер времени... На резком стыке времен рождается образ. «Красноармейцы ставили «Царя Эдипа»...» Так начинается стихотворение, написанное в 1956 году.

И так все
 было просто, грустно,
 ладно,
Так царь Эдип
 боролся с Роком,
 плача в старой простыне,
Как будто
 белоокий дух Эллады
В смоленский лес
 вошел
 в полудневной тишине.

Солдаты, комвзвода Зарайского полка, библиотекаря, крестьяне... Луговской думает о связи времен. Он хочет изобразить время. Изваять эпоху. Это едва ли не главное его стремление.

Пятнадцать лет работы, если не считать предварительные попытки. Десятки поэм, написанных белым стихом. Луговской занят укладкой их в книгу. В каком порядке расположить поэмы, чтобы они стали панорамой эпохи, такой стихотворной баталией на манер Рубо? Поэт долго мучается: никак не может уложить готовый материал.

Я видел Луговского за этой работой. Сосредоточенно-хмурого, молчаливого. Он был в отчаянии, что поэмы не укладываются... И я видел Луговского в счастливый день, когда он решил задачу. Поэмы расположились в том порядке, в каком предстали перед читателем в книге «Середина века». По-детски радовался поэт: многолетний труд завершен. Потом начались редакционные тревобления. Некоторые наиболее острые куски и строки предложено снять или заменить. И в эту пору я видел поэта. Луговской болел. Он лежа, нехотя, огорчаясь, негодуя, делал поправки. Он мечтал увидеть свою книгу напечатанной, поддержать ее. Но этого не случилось. «Середина века» вышла после смерти Луговского.

Двадцать четыре поэмы. Быт, героика, фантасмагория, трагедия, сказка, беседа, воспоминания. Баку и Париж, Москва и Берлин, разные десятилетия, многие широты и долготы. Матросы, солдаты, художники, беженцы, ученые, моря, вещи, небо, борьба идей. Прошлое — настоящее — будущее в их постоянной взаимосвязи. Эпос века в подробностях жизни и общие планы.

О «Середине века» много писалось. О ней еще не все написано.

В поэме «Эфемера» героиня ее говорит:

...Посмотри — моря
Сегодня рвутся и взлетают. Крабы
Карабкаются. Сохнет пена. Ночью
Луна старинная идет над степью
И осеняет белые ракушки —
Остатки бурь, волнений и прибой.

Былых морей, ходивших здесь волнами,
Бормочет шквал, а ты иди, мой милый,
Иди ко мне!

Огонь вдали мигает.
Окно открыто... Дверь открыта... Пахнет
Холстом, и чабрецом, и дикой мятой.
Тысячелетий нет. Нет ничего
Между тобой и мной.

Распахнутость мира при свете всех тысячелетий — вот любимая тема Луговского. В поэмах она появляется, чтобы исчезнуть и вновь возникнуть в десятках вариаций. Она во всех образах и мотивах «Середины века». Задача, поставленная Луговским перед самим собой, была громадной, и теперь ни один художник, решающий ту же задачу, даже самый счастливый и удачливый, не должен пройти мимо этого решения.

* * *

В лирической поэзии не только можно, но и должно говорить о «сквозном образе», подобно тому как говорят в драматургии о «сквозном действии».

Как бы ни были разнохарактерны и интонационно многообразны стихи поэтической книги, в ней нетрудно разглядеть образно-философское и стилевое единство.

В книге стихов Веры Звягинцевой «Зимняя звезда» этот «сквозной образ» дан уже в самом названии книги и в первом же открывающем ее стихотворении.

Смутным было небо весен,
Медленным душевный рост,
И несло мой челн без весел
К блеску отраженных звезд.

И далее, поэтически осмысливая всю свою жизнь от «весны» до «зимы», поэтесса вспоминает, что «лето было бурным, знойным», «осень» шла с торжеством Дней Победы и тучами «горя моего».

Лишь когда — по всем приметам —
Подступают холода,
Разгорелась теплым светом
Зимняя моя звезда.

Так зима человеческой жизни, отзывавшаяся в сердцах многих и многих поэтов скорбью или усталостью, здесь звучит как тема вешней, вечно творящей, не знающей отдыха молодости.

Льется ровный синий-синий,
Поздний свет на поздний путь
Поглядеть в глаза России —
Как живой воды глотнуть.

Так тема личной судьбы, выраженная в образе зимней звезды, органично сливается с темой общей нашей судьбы, с темой нестареющей России.

Вот «сквозной образ» книги, вот ее лейтмотив, который то звучит во всю мощь, то временами стихает, уходит вглубь, уступая место другим звукам, другим краскам, чтобы потом, снова и снова утвердившись в стихах, пройдя через них, возникнуть в сердце читателя.

Главному образу зимней звезды помогают другие поэтические образы, то сливающиеся с ним, то, напротив, оттеняющие его. Так, резкие багряно-синие краски цикла «Моя Армения» оттеняют зеленое степное раздолье цикла «По русским дорогам».

Досадно, когда иной поэт дублирует самого себя, когда однажды найденный образ он эксплуатирует беспощадно, донельзя. Но вполне оправданно, когда главный «сквозной образ» книги, меняясь и отсвечивая все новыми и новыми гранями, возвращается к читателю, потому что и сам поэт душевно возвращается к этому образу.

«Снежинки белая звезда» у Веры Звягинцевой в другом месте книги станет светлячками-крупинками, рассыпанными на дороге, по которой поэтесса мечтает «обратно в эту жизнь прийти». Далее прямо и просто — «человеку нужна звезда» — и дается поэтическое раскрытие этого образа:

Если даже выдумка это,
Сохрани ее, сбереги,
Без ее далекого света
Мне порой не видать ни зги.

Перед тем, как усну в гробу я,
Приоткрыть окно попрошу —
Полуюсь на голубую
И сама ее погашу.

К этому надо прибавить «звездную над степью россыпь», небо, которое качается над нами «деревом звездным», озера Армении, похожие на звезды («мне бы погостить на такой звезде!»). «Сквозной образ» ненавязчив. Он не взят поэтессой из чужих книг, а выстрадан годами напряженной творческой жизни. Он полно раскрывает облик человека, стоящего за всеми этими стихами.

Если в книге многообразно и многократно говорится о звездах, это не значит, что они заслонили автору земной мир. Напротив, в стихах Веры Звягинцевой последовательно и убедительно воспеваются реальное, трудовое, насыщенное радостями и бедами человеческое бытие. Россия и Армения, их дороги и дни, люди труда и раздумья, верности и долга воспеты в этой немногословной, но красноречивой книге. Жизнелюбие поэтессы такого свойства, что оно решительно отрицает и легковесное бодрчество и расхолаживающую меланхолию.

У меня ж одна досада,
Что не все мои друзья
Слышат сладость винограда
В терпком холоде питья.

Избыток чувств, в юности находящий выражение в избыточной образности и усложненной метафоричности, в книге Веры Звягинцевой обрел ясные и емкие поэтические формулы. Слово «формулы» предполагает сухость и статейность. Здесь ее нет, за малыми исключениями. Для всей книги характерно эмоциональное, душевное раскрытие темы. Говоря о «формулах», я имею в виду лишь точность поэтической мысли, ее определенность и объемность.

Раскрытие «звездной» темы имеет, среди прочего, еще одну особенность. Книга Веры Звягинцевой полемически заострена против мелочного бытописательства в поэзии, против докучливой прозаичности, поль-

зующейся лишь формами стиха и использующей их не по назначению. Вера Звягинцева, ничего об этом не говоря специально, ратует за стих окрыленный, несущий заряд большой поэтической энергии.

Первое и самое существенное, что хочется сказать, прочитав «Зимнюю звезду» Веры Звягинцевой: какая чистая и честная книга! Какой хороший и добрый человек только что разговаривал с нами! Почему так редко мы с ним беседуем? А не перечитать ли снова эту небольшую, скупую, но с достоинством и взыскательностью отобранную книгу, не побеседовать ли снова с ее автором?!

Когда поэт делает своего современника своим собеседником, он доверяет ему все самое дорогое, самое сокровенное. Делая его своим собеседником, поэт, не слыша встречных вопросов и восклицаний читателя, ведет свой монолог, свою лирическую исповедь так, словно слышит его, чувствует его, отвечает на его недоумения и раздумья.

Пора рассказать о жизни автора «Зимней звезды», так заинтересовавшей нас.

Детство Веры Клавдиевны Звягинцевой прошло сперва в деревнях Лубянке и Кунчерово, потом в городке Кузнецке (быв. Саратовской губ.). В двенадцати верстах от Кузнецка было село Аблязово и остатки дома, где провел детство (считалось, что и родился) Радищев. В городе жили его потомки. Звягинцева с малолетства интересовалась Радищевым. С дядей-врачом, ездившим по деревням лечить больных, ездила и она в таратайке. Играла с окрестной детворой — детьми бочаров, кузнецов. От встреч с ссыльными студентами, от памяти о Радищеве — с детства интерес к революции.

Кончив гимназию, Звягинцева поехала в Москву, поступила в драматическую школу, из которой скоро ушла. Побывала на педагогических курсах, где занималась недолго (театр властно звал к себе!) и потом опять поступила в драматическую школу, которую окончила в 1917 году. После театров «Комедия» и «Второй Передвижной» Звягинцева поступила в театр

Мейерхольда. Увлеченно кричала романтические фразы в пьесе Верхарна «Зори», играла роль швеи в пьесе Маяковского «Мистерия-Буфф». Все, что касалось чтения, то есть словесной стороны игры, — у нее выходило, Мейерхольд был о ней очень хорошего мнения, но движение, биомеханика были ей чужды. К тому же в 1922 году Звягинцева издала свою книжку «На мосту» и стала ходить в литературные кружки. Театр она бросила.

Еще задолго до книжки Звягинцева выступала в кафе «Музыкальная табакерка», где ее слышал Брюсов и обещал ей, что она «будет поэтом». В 1926 году в числе других поэтов вступила в товарищество под названием «Узел», (там были Антокольский, Луговской, Зенкевич, Сельвинский, София Парнок, Пастернак).

Так вышла книжка-тетрадка «Московский Ветер», которую Звягинцева послала Горькому. Горький ответил ей добрым письмом, где хвалил ряд стихотворений и про одну фразу написал, что «ее часто будут цитировать неглупые люди обоего пола». Фраза была о России: «Не по любви моей мой разум».

Выступала со стихами редко, но писала всегда. Сильное впечатление на Веру Звягинцеву произвела встреча, а затем и общение с Мариной Цветаевой.

В середине 30-х годов начала переводить. На первых порах ей помогли Борис Пастернак и Павел Антокольский. Начала с армянского. Поехала в Армению в 1936 году и навеки в нее влюбилась. Армянский язык стала изучать позднее. Много времени, любви и старания Звягинцева отдала переводам, в основном — с армянского и с украинского.

Я однажды спросил Веру Звягинцеву о ее любимых поэтах. Она мне ответила: «Всю жизнь моей святыней были: Пушкин, Некрасов и Блок. Блока я разглядела в юности по цитируемым строчкам в журнальных статьях, когда еще в Кузнецке читала случайно доходящие до провинции журналы. Люблю его больше всех на свете».

В книге Веры Звягинцевой «По русским дорогам» всего более мне по нраву «К портрету матери»,

«Есть между всех очарований...», «Время» и некоторые другие. И среди этих любимых одно заветное — «Повиликой молодость повяла». Оно звучит мне по-своему, у него свой аромат. Приведу последние две строфы:

Вправду, этот мир мы посетили
В необыкновенные часы,
На пиру великом погостили,
Навидались досыта красоты.

Если б там, нигде, меня спросили:
Чем же здесь ты счастлива была?
Я бы сказала: я жила в России,
По ее дорогам я прошла.

Немудреная, сердечная, не претендующая на многозначительность концовка эта полна, действительно полна и смысла и значения. Я не буду ее истолковывать, а вернусь к книге «Зимняя звезда».

В книге Веры Звягинцевой с нами говорит *весь* человек. Я слышу не только, что он хочет мне сказать, но и *как* говорит он мне, с *какой* интонацией произносит слова, каков его душевный жест. Ощущение такое, что в книге нет слов, есть только образы, они и только они.

Пишет ли Вера Звягинцева о восторге перед жизнью, об упоенье ею или о терпкой печали, о быстротечности бытия и красоте его, о матери или об осени, о сирени или о крымских ночах, — ей веришь.

Я чувствую чужую ложь,
Как в грудь входящий острый нож,
Я подвиг чувствую чужой,
Как взлет самозабвенный свой.
Все спорит, все кипит вокруг, —
Вот что я чувствую, мой друг!
Так мало я могу сама,
Но тороплюсь идти, идти,
Чтоб силу сердца и ума
Умножить хоть в конце пути.

Так снова, уже в новом освещении, дается главная тема книги, «сквозной образ» ее. Образ вечера жизни, конца пути, зимней звезды. Образ по сущест-

ву тот же, но ракурс иной, звучанье иное, краски иные.

Сочетающая в одной небольшой книге разные мотивы и образы, Вера Звягинцева в плане стилевом совмещает начала поэтики Некрасова с началами поэтики Блока. Казалось бы, можно ли их совместить? Умозрительно нельзя. Но в творческой личности, переплавившей разнородные традиции и культуры, это возможно.

Свою поэтическую культуру, свое умение поэтесса нигде не выставляет напоказ. Это — мастерство, не нуждающееся в том, чтобы его демонстрировали специально. Смысл и цель этого мастерства в том, чтобы читатель не замечал его.

Мастерство Веры Звягинцевой и в живописности образа («синих слив седины», «сирень не Врубеля, не Фета — сирень сиреневого цвета в кувшине желтом на столе»), и в афористичности поэтической речи («в жизни, кроме несчастья, все — счастье», «старость плохо спит», «вечное детство мечты» и т. п.), и в тонком сочетании ритма стиха с задушевно-разговорной интонацией.

Завершающая книгу лирическая поэма «Радищев», при убедительной исторической живописи и взволнованности (как я сказал выше, Вера Звягинцева выросла в радищевских местах), в композиционном отношении остается цепью отдельных стихотворений. Вредит поэме известная иллюстративность. Поэзия не хочет быть только иллюстрацией к жизни. Ее функции шире и больше. И это всего лучше показывают лирические стихи Веры Звягинцевой, несущие основную образно-смысловую нагрузку и воспевающие не чужую — пусть даже великую — книгу, а раскрывающие перед читателем книгу своей жизни...

Вчитываясь в эти честные и чистые стихи, хорошо представляешь, чем жив человек, написавший их. Но не только это. Читая лирику «Зимней звезды», я лучше понимаю себя самого. Значит, поэтесса не просто проносила передо мной более или менее удачные модели, а постаралась сделать меня своим собесед-

ником, увлекательно и живо поведала мне свое сокровенное и незабываемое. Значит, беседа состоялась. И если дозволены в статьях пожелания, добавлю напоследок: хочется, чтобы эта беседа не прерывалась, чтобы она была продолжена...

* * *

Вот колоритная фигура русского мастера на все руки — живописца и стихотворца, труженика и скитальца, песенника и искусника.

Не столько волей судеб, сколько по иронии судьбы имя Павла Радимова некоторые читатели вспоминают лишь в связи с известной, на редкость остроумной пародией А. Архангельского («Сморкание»). Пародия пародией, но для того, чтобы читателю разобраться в существе дела, надо читать книги поэта; новому поколению надо заново открывать для себя Павла Радимова, попросту знакомиться с ним.

Путь поэта шел от «Полевых псалмов» (1907—1912), содержащих многие качества символистских сборников тех лет, через реалистические картины войны и деревни до поэтических пейзажей и раздумий нынешнего этапа работы. Сильные вещи, отмеченные эмоциональностью, пластичностью, естественностью письма, соседствуют у него с условно-поэтическими произведениями, в которых силен дух то доморощенного пантеизма, то заимствованного язычества (особенно в цикле «Зверье первозданное»: «приготовить ему мяса на вечный покой»).

Известны радимовские гексаметры, в которых иронически совмещены мифологические сказания и повседневность, «Труды и дни» Гесиода и труды и дни сельских пастухов, садовников, мастеров. Дело не только в натуралистичности многих зарисовок, в их нарочито подчеркнутом противопоставлении «высокой поэтичности» «низкому быту». Нет, просто нынче, при возобновлении знакомства с поэтом, а фактически для многих — при первом знакомстве с ним, надо прежде всего увидеть не крайности, к которым прибегал поэт

в разное время, а лучшее в нем, наиболее характерное и выдержавшее жестокую проверку временем.

Ни «Поппиада», любопытное произведение с тяжёловесными гекзаметрами, которые наш читатель воспринимает либо как перевод с древнегреческого, либо как пародию на «высокий штиль», ни написанные тем же гекзаметром зарисовки быта крестьянского двора и избы не смогут приблизить поэта к новому читателю. Это интересно лишь с историко-литературной точки зрения.

Лучшая часть работы Павла Радимова — это пейзаж средней полосы России, родная природа, лирика живописующая и ощущающая, раздумья у рек, на косогорах, на полевых тропках, на зорьке и перед заходом солнца, под звездным кровом и в знойный полдень. Эту лучшую часть составляют произведения, делающие их автора — Павла Радимова — одним из своеобразных поэтов есенинского круга. Очень впечатляют некоторые вещи на исторические темы, а также стихи, связанные с Башкирией и Средней Азией (в книге «Столбовая дорога» цикл «Под небом Азии»).

Живопись словом имеет самое прямое отношение к Павлу Радимову. У книги «Картины Подмосковья» подзаголовок «Стихи и пейзажи». Слово идет попеременно с репродукциями этюдов и картин Павла Радимова. Радонеж и Переяславль-Залесский, Мелихово и Дмитров, омут на Воже и дорога в Тулу... И все это увенчано строкой, завершающей книгу: «Дай ширь твою вдохнуть, о сторона родная!»

В книге «Картины Подмосковья» есть стихотворение «Мураново», о доме, в котором жили два поэта — Баратынский и Тютчев.

Тих неширокий пруд, где Талица-речушка
Журчит в ольховнике. Теперь одна беда:
От старой мельницы не стало и следа,
Лишь колеса торчит зубчатая верхушка.
У выгона стоит под дранкою избушка.
Под окнами резьба, и стекла, как слюда,
Блестят в закатный час. Как в прошлые года,
Усадьба на бугре и дубняка опушка.
Но жизнь уносит в сон река забвенья Лета:
Сто добрых лет назад здесь жили два поэта,

И звучные стихи слагались в тишине,
Ты в них прославлена, владычица любви!..
И первый гром гремит, играя по весне,
И за рекой слышна свирель пастушья вновь.

Очень люблю я Мураново, бывал там, да вот беда— не слышал свирели. Но раз уж слышалась поэту свирель — быть тому. Хотелось услышать — услышал. Мы делим с поэтом-живописцем восторг перед подмосковными речками, перед историческими местами, оваянными славой боев и согретыми песнью предшественников.

У Павла Радимова запечатлены многие места Подмосковья и средней России, места, по которым он скитался с этюдником и записной книжкой. Он пристально вглядывался в эти пыльные улочки городов, краснокирпичные стены, монастырские окна, купола церквей, поля, овражки, омуты, тропинки, леса, подлески... Его березки и осинки — это не декоративные подмалевки к его лирическим излияниям о любви к родной земле. Это изо дня в день растущее — зацветающее и отцветающее — его абрамцевское, загорское, зарайское окружение, его истинные труды и дни, его любовь и дружба...

* * *

На войне Николай Сидоренко написал стихотворение «Белым-бело»:

Твержу задание свое:
На карте есть деревня Эн,
И нужно отыскать ее,
Не угодить ни в смерть, ни в плен..
Закат пургою замело —
И тьма, и ни звезды взамен!
Белым-бело, белым-бело...

Все снег да снег, все снег да снег
Захлебываюсь, но иду.
Я шел бы даже и в бреду —
И целый час, и день, и век.
Назло пурге, себе назло,
Так скроен русский человек.
Белым-бело, белым-бело...

Идущий ранен, идти тяжело. Не видно ни земли, ни неба, вдали «орудия ворчат», а снег все идет и идет. И вот — концовка:

Хочу, чтоб знал мой генерал,
Что не попал солдат впросак,
Что я не умер просто так,
Что много раз я умирал,
Что много раз я воскресал,
Что я искал, искал, искал,
Что вправду было тяжело...
Белым-бело, белым-бело...

Здесь роль пейзажа как будто невелика. Но поэту нужен хотя бы небольшой пейзажный штришок (здесь: белым-бело, снег и ветер), чтобы чувство и мысль зажили, заиграли, получили ту степень индивидуализации, с которой художник и идет к читателю.

Такие вещи Сидоренко, как «Белым-бело», «Два домика», «На Амуре», «Над водопадом Учан-Су», «Ты ранен», «Пейзаж», «Утро» и некоторые другие, позволяют говорить о лирике и, в частности, о лирическом пейзаже без той застенчивости, которая долго замечалась не только у критиков, но и у самих поэтов.

Рост Николая Сидоренко был медленным и заторможенным. Не приходится снижать требований к самому автору. Но не во всем виноват он. Мы-то знаем, с каким трудом он пробивался со своей пейзажной лирикой на страницы журналов и сборников. «Погожий день» (1952) знаменовал для Николая Сидоренко и последующую хорошую, ясную погоду.

Об этом говорят сборники поэта, следовавшие за «Погожим днем». Сейчас передо мной книга лирики с пришвинским, милым моему сердцу названием «Плещеево озеро». Николай Сидоренко развил в этом сборнике мотивы предыдущих. И вместе с тем в лучших стихах нашел новое. Зарисовка стала более подвижной, переход одного качества в другое берется во времени.

Сумрак. Вспышки папиросок
Да фонарь проводника
Отсыревший отголосок

Паровозного гудка.
Искры в тамбур залетели.
Рельсы дрогнули едва.
На клеенчатом портфеле
Укачалась голова.

Это можно повторить на холсте. Но это не натюр-морт, а скорее всего киноплёнка. Здесь привлекают живость и естественность передачи впечатления.

А вот — неожиданно — амурская зарисовка:

Пятый день вода на прибыль,
Рощи плещут под водой,
И в ветвях гуляют рыбы
Серебристой чередой.

Звери в сопки отступают,
Села всходят на плоты,
Волны в избы забегают,
Только комнаты пусты.

Такого паводка мне никто еще не показывал. Это сделано без оглядки на чужую живопись. Да и не было смысла в этой оглядке. Перо живописало то, что глаз художника увидел.

Стихотворение, посвященное памяти матери, начинается строками:

Как ты ко мне была добра,
Как ты всегда была щедра,
Как снисходительна была...

Далее — еще несколько строф сыновней любви и признательности. А концовка — два слова, вынесенные за пределы строфы: «Прости меня...» Это сказано очень просто и одновременно — на гребне взволнованности.

* * *

Перед нами не просто очередная новая книга стихов, а в своем роде избранное (отсюда — «Сквозь годы») одного из старейших русских поэтов. Яков Городской связал свою жизнь и творческую судьбу с Украиной. Среди живущих на Украине русских поэтов он вместе с Николаем Ушаковым и Павлом Бес-

поощающим принадлежит к числу тех, кто начинал свой путь на заре революционной эпохи.

Книга «Сквозь годы» (1960) составлена скупом, можно бы сказать — чрезмерно скупом. Рискну добавить: неоправданно скупом. Многие яркие страницы книг Якова Городского не вошли в это избранное. И все же книга дает читателю некоторую предварительную возможность познакомиться с поэтом, нащупать его творческий пульс, понять, что сердце этого художника на протяжении десятилетий работало в такт, в лад со временем, народом, страной. «Значит, мы и юны и едины, и беде мы скажем: не беда!..»

Наиболее ранние из приведенных в книге стихотворений помечены 1921 годом. Это стихи о труде («Разбуди меня...»), о новом его восприятии, о крымских дворцах, отданных рабочим и крестьянам, о городе Ленина, о днях и ветрах революции. Это лирика природы и любви, раздумья бойца и строителя. Стихи 20—30-х годов написаны в пору, когда Яков Городской был в творческой дружбе с Эдуардом Багрицким. Двух этих поэтов роднит не поступь стиха (она у них разная), а восторженно-романтическое восприятие эпохи (отмечу яркое стихотворение «Астма», посвященное памяти Эдуарда Багрицкого). Накал, приподнятость поэтической речи, «упоеание в бою», героика труда и отваги — вот что определяет тональность книг Якова Городского.

Читатель, внимательный к датам под стихами, легко проследит по книге, как с годами росло мастерство поэта, как насыщенный лиризм вытеснял риторику, как при этом углублялась гражданская тема («Дорога», «Письма из Конча-Заспы», некоторые из «Молдавских стихов»). За лирической летописью жизни автора видны этапы жизни страны. Это относится к стихам о войне («Города затемнены», «Я опять пишу посланье» и другие) и к стихам о послевоенной жизни. Меняются темы и образы, с годами растет мастерство, но лейтмотив творчества Якова Городского остается тем же: романтика преодоления трудностей, жизнь ради великой цели.

Пусть напросится горе в соседи,
Пусть враги притаились во мгле,
Пусть не ломится стол твой от снеди, —
Стоит жить, потому что не беден
Ты на этой богатой земле!

Над этими строками следует поразмыслить самому молодому читателю стиха. Их смысл не в назидательности, а в поучительности опыта старших.

У Якова Городского есть стихотворение о тяжелой болезни, о жизни и смерти. В нем есть такая строфа:

Мне дорогá любая пядь,
Где боль, где труд, где слава.
А умирать, а умирать
Я не имею права.

Так никогда не сказал бы poprуженный в свои болезни и горести, отрешенный от людей эгоист-одиночка. Это голос человека, всю жизнь ощущавшего тепло людского общежития.

Яков Городской — и лирик, и пейзажист, и песенник. У него раздумье и портрет, зарисовка и послание. Но не это составляет душу его поэзии. В конечном счете он поэт четко и решительно выраженной политической темы. Он сам говорит об этом полемически остро и недвусмысленно:

Помилуй мя, боже, товарищи!
Я — за политический стих.
Я стар, но душою не стар еще —
Моложе иных молодых.

И верно. Вчитайтесь в строки Якова Городского, помеченные недавними годами. Как встарь, летят сквозь ветер времени буденновские тачанки, сверкают на солнце клинки, бойко бьют дробь пионерские барабаны, парит на ветру красное знамя. Вот песнь песней поэта, пронесшего «сквозь годы» верность идеалам революции.

Эта тоненькая книжка с вербами на синей обложке и тихим названием «Весна на окне» начинается с вопроса в упор и немедленного на него ответа:

Что чувством родины зовется?
Сознание, что только тут
Работается и поется,
Где эти яблони цветут.

В дальнейшем в книге Клары Арсеновой мы уже не встретим так широко и громко поставленных вопросов и так прямо и тоже промко звучащих ответов. Нас ждут в книге пейзажи России и Грузии, где протекло детство поэтессы. Мы будем очарованы красками весны и осени. Нас ждет доверительная сердечная беседа. Но в конце-то концов мы хорошо поймем, что все это вместе взятое и стало ответом на звучащий в начале книги вопрос: «Что чувством родины зовется?»

Клара Арсенева не истощает свои силы в поисках полного ответа на этот вопрос. Одному, даже очень сильному художнику этого не сделать. Поэтесса своей тоненькой книжкой дает почувствовать, что, если художник верен природе своего дарования, если честен и правдив и черпает свои впечатления из жизни, он вносит свою особую лепту в познание мира. Приведу стихотворение, посвященное Кларой Арсеновой брату:

Был дом этот пасмурный светел в былом —
Сидели два сына за круглым столом.
Два сына — обоих война отняла.
Их зыбкие тени ушли в зеркала.
В карманах костюмов, увядших слегка,
Живут еще запах и пыль табака.
Но писем родные уж больше не ждут.
Давно поселилась бессонница тут.
И нету конца приглушенным речам.
И бродит по дому отец по ночам.

Десять строк как десять ступеней, по которым я поднялся, чтобы заглянуть в чужую жизнь, в чужое горе и принять его в свое сердце.

Через несколько страниц я уже оказался в
зии, в старом доме за мостом. И этот дом, связанный
с именем Лермонтова, и пустой погреб приближены
к моим глазам:

В тусклой вазочке на дне
Вензель. Только он
На граненой глубине
Трижды преломлен.

И на нем за годы цвель:
Поглядишь на свет —
Кажется, что «М» и «Л»,
Кажется, что нет.

А в подвале тишина
Угнетает слух.
Нет багряного вина,
Только винный дух.

Это трудно не запомнить. Если не сами строки, то дух
этих строк запомнится. И — не выветрится...

Как жалко, что стихи Клары Арсеновой очень
редко, до обидного редко попадают мне в печати.

* * *

Появлению поэта Вадима Стрельченко в Москве
в середине 30-х годов предшествовала легенда о че-
ловеке: живет в Одессе, молод, мечтателен, очень
честен и прямодушен, что так же важно для писате-
ля, как талант. Говорили: у него доброе и чуткое
сердце, читать стихи ему и советоваться с ним любят
не только молодые, но и мастера, убеленные седина-
ми. Печатается куда меньше, чем пишет, пишет куда
меньше, чем задумывает. А задумывает дерзко, ярко,
молодо.

Некоторым людям казалось, что эта версия дуб-
лирует другую, существовавшую примерно на десять
лет раньше, — о Багрицком. Не плывет ли Вадим
Стрельченко в фарватере этого чудесного поэта, пев-
ца Черного моря?

Сомнения рассеивались при ближайшем знаком-
стве со стихами Вадима Стрельченко. Они тоже бы-

ли — из Одессы и об Одессе, тоже о людях отваги и труда, тоже о молодости и дружбе. Но в стихах молодого одессита была такая самобытность, что никакие литературные ассоциации не приходили в голову, по крайней мере в начале знакомства с поэтом.

Когда же Стрельченко появился в Москве, стало ясно, что автор похож на свои стихи, вернее — произведения поэта были разительно похожи на их создателя. Походкой жителя портового города он шел по кольцу бульваров и читал друзьям свои стихи так, будто там, за Петровскими воротами, поблескивает морская синева. А с Трубной к Каретному — снизу вверх, словно по знаменитой Одесской лестнице, идут его знакомые — грузчики и моряки, и он кивком головы мягко («южно-южно, легко-легко») приветствует их.

Нераздельность поэта и героев, населяющих его стихи, слитность жизни автора с жизнью дома, улицы, города, страны — одна из главных и самых заметных сторон этого творчества. Читатели и истолкователи поэта, беря в руки его книги — портрет его, должны помнить и о других людях, живших рядом с ним. Об этом напоминал сам поэт:

Со мной на фотографии моей
Должна бы сняться тысяча людей,
Людей, составивших мою семью.
Пусть мать качает колыбель мою.
Пускай доярки с молоком стоят,
Которое я выпил год назад,
Оно белело, чисто и светло,
Оно когда-то жизнь мою спасло.

Пусть рядом, говорит поэт, встанут наши современники, братья и сестры.

Без вас меня не радует портрет:
Как будто бы руки иль глаза нет.
Учителя, любившие меня.
Прохожие, дававшие огня.
Со мною вы. Без вас, мои друзья, —
Что стоит фотография моя!

Благоговейное по существу своему отношение к человеку является чертой, органически присущей Стрельченко. Это чистое, благородное отношение к человеку нельзя освоить, как осваивают какую-либо профессию. Нельзя получить готовеньким, — надо выстрадать его.

Вадим Константинович Стрельченко родился в Херсоне в ноябре 1912 года. Много лет он жил, учился и работал в Одессе. Когда стихи Вадима Стрельченко прочитал Эдуард Багрицкий, они ему очень понравились и были рекомендованы им «Красной нови». В 1936 году Стрельченко переехал в Москву. Здесь вышли его книги «Стихи товарища» (1937) и «Моя фотография» (1941).

С первых дней войны Вадим Стрельченко — в московском народном ополчении. В январе 1942 года он погиб под Вязьмой в возрасте двадцати девяти лет. Сколько невоплощенных замыслов, чудесных начинаний, несбывшихся надежд! Наша поэзия долго, всегда будет помнить об этой потере.

Много есть у нас стихов о красном знамени. Но Стрельченко сказал о нем самое простое и проникновенное, связав его с жизнью поколения и своей жизнью:

Да пройду я веселым шагом.
Ненавистный лжецам и скрягам,
Славя яблоко над землей:

Тонкой красной материи флагом
Защищенный, как толстой стеной.

Любовь к труженику у Стрельченко непосредственна, реальна, тепла. Она не выдумана, а выстрадана. У Стрельченко простые, рабочие, открытые отношения с миром и людьми. Он хочет, чтоб хозяйина охраняла лопата, «а не пес и замок». Он воспекает работников переписи, отправляющихся в далекие, труднодоступные районы Средней Азии. В чем смысл их работы?

...Ведь важно знать,
Что широка страна, велик народ,
Но каждое людское сердце —
В счет.

В Арпаклене, на новостройке, в общежитии рабочих рядом со Стрельченко спит незнакомый ему человек. Комбинезон его свернут. Человек небрит, лицо его в морщинах. Но и этот незнакомый поэту работник внушает ему глубокое чувство:

Седина твоя и властных пальцев пятерня
Пусть других сбивает с толку,
Только не меня;
Если пели с колыбели песни над тобой,
Как не спеть над величавой
Головой седой!

Какое надо иметь чуткое сердце, чтобы сказать о человеке, славно порабатовавшем на своем веку: ему песня славы полагается не в меньшей степени, чем колыбельная младенцу.

В поэме «Валентин» психологически правдиво, открыто и полногласно сказано о новом появившемся на свет человеке — сыне поэта. Новым ощущением жизни веет и от тех строк, где поэт говорит о своем доме:

Там, за стенами нашего дома,
Залы общих собраний
И гул площадей,
Где уже не в застезках альбома, —
Над воротами дома
Портреты людей.

Стрельченко обладал счастливым умением говорить с нежной точностью о том, что возвышает человека и дело его рук. Эта тема так велика, что ее хватит всем еще на многие-многие годы. Здесь Стрельченко не первый и не последний. Но мимо сделанного им никто не должен пройти. «На примере Стрельченко, — писал Юрий Карлович Олеша, — можно еще раз установить, как важно для поэта иметь свою тему, знать, что хочешь сказать».

Для своей темы Стрельченко находил единственно возможные для нее изобразительные средства. Это был новый принцип построения образа. Вот стихи «Моя улица»:

Переулком у моря, но кораблей
Не видать сквозь высокую эту стену,
Тут веселая прачка в лохани своей
Подымает одну и ту же волну.
Слышен стук, и ему отвечает звон.
Но не видно работника из-за стены.
Если это один — как огромен он!
Если много людей — как все дружны!

Соотношения детали и целого, общего и частного, самый способ сравнения («Если это один...», «Если много людей...») отмечены свежестью и новизной. Вспомните стихи «Пение хором». Голос обретает себя в хоре голосов, индивидуум — в коллективе. Интонации элегической и пафосно-возвышенной Стрельченко предпочел обыденную, поднятую на высоту поэзии.

Человек обращается к хозяйке квартиры. Он просит ее поставить на стол не самовар, — глобус, «чтоб я о всей огромной не забывал земле». Далее: «два башмака носками повернуты к дверям». Обыденная, но емкая и умная деталь. Деталь, в которой наблюдение стало поэзией. Стрельченко умел в малом дать большое, показать жизнь в развороте событий, в движении. Вот к поэту пришло «детства запоздалое веселье» — первая елка в зрелом возрасте. А что было в детстве? Игры: каска, «штык французский, пули всех держав». И вот семейный человек стоит перед слкой:

Кажется, что я
Явился просто
В мир,
Как будто не было отца,
Что родился я
С мужчину ростом,
С кулаками и лицом бойца...

За этими строками — целая жизнь, своя мысль, самостоятельная дума.

Мимолетная зарисовка: автобус Николаев — Херсон. Навстречу бегут поля.

Я рад,
Что на планете не был я
Помещиком ни дня!

Много раз художникам слова удавалось силой своего мастерства передавать вечность мира, его плотность, цвет и свет. Но вот новое ощущение дела рук человеческих:

Над каждой вещью
Цветком-невидимкой
Сердце мастера дрогнет
На — не знаю каком! — стебельке.
Десять пальцев, как венчик,
Мерцают дымкой...
Хотя мастер уже вдалеке.

Человеческий труд в глазах поэта становится мерилом красоты. С какой задушевностью поэт обращается к другу: «...только в детстве — себе на пеленки — ты не зарабатывал сам!» Трудовым пониманием жизни диктовалось и новое видение природы. О кустах: они «на ладонях-листьях поднимали оправдание свое: цветы». Именно не украшение, а оправдание. В этом выборе виден весь Стрельченко.

Стих поэта угловат и на первый взгляд даже неуклюж. Этим стихом Стрельченко передает и шаг демонстрантов, и удар молота по наковальне, и характерность живой разговорной речи. Этот же стих способен передать лепетание листьев и осеннюю акварель.

По стихам Стрельченко всегда узнаешь его, если даже под ними нет подписи. Узнаешь и по целой вещи, и по отдельной строфе. Индивидуальность — это вовсе не однообразие изобразительных средств. Индивидуальность поэта создается только единством и цельностью его взгляда на мир. А художественные средства, выражающие это единство, могут и должны быть различны. Стоит повторить, что единство не в однообразии и однородности, а в цельности разнообразного.

У Стрельченко очень мало стихов о стихах, о своей поэзии. К немногим относится стихотворение «Смотрителю дома». Если у ворот дома, где живет поэт, остановится прохожий и спросит, живет ли в

нем человек, который всюду славит «землю и людей»,
который

...хоть писал годами,
Обыскав карманы брюк своих,
Вытащит не кошелек с деньгами,—
Только сильных две руки мужских;
И не птичьим посвистом гордится,—
Яблоком, киркой в руках людей,
Потому что больше пенья птицы
Любит смех и голоса друзей
И затем лишь и живет на свете?

Увидав в моем окошке свет,
Вы тому товарищу ответьте:
— В этом доме есть такой поэт.

Да, есть такой поэт, мир которого открыт и широк. Это мир, чуждый жорысти и злобы, мир весеннего человечества. Имя этого поэта — Вадим Стрельченко.

* * *

У меня был соблазн назвать эту заметку так же, как названа книга, — «Совесьть». Но тогда совесть оказалась бы в кавычках. А это в данном случае недопустимо, потому что у Яшина имеется в виду *совесь без кавычек*. И в этом значение его книги, ее новизна.

Ах, если бы все понимали,
Что это не просто слова,
Каких бы мы бед избежали.
И это не просто слова!

Совесьть, искренность, скромность, душевность, трудолюбие, чистота — все это Яшин считает не только достоянием словарей, но и превращает в постоянные мерилa человеческих отношений. Так в этой связи на новом душевном опыте, на новом историческом материале возникает тема Ленина, сильно звучащая в книге как синоним совестливости и человечности.

Поэт говорит о взыскательной и действенной любви, и тут же возникает образ Ленина, в котором «не парадная, не напускная человеческая доброта». И далее: «Он делил с народом хлеб и воду и хвалился только тем, что есть».

И когда в книге возникает призыв: «Спешите делать добрые дела!» — я верю поэту и иду ему навстречу. Я знаю: это не слова. Это выстрадано, и я знаю, что стоит за этими словами.

Как завоевывает Яшин мои симпатии? Очень просто: он сообщает мне только то, во что верит, он не старается приукрасить себя и свои чувства.

Все чаще память изменяет,
Подводит.
Вот опять — пробел...
Но из нее не исчезает,
Что сам бы я забыть хотел.

У нас много авторов, устойчиво хорошо, превосходно, весьма благосклонно относящихся к себе и беспощадно — к другим. Мне куда ближе позиция Яшина: он беспощаден к себе и с добрым, открытым сердцем выходит к людям.

Перед всеми в долгу я,
А чем помогу?
Я много могу.
Ничего не могу.
От горя ушел,
От хвори ушел,
От смерти ушел —
От себя не могу.

Я давно не слышал в нашей поэзии таких воспаленных слов. Это не самобичевание. Это тоска по совершенству, святое беспокойство человека, держащего равнение на идеал. Эти слова не пригодятся цинику и покоробят ханжу. Но человеку труда они придутся по душе.

Яшин это знает. Вот почему он и спешит предупредить: «Боюсь, чтоб кичливость не помешала нам постигать иные миры».

Яростно обрушивается Яшин на двоедушие — этот тяжкий общественный порок:

Страшно любить и быть нелюбимым,
Жить с людьми,
А слыть нелюдимым,
Страшно недруга боготворить,
Правдою клясться
И зло творить.

Верно, сильно. Но концовка стихотворения, ее рецептурный характер не устраивает меня ни по существу, ни по форме. Убежденность и страсть уступают место назойливой дидактике:

Только терпенье, одно терпенье:
Выдюжить, выждать —
И в свой черед
Все образуется, боль пройдет.

Это сказано по типу: «ничего, до свадьбы заживет»...

Я поклонник далеко не всех книг Александра Яшина. Но эта книга о совести современника не может оставить равнодушным. Она рождена горячим сердцем.

* * *

Когда после долгого перерыва берешь в руки знакомые и однажды тебе полюбившиеся стихи, то невольно проверяешь свои первые, давнишние впечатления. А для такой проверки есть основания: шли годы, накапливался твой жизненный опыт, и стихи поэта как бы вырастали вместе с тобой.

Прочитав «Избранное» безвременно умершего Павла Шубина, я понял, что радость узнавания настоящего поэта, испытанная много лет назад, не прошла. Более того, она переросла в уверенность, что Павел Шубин поэт большого дарования, что он по праву занимает в нашей поэзии свое особое место. О чем бы ни писал он — о Ленинграде или Карелии, о студентах или воинах, — всегда его стихи пристрастны. В поэзии

иногда тщатся имитировать пристрастие. Но пытающихся это делать выдает срывающийся на высоких нотах голос, обилие и бесплодие восклицаний, заменяющих образы, и многословие, удручающее многословие.

Павел Шубин не только пишет о силе и мужестве. Самый стих его — выражение силы и мужества. Он, этот стих, упруг и мускулист. Он в полном и безраздельном подчинении поэту-мастеру. Взять хотя бы его «Шофера»:

Крутятся под «мессершмиттами»
С руками перебитыми,
Он гнал машину через грязь
От Волхова до Керести,
К баранке грудью привалясь,
Сжав на баранке челюсти.
И вновь заход стервятника,
И снова кровь из ватника,
И трудно руль раскачивать,
Зубами поворачивать...

Павел Шубин знал, что это такое — железная дисциплина стиха. Строки его, при всей свободе и естественности внутреннего движения образа, крепко свинчены, туго припаяны друг к другу. Русская речь в стихах Павла Шубина доставляет почти физическое удовольствие. Это родниковой чистоты поэтический язык, недостаточно еще увиденный, услышанный и оцененный самым молодым читателем стиха. Здесь есть чему поучиться.

Художник старался уловить и закрепить в слове сильное чувство, мимолетную картину, глубокую мысль. И на это он не жалел ни времени, ни сил. Я вспоминаю встречи с Павлом Шубиным: он был обуреваем стихами, работал увлеченно, самозабвенно, с открытым сердцем. Отрывок из неоконченной поэмы, обрывающийся на описании теплого весеннего ливня, говорит о том, что Павел Шубин мог еще очень много дать нашей поэзии. Шубинская песня оборвалась на высокой ноте...

Когда мы пишем на обложке книги «Избранное», то предполагаем, что в самой книге собрано действительно лучшее, действительно самое ценное и талант-

ливое из того, что написано поэтом. В «Избранном» Павла Шубина находим лучшие его стихи: «Разведчик», «Наша земля», «Полмига», «Капель» и другие. Но недоумеваем и сетуем, почему не даны такие выразительные вещи, как «В Киркинесе», «На Рыбачьем», «Пакет», «Сверстники», «Как хорошо, прижавшись тесно, за столько лет вдвоем молчать...», «Моя песенка», «В белую ночь», «Иней», «У-2»? Почему нет такого стихотворения, как «Ленинград» (1944), более сильного и характерного для Павла Шубина, чем три стихотворения на ту же тему, напечатанные в книге? В «Избранном» есть несколько средних, так сказать — проходных для Шубина стихотворений, которые могли быть легко заменены действительно сильными и глубокими вещами.

Большинство не вошедших в «Избранное» стихов — лирика, в отношении которой проявляется чрезмерная осторожность. А ведь именно в лирике с наибольшей силой и полнотой сказались особенности блистательного дарования Павла Шубина.

На меня льется утренний свет шубинской лирики, когда я читаю:

Нежность первозданности
Инеевой заводи —
В самой тайной давности,
На рассвете памяти.

Где-то в дебрях холода
Есть лукавство лешего,
Колдовская молодость
Леса поседевшего.

Я слежу за тайнописью этого лирического рисунка, за свежестью этого узора:

И вот в ночном морозном русле
Дорога звезд, заря во льду,
И дровни, звонкие как гусли,
Поют и плачут на ходу.

А вот знакомый образ военных лет, образ, переданный тонко, без нажима, но впечатляюще остро:

...у рябины обгорелой,
Над вечной, медленной водой,
Сидит один котенок белый..
Не белый, может, а седой.

Можно выписывать и выписывать такого рода строфы. Читатель их оценит по достоинству. Он пройдет мимо среднего и скороспелого у Шубина и подчеркнет на полях его книг яркое и самобытное.

Пролетели годы. Наследие Павла Николаевича Шубина показано читателю несколько полней и разносторонней, чем в первом описанном мной «Избранном». Случается: молодые и немолодые стихотворцы учатся и заимствуют у Шубина, и при этом у них вид первооткрывателей и землепроходцев. Как верен их расчет на то, что Шубин у нас еще плохо издан и поэтому не узнан.

Вероятно, пришло время для серьезного и широко-го издания произведений этого мастера. Сердце мне подсказывает, что Павла Шубина в недалеком будущем ждет самый решительный пересмотр и справедли-вая, то есть высокая, оценка.

* * *

«Звездный час» — это остро современная книга сти-хов. Современность ее звучания и своевременность вы-хода — не только в темах: строители Братска, искате-ли якутских алмазов, покорители космоса, путеше-ствие в Западную Германию... Во всем — от разговора с любимой до обращения к звездам — Яков Белинский современен, я бы сказал, даже злободневен. Эта зло-бодневность — в ритме его строк, в самой образ-ной ткани, в интонации, обращенной к собеседнику-современнику, в том, что я назвал бы сердцебиением стиха.

Двадцатый космический, странные птицы
взлетают средь ночи из огненных гнезд
На думках, на душах, на буднях, на лицах
тревожные, резкие отблески звезд.

Эти четыре строки составляют стихотворение «Наш век». На думax поэта так же четко видны эти «тревожные, резкие отблески». Пусть его стихи подчас колючи, беспощадны, угловаты — поэт и его мысль всегда начеку, всегда в состоянии бодрствования. Поэт все время чувствует свою ответственность перед временем, и это придает его стиху напряженность и энергию.

Сказав о напряженности и энергии, я вовсе не хочу умалить ту лирическую нежность и взволнованную душевность, которые им сопутствуют. В этом сочетании лирики и сатиры, картинности изображения и взволнованности высказывания я вижу одну из наиболее привлекательных сторон таланта Якова Белинского.

Вот маленькое стихотворение под названием «Красота»:

Пробивая небесные ярусы,
словно молния тучи в грозу,
цинерарии первые с Марса
я тебе привезу.

Ты у сердца приколешь их косо.
Брызнет свет нестерпимо синий.
Не за ними летели мы в Космос,
но вернемся на Землю с ними.

Как важно, чтобы поэзия мысли не была рассудочной, отвлеченной, абстрактной, чтобы она сохраняла всю чувственную прелесть образа, чтобы читательское сердце наполнилось звоном и трепетом истинно поэтических строк. Наибольшие удачи книги Якова Белинского убедительно говорят о том, что поэт, насыщая стихи своей мыслью, одновременно с этим дает волю страсти, чувству, песенной стихии. Это не удивительно. Ведь перу Якова Белинского принадлежат такие вещи, как сюита «Река-богатырь», созданная совместно с композитором Валентином Макаровым, как многие лирические хорошо известные песни.

Песенно-лирическое начало — где незримо, а где очень сильно — проявлено в новой книге Якова Белинского. Каждое стихотворение поэт решает в определенном, я бы сказал, музыкально-поэтическом клю-

че. Открывающее книгу стихотворение «День начинается по-разному...» — это картина утра, переходящего в день. И вот концовка:

В горах не так.
С упрямой силой
ночной хребет перевалив,
нежданно хлынет в мир светило,
в долину пастбищ и олив.
Ночь, а за нею полдень белый.
Без блеклых утренних теней.
...Так ворвалась светло и смело
ты в тишину души моей.

Пейзаж сразу же переключен поэтом в мир душевный, отчего и самый пейзаж и чувство поэта к возлюбленной получают дополнительную окраску. Это же (но опять-таки в другом музыкальном ключе) находим и в стихотворении «Ночью» («Мы идем вдвоем и вполголоса — каждый — поем») и во многих других стихах этой книги. Но как бы ни было разнообразно звучание каждого из этих стихотворений, все они связаны единством авторской точки зрения на мир и на вещи, единством поэтического видения жизни. Это единство при разнообразии образного и музыкального характера составляет силу автора и его книги.

Бывают стихотворные отписки на актуальную тему. Они, к сожалению, часты. Но случается, что животрепещущую тему поэт решает средствами искусства, и тогда его произведение получает живой читательский отклик.

Мало сказать об авторе: он знает материал. Это элементарно. Художник должен погрузить в этот материал читателя, сделать этот материал его личным душевным достоянием.

Стихи цикла «Новая готика» навеяны путешествием в Западную Германию. Солдат прошлой войны, Яков Белинский зорко вглядывается в окружающее. Его наблюдения рождают сотни ассоциаций. Его впечатлительность увеличена пережитым. И на стыке пережитого и вновь увиденного возникает поэтический образ.

Асфальт, до блеска выложенный шинами.
Клубящиеся демоны реклам.
Стозевное, картавое, пружинное,
ползущее сквозь ночь — Курфюрстендамм...

Так начинается цикл «Новая готика». Слово «сто-зевно» прозвучало около двухсот лет назад у Тредиаковского: «чудище обло, огромно, стозевно и лаяй». С тех пор слово «стозевно» ни к кому и ни к чему не подходило так точно, как к чудищу фашизма или — что то же самое — неофашизма, о котором пишет Яков Белинский в своих стихах.

В успешном решении задачи, поставленной жизнью и решенной поэтом, немалую роль сыграла контрастная реалистичность письма. «Бранденбургские битюги», «бетонный ад Дахау», «мертвое дыхание» раскаленных печей... Все это кратко и выразительно. Но всего более для почерка поэта характерен такой отрывок:

Видел также прошедшим летом
я в Баварии пядь земли,
где торчат в небеса ракеты,
как готические шпили,
утверждая с угрюмым форсом
новый стиль — всех других видней, —
и трепещут соборы Вормса
перед готикой наших дней.

Вот «архитектурный пейзаж» Западной Германии 60-х годов нашего века. Вот она, настораживающая, грозящая миру «новая готика».

Слушая нюрнбергский процесс, люди были уверены: с фашизмом покончено навсегда. Но прошло немного времени, и уцелевшие гитлеровцы вербуют новых солдат для западногерманского бундесвера, по улицам Западного Берлина, нагло выставляя напоказ фашистские медали и ордена, ходят сильно приободрившиеся молодчики из «Стального шлема», нагло распевая подновленную песню на старый мотив — «пушки вместо масла». Палачи полагаются на то, что человечество забывчиво и отходчиво.

Но жертвы Дахау, Бабьего Яра, Майданека, Освенцима, Треблинки и сотен других мест вызывают устами бессмертного Фучика: «Люди, я любил вас. Будьте бдительны!»

Поэт не проходит мимо этого повелительного зова времени. Более того, он делает его лейтмотивом всей книги, звучащим особенно сильно в таких стихах, как «Старуха с Променаденплац», «Нюрнберг», «Ночь. Мюнхен...», «Слеты, сборища, съезды, спевки...» и особенно «Дорога на Дахау».

О вызванные тени
из сумрачной дали,
душа бок о бок с теми,
кого туда везли...

Поэт коснулся такой воспаленной темы, ужасы, увиденные им, таковы, что в момент наивысшего накала образа он вынужден воскликнуть: «Уймись, воображенье! Остановись!..» Люди из Минска и Москвы, бывшие солдаты и сегодняшние рабочие, борющиеся за то, чтобы «все дахау смести с лица земли», подходят к памятнику жертвам фашистского концлагеря:

Стоит из бронзы узник.
Кладем у этих ног
из грозных роз и грустных
пылающий венок,
под надписью, где твердо
строка из слов простых:
«Склонись пред славой мертвых,
предупреди живых!»

Яков Белинский убедительно делает это предупреждение. Его зов находит отзвук в сердцах тех, кто любит поэзию и ненавидит фашизм.

* * *

Старый двуединый образ певца и кузнеца, восходящий к древнему эпосу и народной лирике, зазвучал снова. И — с какой силой!

В кузнях меч и речь ковались разом...

Эта одна строка Петра Семынина стоит иных многолистных исследований. Кроме того, в ней спрессована энергия всей книги «Земная колыбель», энергия человека, влюбленного в нашу зеленую колыбель — землю.

Обычно говорят: сперва труд, потом — искусство. Но народ знает и большие художники ведают: рождение труда и искусства, их развитие синхронно.

Мы говорим о способах изображения. Перечисляем их. И верно — они доступны описанию и перечислению. Но способы выразительности не перечислить. Они неисчерпаемы.

Я слышал по радио голос Толстого,
Запечатленный на воске фонографа, —
Как мохом, обросшее шумами слово
Учило детей величию доброго.

Это «как мохом, обросшее шумами слово» доносит до меня не только хрипы и шорохи старого валика — первобытного способа записи, но и рисует портрет самого Толстого. Седобородого, хмурого, глядящего из-под густых бровей на это неслыханное новшество. Образ лепится не только из слов, но и из их звучания. Здесь и время, и краска, и звук. Живая трехмерность. Это и есть выразительность, которую нам несет талант, он один...

Емкая строка Петра Семынина передает не только вещь, явление, человека, но и смысл, стоящий за ними и объединяющий их.

Облаянный щенком кудлатым,
Сановно сердится индюк.

Жанровая зарисовка? Да. Но «сановно сердится» сразу же переключает ее в более высокий план.

Или вот такая строка:

Лежала дачница на раскладушке грез.

Прозаическая деталь, бытовая подробность от резкого и неожиданного сближения «раскладушки» с

«грезами» поднялась до обобщения, заострилась до гротеска. Просто «раскладушка» — проза. Просто «грезы» — романс, ария. «Раскладушка грез» — кустодиевской силы образ.

Для тишины снимали целый дом,
А получили филиал базара.

Жанровая сцена, предвосхищающая сатиру. Так у Петра Семенина бывает нередко.

И, наконец, жанровая деталь («фламандской школы пестрый сор»), взлетающая к небесным светилам, тяготеющая к обобщениям:

Петух был старый и орал добром,
Склевав все звезды над поселком дачным.

Петр Семенин владеет большим арсеналом средств. Владеет не как выученик-умелец, а как поэт, знающий тайны выразительности. Знающий не только секреты ремесла, но и тайны мастерства.

Сказать о грозе — «карающее сиянье», о конях, как о дыме, — «клубились», о том, что ночь (когда речь зашла о беспризорниках) «варила ад в котлах метели», — может только поэт, не копирующий и не повторяющий чужие способы изображения, а ищущий свою выразительность.

В первом разделе книги всего четырнадцать стихотворений, разного звучания и наполнения. Во всех — зоркость хищного художественного глазомера, влюбленность в бытие — от песчинки до туманного созвездья Зодиака. Надо предоставить слово самому поэту, чтобы самолично подтвердил, что же он предпочитает среди чудес этого неисчерпаемого многообразия мира. Вот самое короткое и — я бы сказал — программное стихотворение семенинской «Земной колыбели».

И дерево в цвету, и облако, и птица,
И жук в усах, как старый сечевик,
И дождевая капля-озорница,
Сбегающая вдруг за воротник, —
Все — чудо, все — от паутины тонкой

До млечных жерл, дымящихся во мгле,
Но всех чудес прекрасных на земле
Чудесней слово первое ребенка.

Второй раздел книги состоит из двух небольших поэм: «Негр» и «Начало дня».

Первая — вещь выразительная и оригинальная, знакомая по давней журнальной публикации.

Я встретился с этим негром, как со старым добрым знакомым.

Вторая — «Начало дня» — представляется мне центральной вещью книги. Это — о беспризорном детстве, об открытии мира и души человеческой, о времени, губившем и распрямлявшем души.

Начинается поэма картиной смерти матери:

...В розвальнях промерзших,
Обернутая старой простыней,
Она лежала, глядя в небосвод
Распахнутыми серыми глазами.
Должно быть, взгляд ее был страшен небу,
И потому оно, как вор, спешило
Засыпать ей глаза колючим снегом.

Далее — о злоключениях мальчика-сибиряка, о времени, о людях... Я не буду пересказывать содержания поэмы. Это не удастся не только мне. Это вообще невозможно. Обаяние и смысл вещи в ее глубоком подтексте. Для того чтобы его ощутить, надо прочитать и перечитать «Начало дня».

Не знаю, сколько строк в этой поэме. Она невелика по объему. Но зато сколько в ней изображено, нет — выражено!

В книге Петра Семенина всего семьдесят страничек. Мало слов, но сказано ярко, сильно, всерьез. Нет в сборнике рифмованных благоглупостей, они остались за пределами книги, у других авторов. Таланту помогли вкус и такт.

Умнице нашему Михаилу Светлову принадлежит счастливый афоризм: одно хорошее стихотворение — это лучше и больше, чем одно хорошее и одно плохое. Собирая свою книгу, Петр Семенин руководствовался

именно этим справедливым принципом серьезно работающих людей. Он дал волю выбору.

Имя Петра Семынина не затрепано. Он живет и работает не на виду. И сказать по правде, ему было явно недодано. Никогда не шел он впереди своих стихов, как иные ретивые стихотворцы — люди со свинцовыми локтями. В пятидесятилетнем возрасте он издает свою первую книгу!..

Одно дело быть поэтом. Это не профессия, а ответственность. Это очень серьезно и огнеопасно. Другое дело слагать вирши, оды, панегирики. Речь идет не о разных жанрах, а о разных специальностях. Сделай выбор!

В стихотворении «Большой конь» Петр Семынин говорит о поэтах «ясноликих, второй вселенной сделавших свой стих».

В поэме «Начало дня» автор возвращается к этому же определению:

Я с давних пор завидовал судьбе
Художников — счастливейшему дару
Быть сотворителем второй вселенной.

Поэзия, еще распространительней — всякое художество, для Петра Семынина — это «вторая вселенная». Это не модель, не рабское копирование первой вселенной, а такое живое, воодушевленное, созревшее кровью художника ее воссоздание, что впору называть ей второй вселенной. Пусть не все меня в ней устраивает. Но поэт открыл мне вход в нее и сделал все от него зависящее, чтобы я не заблудился в ней и чувствовал себя свободно.

Сверхзадачей всякого искусства, в первую голову — поэзии, Петр Семынин считает проповедь добра. Может быть, это выражение покажется старомодным. Но люди склонны наполнять его вечно новым смыслом. И этот смысл всякий раз по-новому улавливается и передается поэзией. В одном из стихотворений изданной после «Земной колыбели» и «Доброго берега» (три поэмы) книги «Близость неба» Петр Семынин пишет:

Если ты никогда не умирал
От чужой человеческой боли,
Если ты никогда не плакал
Над красотой, звуком иль словом,
Если ты никогда не видел,
Как прекрасны глаза у правды,
Даже когда ее распинают, —
Не приближайся к искусству.

Это важные строки для понимания самого существенного в этом чутком художнике. Остается сказать, как складывалась его жизнь. Петр Семынин родился в 1909 году в Воронеже. В двух-, трехлетнем возрасте он был увезен родными в Новониколаевск (ныне Новосибирск). Десяти лет остался один (об этом времени написана книга «Добрый берег», — основа ее автобиографична).

Воспитывался в детдоме, окончил восемь классов средней школы. Далее — работал в газетах (в Сибири, в Архангельске). Начал писать стихи довольно поздно — двадцати двух лет. Много дал Север, где происходило постоянное общение с лесорубами, рыбаками, сплавщиками, полярниками. Об этом времени и об этих людях много сказано в стихах поэта.

Печататься в Москве начал с 1935 года. В журнале «Молодая гвардия» появилась поэма «Негр». Вот тогда-то впервые произошла моя встреча с Семыниным и его «Негром». Помню успех поэмы о негре у читателей. Так же была встречена «Поэма о мастере» и некоторые другие его вещи...

Что объединяет разрозненные стихи поэта? Какая дума является у него главенствующей? Обращусь к его помощи.

Я в жизни много раз был счастлив дружбой
Людей, чей свет, как свет бессмертных звезд,
Не будет знать конца, — пройдя сквозь души
Одних, он дальше озарит других,
И так от поколенья к поколенью.

Среди синонимов талантливости я назвал бы доброту. Во всяком случае, для определения поэта, о котором здесь шла речь, это слово всего более подходит.

В большой аудитории поэт читает свои самые удачные, заветные вещи: лирику любви, раздумья о мире и душе человеческой, путевой дневник. Публика аплодирует, показывая автору, насколько она добра к нему. Об этом в газетах пишут: «Стихи были тепло приняты присутствующими».

Но тут председательствующий объявляет, что будет прочитана песня «Когда поет далекий друг». Мощный взрыв аплодисментов. Потом то же самое происходит с песней «Бухарест».

Яков Хелемский давно работает в литературе. Ничего дурного я не собираюсь говорить о его песнях. Но не подлежит никакому сомнению, что лирика Хелемского, особенно стихи, включенные в книгу «Середина лета», — это наиболее ценное и важное из всего сделанного им до сих пор. Огорчительно не то, что слушателями подхватывается удачная песня, а то, что критикой упорно не замечается лирика.

С первых же строк книги читатель узнает о главной теме ее:

Зрелый возраст — середина лета.
 День еще велик, а ночь мала.
 Середина лета — много света
 И земного доброго тепла.

Итак, тема книги — зрелость. Тема эта дается не только автобиографически («Мне исполнилось сорок. Я прямой, откровенней. Никаких отговорок, никаких послаблений»), но расширительно: зрелость поколения, страны, взгляда на мир. Подчас тема зрелости решается прямолинейно:

Видно, для того дается зрелость,
 Чтоб ценился каждый день и час.

Порой она уходит в глубь образа, как бы совсем исчезает из поля читательского внимания. Но в действительности эта тема глубоко пускает свои корни в почву других тем и образов. Идет ли речь об ответ-

ственности перед другим, о сильно обострившемся с годами чувстве времени, о будущем, — всюду автор в поисках серьезного, глубинного, зрелого решения темы.

Казалось бы, зрелость должна обращаться только к опыту жизни, к опыту истории. Хелемский это и делает, когда советует нам:

Вспоминайте армейские годы почаще, —
Это лучший из способов не постареть.

Но ему мало только опыта, только прошлого, только материала для назиданий и наставлений. Его вместе с тем влечет иное:

Как прежде, как в юности ранней,
Не память люблю, а мечту.
Спокойствию воспоминаний
Тревогу надежд предпочту.

Так тема зрелости, жизненного и культурного опыта обогащается и одновременно обновляется темой мечты, темой вовлечения настоящего в будущее, тревогой за это будущее.

Здесь уместней всего хотя бы кратко коснуться особенностей изобразительных средств поэта. У многих авторов в юности обычно появляется излишек образности, избыточная метафоричность, буйство красок. У Хелемского было наоборот: рано проявленное чувство меры, возможно — чрезмерно рано. Но теперь бережно разливанное и разграфленное ранее пространство его стихов заливают всевозможные краски. Теперь палитра куда щедрее, чем прежде. Зрелая мысль, породненная с мечтой, а чувство меры — с красочностью, и дали то сочетание, которое так творчески проявилось в этой книге. Поглядите, как выразительно выписан портрет Луговского («Прогулка»), как точно подобран эпитет к влаге — «неубывающая» («Туман, сползая с Чатырдага...»), как верно передано движение осы контрастным определением «недвижная»:

Тихо. Только мотыльки летают,
Да кружит, меняя голоса,
Медная, тяжелая, литая
И почти недвижная оса.

Будто и впрямь она не летает, а только меняет голоса. Такая точность изображения и называется в искусстве зрелостью.

В отличие от своих более ранних стихов, Хелемский научился передавать не только статику, не только натюрморт, но и перемещение, переход из состояния в состояние, перелет. Тут и «плетенка с молодым вином», которая, «наклоняясь, движется по кругу», и описание парижского утра («Улица Луны»), и «в барханах колыханье у верблюда на горбу». В последнем случае мы не только видим картину, но и самые звуки живописуют то, что хочет нам показать автор («колыханье» и «барханы», «верблюд» и «горб» — вслушайтесь в эти звуки!).

К наиболее устойчивым качествам Якова Хелемского как художника я отношу по меньшей мере два. Первое и главное: умение строить публицистическую вещь на живописных началах, включать восклицание в образ, обуздывать риторических коней метафорическими удилами. Второе его заметное качество: умение сопоставлять (тоже — чаще всего публицистически) далекие ряды, постоянные сдвиги временных начал. Увиденное сейчас поэт сталкивает с давно виденным, и на этом стыке рождается образ-сопоставление. Подчас это сопоставление чересчур комментируется, возможно из недоверия к воображению читателя. Отсюда — длинноты, возникающие то тут, то там. Один мазок, легкий намек — и достаточно, чтобы в воображении читателя возникла целая картина. Сигнальная система слова работает без отказа, и кому, как не поэту, об этом знать и помнить. Новые стихотворные циклы Якова Хелемского убеждают меня в том, что он это не только знает и помнит, — он осуществляет это. Дело трудное. От намерения и попытки до воплощения и удачного текста — огромный путь.

Материал книги «Середина лета» разнообразен: тут и детство на Златоустовской улице в Киеве, и дни

войны, и белорусские реки, и европейский дневник послевоенных лет. Взяты большие расстояния и большие исторические интервалы...

Все это звучало бы отдельно и разъединенно, если б не было скреплено жизнью самого поэта. А если верно, что перед нами именно «Середина лета», зрелость, то что же дальше?

Я верю — а как же иначе? —
Что лучшая в жизни пора,
Труднейшая в жизни задача
Была у меня не вчера.
Мне ближе не прошлые дали,
А те, что зовут горячо,
Не то, что уже мы сказали,
А то, что мы скажем еще.

Это звучит как обещание. Любящий в поэзии «естественности обаяние» и с годами все более отвергающий выпренность и ходульность, Яков Хелемский должен и, хочется верить, сможет доказать правоту своих слов.

* * *

В юности он восхищался доблестью отцов — солдат гражданской войны, а вот уже нынешний молодой человек говорит о нем с глубоким интересом и уважением. У Семена Гудзенко краткая по своим календарным срокам, но полная труда и драматизма жизнь. Она целиком и без остатка принадлежит нашей стремительной эпохе.

Я родился даже не в двадцатом,
и в гражданскую одним солдатом
меньше полагается считать.

Но зато, когда в сорок четвертом,
стреляным,
простреленным

и гордым
вышел полк на горный перевал,
немцы, побратавшиеся с чертом,
сразу позавидовали мертвым,
ну, а я забыл, как горевал
о своем рожденье с опозданием,

что не смог в семнадцатом году
рухнуть ночью
на гудящем льду,
выполнив особое задание.

Этот стихотворный монолог, озаглавленный «Год рождения» (1947), заканчивается такими словами:

Полк уже по Венгрии идет,
И готов я на дунайском льду
рухнуть ночью,
выполнив задание.
И мой сын,
услышав обо мне,
погрустит в тревожной тишине,
что родился тоже с опозданием.

Это — живое чувство истории, дума о преемственности поколений, об ответственности современника, жизнь которого ограничена во времени.

Есть поэты, чьи биографии глядят на читателя прямо со страниц стихотворных сборников. К числу таких поэтов принадлежит и Семен Гудзенко. Бурный поток его творчества всегда насыщен питающими его изначальными родниками жизни.

«Поэзия — честность, настоящая на страстности», — читаем в записной книжке поэта. «Если не задыхаешься в любви и горе, стихов не пиши», — сказано там же. С такой установкой можно было входить в жизнь и в литературу, смотреть в глаза матери, любимой, однополчан. И Семен Гудзенко жизнью и поэзией, делом и словом подтвердил глубокую справедливость своей установки.

Семен Петрович Гудзенко родился 5 марта 1922 года в Киеве. По окончании десятилетки он в 1939 году переехал в Москву и поступил в Институт истории, философии и литературы (ИФЛИ). Ко времени поступления в институт Гудзенко был автором не одного десятка стихотворений. Юному поэту предсказывали большое будущее. Похвалы не вскружили ему голову. Он понимал: надо серьезно учиться. Этим продиктовано было его желание стать филологом.

Из института, вместе с другими студентами-ифлий-

цами, летом 1941 года поэт ушел добровольцем на фронт.

Рядовым бойцом в составе отряда лыжников Семен Гудзенко участвовал в боях под Москвой, партизанил в тылу противника. Зимой 1942 года вместе с отрядом воевал на Смоленщине. В боях за деревню Маклаки был ранен. После излечения в госпитале был послан ЦК ВЛКСМ в Сталинград с бригадой «Комсомольской правды», работал военным журналистом. Он писал заметки и статьи, песни и лозунги. В годы войны поэт создал стихотворные циклы, сделавшие известным его имя. Они были первыми по времени батальными картинами и поэтическими признаниями самого молодого поколения людей, пришедших на войну юношами, почти мальчиками, и завершивших ее зрелыми, выдавшими видами солдатами.

Когда идешь в снегу по пояс,
О битве не готовишь повесть.

И тем не менее именно здесь, в битве с врагом, она готовилась, эта повесть. И стих, и песня, и баллада, и поэма. Именно здесь они горячо задумывались и мгновенно воплощались. Короток, как молния, был путь от замысла до текста. И сказочно быстрым было созревание талантов. Воистину, здесь воинский год поэтов должен быть приравнен к трем, а то и к пяти годам мирной жизни.

«Мудрость приходит к человеку с плечами, потертыми винтовочным ремнем, с ногами, сбитыми в походах, с обмороженными руками, с обветренным лицом...» Это из той же солдатской записной книжки, из походного дневника юноши, приобретшего ранний опыт и раннюю мудрость, но далеко не ценой потери юношеских восторгов и увлечений.

Напряженной и отважной жизнью солдата жил Семен Гудзенко, чуткий товарищ и умелый боец. Он был душой во всех начинаниях боевой жизни. В окопах, в землянке, в газетной работе, в беседе, в атаке, в мирном труде армейцев. У него, писавшего много и горячо, были вещи разной силы. Но все они написаны искрен-

не, увлеченно, уверенно. Он не предавался воспоминаниям, а жил настоящим и будущим народа, поднявшегося на войну. Вот почему так быстро преодолел поэт книжность ранних своих стихов. Неприязнь к риторике, пышнословию и звонкой фразе подчас в дни войны приводила его к балладной сухости и сдержанности. Но баллада вбирала в себя опыт жизни, картины боя, характеры мстителей. Баллада дисциплинировала лирическую стихию юности. Это был серьезный качественный скачок вперед.

Семен Гудзенко воспел красоту ратного подвига, солдатскую дружбу, которую берегут, как «метр окровавленной земли», взятой пехотинцами с боя, напряженность боя, величие жизни... Постепенно от начальных окопных впечатлений о войне, от первой атаки, первого ранения, первой утраты Гудзенко переходил к глубокому проникновению в смысл событий, к широкому охвату отношений людей, характеров, фактов. Поэт шел от частного, от внешней детали к сути явлений, к обобщениям, отвергая общие места со свойственным молодости пылом. От стихотворения к стихотворению расширялся и углублялся его взгляд на явления жизни, и вместе с этим укреплялось и совершенствовалось мастерство.

Война была в стихах Семена Гудзенко не только темой. Она стала сквозным образом, плотью и кровью, ритмом и интонацией его стихов. И когда впервые после госпиталя поэт появился среди литераторов — высокий, худой, кареглазый, громкоголосый, оказалось, что его уже знали, к нему уже прислушивались. В руках его были тетради. Он держал их при себе, хотя стихи — свои и чужие — читал всегда наизусть. Поэт читал так размашисто, будто в руках его был молоток, и он вколачивал гвозди.

Фронт углубил и закрепил главные черты характера Семена Гудзенко. Он был порывист и открыт, в нем жила постоянная готовность тут же, немедленно помочь человеку. Заразительна была его отзывчивость и чувство товарищества. Во все, что делал, он вкладывал душу, всего себя. Это было проявлением цельности характера, монолитности его фигуры. Поступок и слово,

замысел и стих — все служило людям, а значит, и поэзии. Он уважительно, озабоченно, с душевным трепетом и волнением говорил о жизни, о людях, об армейской службе.

Вот одно из ключевых стихотворений в поэтическом наследии Семена Гудзенко. Это точное и емкое, страстное и убедительное стихотворение выражает сокровенные думы и помыслы поэта.

Я был пехотой в поле чистом,
в грязи окопной и в огне.
Я стал армейским журналистом
в последний год на той войне.

Но если снова воевать...
Таков уже закон:
пускай меня пошлют опять
в стрелковый батальон.

Быть под началом у старшин
хотя бы треть пути,
потом могу я с тех вершин
в поэзию сойти.

Это не принижало творчества. Это возвеличивало жизнь и наше участие в ней. Это сближало поэзию с жизнью, правду с вымыслом.

Вот почему после войны Семен Гудзенко душевно не демобилизовался. Он не дал себе передышки и до конца дней своих сохранил боевую зарядку, молодой запал.

А я спешу.
Мне нужно до рассвета
поспеть на стройку.
Я там очень нужен.
Быть нужным — это счастье.

В путь, друзья!

(«Послесловие 1946 года»)

Поэт сумел преодолеть сильную инерцию недавней своей темы и быстро, творчески, оперативно вошел в новые темы послевоенной жизни. Он показал себя человеком воли и цели. Поездки в Сталинград, Курск,

Закарпатье, Туву, Среднюю Азию — лучшее тому доказательство. Его увлекало поэтическое открытие новых краев. Он шел подчас на очерковую описательность, на быстрый корреспондентский отклик. Но он знал, что отправляется в разведывательный поиск нового. И еще он знал: этот поиск оправдывает себя в дальнейших творческих свершениях.

Поэт был в Закарпатье в пору установления там советской власти. Он хотел увидеть истоки народной борьбы за новый строй, вникнуть в важный и существенный для писателя процесс того, «как заваривалась жизнь» в новых краях. И он увидел и запечатлел это новое и неповторимое.

Поездки по стране стали для Семена Гудзенко творчески необходимыми. Это не были поездки туриста. Поэт врубался в жизнь. Свою кровную тему он находил везде. Книга «Закарпатские стихи» показала этот край в ответственный исторический момент. То же можно сказать и о тувинском цикле. До этого поэт сказал веское слово о великом рядовом солдате, о «сталинградской тишине», о днях мирного труда. А позднее была создана большая поэма «Дальний гарнизон», едва ли не первая в нашей послевоенной поэзии талантливая и убедительная картина жизни Советской Армии в мирное время. Поэт рисует жизнь гарнизона в песках пустыни, дышащей жаром, воспекает трудность и величие повседневного ратного подвига советских воинов. Поэзия Гудзенко сказала людям проникновенное слово о тех, у кого «ни стихов, ни покоя, ни жен», о тех, кто пал смертью храбрых.

Но как ни велико место, занимаемое военной темой в творчестве поэта, нельзя сводить всю его поэзию только к этой — пускай и главенствующей — теме. Во всех циклах его стихов встречаем и гнев и боль, и любовь и ненависть, и радость и печаль, и улыбку и озабоченность, и пейзаж и раздумье. Его привлекают все краски палитры, все голоса хора; все человеческое не чуждо его жадной до жизни музе. Полна чаша его юношеской влюбленности и восторженности. Этот рожденный в суровое время оптимизм окрасил в яркие послегрозовые тона творчество Семена Гудзенко. Как

молодо, свежо и празднично выглядит его поэтический мир! Как убедительно и привлекательно это жизнелюбие!

В последних по времени стихах поэт сумел свести воедино все свои темы и образы и заставил их служить высочайшей идее наших дней — борьбе за мир. Это традиционный образ голубя, увиденный еще в смотровую щель танка на поле боя. Это образ выдавшего виды солдата, которому не страшны те, кто поглядывает «из-за океана мутными, недобрыми глазами» на великие деяния нашего народа. Это образ девочки Катюши, дочери Семена Гудзенко, образ, олицетворяющий детство послевоенной поры. Поэту так хочется,

Чтоб на зорьке девочка несмелая
собирала дивной красоты,
не от пота, не от соли белые,
не от крови красные цветы.

(«Катюша», 1951)

Поэт жил новыми замыслами, спешил к новым свершениям. Все сулило успешную работу и добрый отклик читателей. Но война жестоко напомнила о себе, словно подтверждая ранее сказанные самим поэтом слова:

Мы не от старости умрем,
от старых ран умрем.

Семен Гудзенко перенес две сложнейшие операции мозга. Они принесли облегчение и вселили надежду лишь на короткое время. Именно тогда и были написаны стихи, получившие печальное название последних. Название это дано уже не автором...

Основной мотив этих стихов: вера в жизнь, воля к жизни. Вот концовка стихотворения «Я пришел в шинели жестко-серой...» (1952):

Ждет меня любимая работа,
верные товарищи, семья.
До чего мне жить теперь охота,
будто вновь с войны вернулся я!

Семен Гудзенко умер 15 февраля 1953 года. В статьях о нем говорится, что жизнь его была короткой. Это справедливо, если жизнь измерять днями и годами. Но такую жизнь надо измерять не количеством прожитых дней и лет, а интенсивностью переживаний, значимостью и значительностью совершенного дела — оставленного людям песенного наследия. В нем живет военнообязанный русской поэзии Семен Гудзенко. Он — и это в армейских традициях — навсегда оставлен в ее боевом списке. Его образ служит образцом для новобранцев стройки, армии, литературы.

Лицо поэзии Семена Гудзенко открыто. Внимательные, добрые, пытливые глаза его смотрят на читателя. Глаза эти — стихи поэта.

Перечитываю «Избранное», записные книжки, письма.

Есть стихи, похожие на подстрочник. Словно кто-то где-то когда-то страдал и радовался, а другой умело переложил все это на стихи. И хотя под ними не стоит «перевод» и номинально они идут под рубрикой оригинальных стихов, — по существу своему это работа копииста. Это искусство второго отражения, имеющего, впрочем, своих мастеров, подмастерьев и даже гроссмейстеров.

В стихах и поэмах Семена Гудзенко — он сам, его жизнь, его горенье. У него есть недоработанные или даже слабые строки, но в целом все это — подлинное, свое, это сгустки молодой энергии, это жизнь, выраженная в стихе. За стихами Семена Гудзенко — натура завидной цельности. Привлекательнейший характер, в котором воплотилось время, наше время.

Он истоптал много сапог, исколесил много стран, искрошил много карандашей, исписал множество записных книжек. Он жил жадно. Его короткая и напряженная жизнь была яркой и яростной. Самое важное и прекрасное, что она — продолжается. В этом нет ничего мистического. Мы видим книги Семена Гудзенко в руках солдата, студента, рабочего.

Это громкие стихи. Их можно читать на площади, перед строем солдат, на стадионе. Но их можно читать и одному человеку, своему собеседнику — доверитель-

но, дружески, с глазу на глаз. Это чудо достигается не за счет напряжения или ослабления голосовых связок. Это чудо происходит потому, что перед нами не оратор-златоуст, а поэт-художник.

Книги Семена Гудзенко быстро расходятся. Их читают и любят. По всему видно: им суждена большая и долгая жизнь.

* * *

Башенным стрелком среднего танка в 1941 году начал свой воинский путь Василий Субботин. Крестьянский сын, уроженец деревни Субботино, Кировской области, он рано вступил в трудовую жизнь, работал в колхозе, на шахте, вдоль и поперек исколесил родную землю — Урал, Сибирь, Кубань, Крым, Прибалтику.

Пройдя немалую боевую школу, Василий Субботин окончил войну при взятии Берлина, участвовал в штурме рейхстага. О своих товарищах по оружию и о себе он мог поэтому сказать:

Фамилиями нашими пестрят
Продымленные стены цитадели.

С годами становится все ошутимей, что из написанного в годы войны безвозвратно ушло из памяти, а что, наоборот, укоренилось и укрепилось в ней. Важно написать не много, а точно, выразить самое главное, выбрать, понять, обобщить. Множество строк написано о последних днях фашистской столицы. И вот точные строки Василия Субботина из стихотворения «Бранденбургские ворота»:

Не гремит колесница войны.
Что же вы не ушли от погони,
Наверху бранденбургской стены
Боевые немецкие кони?

Вот и арка. Проходим под ней,
Суд свершив справедливый и строгий.
У надменных державных коней
Перебиты железные ноги.

Державные кони с перебитыми ногами — это образ, которым очень много сказано.

Василий Субботин хорошо помнит свою солдатскую родословную.

Темны предгория Карпат.
Безвестным здесь прошел героем
Мой дед — брусиловский солдат,
И мы с отцом окопы роём.

Самое обращение солдата, а затем офицера Василия Субботина к стиху было волнующей возможностью рассказать о жизненном и ратном опыте своего поколения, о традициях борьбы за родную землю. Батареи, снайперы, комбаты вошли в стихи Василия Субботина. Вошли и сохранили в них решимость своего боевого шага, волю и собранность, романтическую приподнятость, одухотворенность.

Учась писать, поэт одновременно учится зачеркивать. Малым числом слов выявлять большую мысль. В лирическом стихотворении при глубоком анализе можно обнаружить подспудное повествование, скрытую от поверхностного взгляда драматургию.

Писать кратко — дело трудоемкое, требующее умения выбирать, типизировать, сгущать. Поэт кристаллизует свои жизненные впечатления. Это значит, что он ищет для воплощения своих образов единственно возможные слова, отборное речевое зерно. Не всегда это удается поэту, но его взыскательность и требовательность всегда начеку, всегда велят ему отказываться от приблизительных и скороспелых художественных решений.

О блиндаже у Василия Субботина сказано:

Вода секунды звонкие на стол
Роняет с круглых темных потолочин.

Это зримо. Почти физически ощущаешь, что с потолка ежесекундно падают капли, что они, звеня, как бы отсчитывают время.

Об улыбке комбата поэт мог бы сказать «светлая». Но он не довольствуется этим определением:

Комбат над цепью дрогнувшею встал
И осветил людей своих улыбкой.

Перед нами целая картина. Художник решил задачу, но не успокоился. Найденный образ закреплён в концовке:

В каких потом трагедиях найдем
Улыбку, что прорвала оборону!

Так образ стал афоризмом, достойно замыкающим всю вещь.

Стихи «Я видел, как смотрит на море...», «Лимонная траншея», «Над снегом пыхнула лиса...», «Она опять сурово правит краем...», «Ночлег» и некоторые другие показывают, как Василий Субботин любит живописать словом. Строфа из стихотворения «Ночлег» может дать некоторое представление о Субботине-рисовальщике.

Квадраты окон мягко заливают
Глубокая, чувствительная синь.
Не разобраться никому: светает —
Иль выгорает в лампе керосин.

Живописность здесь служит хорошую службу мысли, раскрывая и оттеняя главное.

Стихотворения Василия Субботина лиричны не только потому, что написаны от первого лица. На всех страницах этого поэта явственно видно его отношение к миру, ко времени, к людям, к природе.

Талант находит свое прибежище и свой выход в своеобразии. Художник проявляется там, где он может по-своему, как никто до него, написать о вещах, много раз воспетых. Вот восьмистишие Василия Субботина:

Я видел, как смотрит на море
Малыш, вырываясь из рук.
Каким изумленьем во взоре
Сменяется первый испуг...

Своею волною зеленой
Закрыло оно небосвод.
Глядит удивленно ребенок
И ладошки-ладушки бьет.

Это увидено по-своему. Это может нравиться или не нравиться. Но *такого* моря я ни у кого не встречал. С годами все увеличивается пристальность Василия Субботина к поэтическому слову. Сказать о нашем детстве: «В буденовках отцовских утопали» (именно утопали) — значит в одной строке уместить целую картину жанрового характера.

Забыто пахнет кошеною гречей.
Никак я потому и не усну.
Забравшийся в укрытие кузнецик
Сверлит уже лесную тишину.

Стоит взглядеться, какую нагрузку несут в этой строфе слова «забыто» в отношении пахнувшей гречи и «укрытие» в отношении кузнецика. Как точно и тонко они передают ощущения солдата в минуты затишья (стихотворение так и называется: «Затишье»).

Зрительный и музыкальный образ у Василия Субботина в лучших вещах его служит содержательному началу. Но есть у поэта и такие стихи, в которых мысль сама по себе, без помощи зрительных и музыкальных ассоциаций впечатляет и даже воссоздает цельную картину.

Правнуки и внуки крепостных,
Как мы ныне далеко шагнули.
Нас огнем клонили навесным
И железною осадой гнули.

Через испытанья и бои
К этим светлым пробиваясь векам,
Мы держали головы свои
Вскинутыми, как на барельефах.

Даже без сравнения с барельефами, по первой строфе, более того — по первой строке («правнуки и внуки крепостных») я вижу многое: историческую дистанцию — столетие — от эпохи крепостничества до середины нашего века, место действия и участников действия. Я вижу эстафету поколений, перенятую и вос-

петую человеком, бегущим на ответственнойшем отрезке пути.

В стихотворении «Старатель» поэт говорит:

Мы оба, приятель,
С тобою в пути.
Я — тоже старатель,
Мне б слово найти.

Много надо просеять житейского песка, чтобы набрести на крупницы поэтического золота. Василий Субботин отдает себе отчет в трудоемкости своего дела и охотно, с открытой душой уходит в работу.

Немногословие поэта вынуждает и автора этой заметки быть кратким. Ведь нет прямей и короче пути от одного сердца к другому, чем путь стиха и песни.

* * *

Полутонов он не признает. Он любит тон, четко обозначенный тон. Оттенки и мягкие переходы одного цвета в другой ему чужды. Он предпочитает резкую, бросающую контурную линию.

Борис Слуцкий — о нем идет речь — плакатист по натуре. Некоторые его стихи напоминают речи политрука. Он и сам говорит: «Поэтический язык — солдатский митинг перед боем». Таков этот человек — солдат и офицер с контузиями и ранами времен Отечественной войны. Таким предстает он перед нами в трех своих книгах — «Память», «Время», «Сегодня и вчера».

Какова линия жизни в стихах Бориса Слуцкого? Отвечает он сам:

Та линия, которую мы гнули,
Дорога, по которой юность шла,
Была прямою от стиха до пули —
Кратчайшим расстоянием была.

Эта кратчайшая, жесткая и жестокая линия прошла по всем стихам поэта. Я говорю «стихам» — условно. Эти стихи при всей прямоте своей как бы

стесняются быть стихами. Тем больше порой их жизненная сила. Их человеческая подлинность. Стих Бориса Слуцкого резок во многих случаях потому, что из всех сил хочет быть правдивым, а отсюда иногда и не приятным, не успокаивающим — беспокоящим. Подчас Слуцкий в этом преуспевает и дает убедительные решения (вспомним: «Лошади в океане», «Память», «Баня», «Иваны», «Кёльнская яма» и другие).

Порой стих Бориса Слуцкого намеренно неотделан, и тогда чувствуется план, схема, костяк. И тогда его резкость является не более чем стилизованностью, сухостью, статейностью. Приведу примеры:

И с этою надеждой вяжется,
Что настоящее мне кажется
Не временем глагольным пошлым,
А схваткой будущего с прошлым.

Второй пример:

Если лифт работает исправно,
Мило жить на высоте и славно.

Третий пример:

Если балету чествовать —
Знает, начать с кого.
Спляшем же и станцуем
В честь Луначарского.

И, наконец, четвертый пример:

С каким интересом
Бежит по откосам
Он,
 бывший лесом
И ставший тесом,
А после ставший большими домами,
Растолкавшими большие леса,
И перпендикулярнейшими дымами,
Ввинтившимися в небеса.

Здесь прозаичность построения спасает предпоследняя строка, очень убедительная по ритмике длиннейшего слова, изображающего дым. Читаем далее:

Собственноручный, самодеятельный,
Где все свое —

от гвоздей до идей.

Вот он, город: добрый и деятельный,
Собственный дом советских людей.

Позволить себе рифмовать «самодеятельный — деятельный» — это то же, что рифмовать «полуботинки — ботинки», «вице-президент — президент», «Большой театр — Малый театр». Так пренебрежение к гладкости становится пренебрежением к самому стиху, к поэтическому слову.

Я беру здесь неудачи и провалы. Сейчас я покажу достижения поэта, его вершины. Слишком велика дистанция между теми и другими.

Жизнь предо мной — раскрытая книга
В читальном зале земной тишины.

Жизнь — книга уже было много раз. Но жизнь — книга — читальный зал земной тишины — это собственно го сочинения образ.

Убавилось покорности,
Разверзлись уста,
И в город, словно конница,
Ворвалась красота.

Красота, врывающаяся в город, как конница... Это сказано дерзко и убедительно-свежо. Образ строится здесь, как часто у Слуцкого, не на зрительных подобиюх, а на смысловых сдвигах, соответствиях-несоответствиях.

Если же встречаем у поэта зрительный образ, то он обобщен, укрупнен, почти символичен. О Гурзуфе написано:

Кто тут был, вернется обязательно,
Прошенный приедет и непрошенный,
В этот город,
Словно круг спасательный,
Возле моря
На скалу
Положенный.

Негр описывается:

Можно к нему подойти и похлопать
По плечу
 тяжелому, словно рояль.

Образ не бытовой, не описательный, а все же поэтический, выразительный.

Но чаще всего у Слуцкого бывает так:

[illegible]

Здесь задача — не изображать, а выражать. Вот почему Слуцкий не боится умозрительности и прямо выраженного тезиса. «Лишь бы хватало за сердца, лишь бы дошло, лишь бы прожгло, лишь бы победе помогло».

Слуцкий ищет контакта со слушателем. И для этого ему не всегда нужны сравнения. Подчас для него важнее скупой сформулированной мысли.

Если что-нибудь даром возьмешь,
Это выйдет тебе дороже.

Столкновение «даром» и «дороже» — краска не менее броская, чем иное сравнение или иная метафора.

Поэт не телефонный,
А телеграфный провод.

Этот тезис бежит по строчкам:

Восстания и войны,
Рождения и гибели
Единственно достойны,
Чтоб их морзянкой выбили.

А вот для поздравления
Мне телеграфа жаль
И жаль стихотворения
На мелкую печаль.

Меткие стихи. Их ценность была бы еще больше, если б мы не знали написанного в 20-е годы светловского стихотворения «Провод».

Неприятнь Слуцкого к приглаженному, зализанному, сделанному специально для украшения выражена программно:

Я — человек. Я не ковер.
Я думаю, а не красуюсь.

Можно согласиться с этими строками. Если сделать поправку на то, что умные стихи Слуцкого подчас становятся рационалистическими.

Сначала, со мгновения зачатья,
Не формулируем, не выражаем,
Не загоняем ни в какие клетки,
На доли не делим, не разлагаем,
Помеченный всегда особой меткой,
Человек.

Поэт борется с бездумностью, жестоким романсом, трафаретом. Потому бывает подчас намеренно сух и резок. Его строки напоминают порой куски жести. Но за этой сухостью и резкостью порой много истинной человечности и взволнованности. Надо только взглянуть. Надо настроиться на душевную волну этого автора.

У Бориса Слуцкого своя тональность, своя поступь. Я видел, как живо и сердечно идут навстречу стихам поэта слушатели разных аудиторий. Имеется в виду не только нашумевшее стихотворение «Физики и лирики». Имеются в виду наиболее острые и глубокие вещи поэта.

Да, мне нужны высокие слова:
Оплаканные, пусть потом осмеянные,
Чтобы от них кружилась голова,
Как будто горным воздухом овевная,
Чтобы звенели медь и серебро
В заглавиях Свобода и Добро.

Каждый поэт эти заглавные слова заставляет звенеть по-своему. Отвергая штамп и расхожие правила стихописания, Борис Слуцкий любит Свободу и Добро по-своему, вместе со всеми.

Давным-давно я прочитал стихи Льва Квитко в переводе Елены Благиной. Помнится, сразу же стало ясно: так перевести поэта может только поэт. Я не обманулся. С удовольствием читал я дочери моей Лене благининские книги стихов для детей. Много позднее я познакомился с лирикой Благиной, обращенной ко всем возрастам, предпочтительно зрелым. Это лирика человека, прошедшего серьезную школу жизни. Я знакомился с этими стихами по отдельным публикациям.

Сперва — коротко об авторе.

Елена Александровна Благина родилась в деревне под Мценском, жила и училась в Курске — сперва в трудовой школе, а потом в педагогическом институте. Узнав об открывшемся в Москве Брюсовском институте, убежала из дому. И в годы учения в Брюсовском институте и после его окончания работала в багажном отделении «Известий».

В 30-е годы редактировала детские журналы: сперва «Мурзилку», потом «Затейник». В эти годы она много пишет для детей. Это по преимуществу лирика природы, адресованная детям. Открыть им окружающий мир, заставить удивиться ему, полюбить его — вот благородное желание Благиной. Времена года, деревья, птицы, речки, дожди, радуги — все в этих стихах живет. Стихи эти — окно, настежь распахнутое в цветущий сад. Свежесть восприятия мира передана свежими словами. Поэтический язык Благиной восходит к народным истокам, в нем слышатся перемены живого человеческого голоса.

В сердцах детей этот голос отзывается благодарным эхом. Точь-в-точь как в стихотворении Елены Благиной:

Я спросила эхо — Замолчишь ты? —
А сама притихла и стою.
А оно в ответ мне:
— Ишь ты, ишь ты! —
Значит, понимает речь мою.

Я сказала: — Ты поешь нескладно! —
А сама притихла и стою.
А оно в ответ мне:
— Ладно, ладно! —
Значит, понимает речь мою.

Я смеюсь — и все звенит от смеха,
Замолчу — и всюду тишина...
Иногда гуляю я одна,
А не скучно, потому что эхо

В зрелой лирике Елены Благиной передан душевный опыт современницы, выражен характер русской женщины, перенесшей неисчислимые беды и тяготы и не потерявшей веры в жизнь.

Ты, война, меня не повалишь,
Я — из ванек-встанек!
Ты мне хлеб сухой жевать велишь,
А я его — как пряник.

Ты мне воду в ледяном ковше
С крутого овражку,
А вода всегда мне по душе,
Я ее — как бражку!

Жизнестойкие стихи!

Мне по сердцу простые, внятные, теплые строки Благиной о труде, ее благородное отношение к государственному кормильцу — хлебоброу и труду рук его — хлебу.

На свете я видела хлеба не много —
Его отмеряли так скудно, так строго.
Его запивали крутым кипятком,
Его называли не хлебом — пайком.
С соломой, с мякиной, с трухой, со жмыхами,
Он все же казался желанней всего!
И матери тайно и тяжело вздыхали,
Когда на гостинцы делили его.

Кончается стихотворение такими словами:

И если примечу кусок в небреженьи —
В грязи придорожной, в подножной пыли,
То самое первое сердца движенье —
Поднять и спасти это чудо земли!

У меня есть только одна возможность по-настоящему познакомить читателя со стихами Благининой: переписать их и привести здесь от строки до строки. Переписать, — потому что рекомендовать читателю книгу Благининой я не могу: ее пока нет в природе.

Сейчас, когда личный пример старшего поколения светит вступающему на жизненный путь юношеству, лирика такого рода до зарезу нужна. В ней чистота без верхоплюйства, глубина без мнимой философичности, естественность без банальности. Обращаясь к своей юности, Елена Благинина пишет:

Тебя рожали с мукою,
С натугой волокли...
И стала ты порукою,
Заступницей,
Защитницей,
И кузницей,
И житницей,
И будущим земли.

Лирика у поэтессы перемежается сюжетными стихами, картинками быта, образами современников. Как смело и сильно вылеплен образ поденщины Катерины в небольшом стихотворении, звучащем как поэма. Как передано время, характеры детей и родителей в стихотворении «Елка», построенном в форме живого диалога. С каким разливом красок и звуков встречаемся мы в стихотворении «Сброки» (так назывались весенние ярмарки в дореволюционном Курске).

Елене Благининой принадлежит шутовская перефразировка: «Уж старость близится, а критики все нет». Это, к сожалению, верно. Большая работа Благининой все еще остается в тени. О ней знают только дети. Это, конечно, огромная аудитория. Но все же мне обидно, что наши редакции и издательства, гоняясь за супермодными пиитами, проходят мимо серьезной и глубокой, обращенной к большому читателю поэзии.

Обидно, что до сих пор не собрана лирика Елены Благиной в одной книге. Жаль, что читатель еще мало знает ее стихи, написанные для него, адресованные ему. Прямо к читателю и обращается поэт:

Я шла к тебе... И вот пришла ..
Читатель, ты гляди,
Коль хоть в намеке солгала,
Навеки осуди!

Уверен, что за стихи не осуждать будет читатель Елену Благинину, а — благодарить.

III

ВСЕГДА ЗАНОВО!

Эту главу я назвал лозунгово броско: «Всегда заново!» И я настаиваю на этом названии и на этом восклицательном знаке. И вот почему.

Наследие классиков и попытки современников мы ревностно учитываем и пристально изучаем. От этого прямая польза: оглядка на сделанное и делаемое нужна, она неминуема и обязательна. Но в искусстве не идти вперед означает идти назад. Нельзя жить в искусстве без этого ощущения: всегда заново! Мало знать. Мало уметь. Надо — сметь!

У культуры есть драгоценное свойство: ее всегда недостает, ее всегда мало. Осваивающий культуру жажен. И жажда эта тем сильнее, чем больше тщишься утолить ее. Это относится к мастерству художника. К работе поэта. К искусству композитора. Это труд обновителя и изобретателя.

Всегда заново! Прежде чем адресовать это восклицание ко всем другим, я обращаю его к себе самому. Перед каждой новой работой я говорю себе: всегда заново! Может быть, не этими словами, вообще без слов. Просто хочу ощутить это всем существом.

Поэзия несет обновление. Собственно, она и есть вечное, непрекращающееся обновление... Об этом говорит, должна сказать моя книга и завершающие ее заметки.

Часто наблюдаешь: это можно выразить в прозе, а человек насильно вгоняет сюжет в стихи.

Надо вдуматься: почему Гёте одни сцены «Фауста» дает в прозе, другие — в стихах. Почему в пушкинском «Черепе» после стихов:

Почиют непробудным сном
Высокородные бароны...—

идет проза: «Я бы никак не осмелился оставить рифмы в эту поэтическую минуту, если бы твой прадед...» и т. д. И потом снова стихи:

Прими ж сей череп, Дельвиг: он
Принадлежит тебе по праву.
Обделай ты его, барон,
В благопристойную оправу.

Каждый пишущий стихи должен для себя ответить на этот вопрос: где кончается проза и начинается стих.

Скульптор Анна Голубкина — сильный и недооцененный мастер — в своей книге «Несколько слов о ремесле скульптора» пишет: пропорции и конструкции в живописи относятся к искусству, к овладению глубинным мастерством, так же как «грамотность к писательству». Мало — хорошо изучить ремесленную часть искусства, часть, «которая очень проста, целиком поддается знанию и вычислению и преодолевается вниманием, усвоением порядка работы, сдержанностью и дисциплиной».

У нас еще скверно разработана и эта (примем термин А. Голубкиной) «ремесленная часть». Но даже самой ее детальной и деятельной разработки недостаточно для того, чтобы приблизиться к настоящему мастерству.

По опыту работы в Литературном институте и в литературном объединении Автозавода имени Лихачева знаю, как браво, резво и сравнительно легко многие овладевают «ремесленной частью» и как счи-

танные единицы прорываются к настоящему мастерству.

При переходе от «ремесленной части» к собственно поэтическому мастерству и вступают в права основные качества таланта, обаяние творческой личности, своеобразие индивидуальности.

Вот где поэт торжествует победу над стихотворцем.

Как же совершается великое чудо перехода от «ремесленной части» к высокому мастерству?

Сколько поэтических судеб, столько и ответов на этот вопрос.

Можно рассказать или исследовать, как написано «Я помню чудное мгновенье», или «Незнакомка», или «Охота на нерпу», или «Некрасивая девочка», но посоветовать, подсказать, научить, как написать стихи такой силы и своеобразия, — нельзя. А повторять их нет смысла, хотя это, не краснея, делают сплошь и рядом.

Художник растет в борении с самим собой и — утверждая самого себя.

Растет на образцах, отвергая эти образцы во имя высшего к ним уважения.

Учась мастерству, художник повторяет не столько линии образца, сколько линии характера автора, создавшего его.

Он учится быть столь же правдивым, отзывчивым, свободным, памятливым, изобретательным, чутким, зорким, острым и конечно же — смелым, как и художник, создавший этот образец.

У нас на овладение мастерством подчас смотрят так: изучил предмет под названием «мастерство», сдал по нему экзамен, как на водителя автомашины, и вот можешь ездить по всем дорогам жизни и искусства. Как бы не так! Мастерства на всю жизнь нет и не может быть.

Каждый раз к замыслу надо искать новый ключ. Всегда заново!

Один ключ не спасет. И связки ключей мало. Надо научиться не отмычки подбирать, а надо уметь ключи делать.

Читая поэта, важно знать не только, *какими* *изобразительными средствами* он пользуется. Как добивается он выразительности — вот что знать важней. В одном случае — это метафора, в другом — афоризм, в третьем — цифра.

Есть люди, которым мы настойчиво, но тщетно пытаемся привить любовь к «вопросам мастерства».

И они, бедняги и горемыки, корпят над рифмой, звукописью, размером и др. и пр. Корпят, а результатов — никаких. Вся эта премудрость помогает им, как мертвому банки.

Для бесталанных подходы к мастерству замурованы.

Мы забываем, что сами классики зачастую дерзостно ломали так называемые «классические каноны». В творчестве своем они как огня боялись догматизма и начетничества.

Упадок вкусов, писал Адам Мицкевич, везде объяснялся тем, что все ограничивалось определенными правилами, вне которых наступает смерть. Так пришла к упадку византийская литература, наследница богатейшей культуры Греции.

«Распространению дурного литературного вкуса способствовали именно люди, лучше других усвоившие правила риторики...»

Это сказано так, словно Мицкевич глядел в воды нашей литературы.

«В зрелой словесности приходит время, когда умы, наскуча однообразными произведениями искусства, ограниченным кругом языка условленного, избранного, обращаются к свежим вымыслам народным и к странному просторечию, сначала презренному...»

Пушкин ушел от «языка условленного» своих лицейских стихов и открывал все новые и новые области поэтического творчества, завоевывая решающие победы для русской поэтической культуры. Он не ограничивал себя только ямбом или только свободным сти-

хом. Все краски языка и стиха — на службу образу, идее, теме.

Русский стих — сильный и чуткий выразитель звонкоголосой души народной. И сводить его *только* к силлабо-тонике, или тонике, или дольнику — значит обеднять поэзию.

Ссылки на современных поэтов почти всегда для читателя недостаточны. Они кажутся почти всегда односторонними. Классики — другое дело. Каждый воспринимает их как бесспорность, не нуждающуюся в доказательствах, как воспринятое с молоком матери. Это — отстоявшийся опыт, проверенная в десятилетиях школа.

Я обращаюсь к Тютчеву. Его пример поможет приблизиться к пониманию поэтического мастерства, того «чуть-чуть», которое редко бьет в глаза и требует внимательного рассмотрения.

Стихи Тютчева «Сон на море» были впервые напечатаны Пушкиным в 1836 году.

И море и буря качали наш челн;
Я, сонный, был предан всей прихоти волн.
Две беспредельности были во мне;
И мной своевольно играли оне.

В четырехстопный амфибрахий вторгаются лишние слоги, превращающие его в анапест. Это мастер сделал для того, чтобы наилучшим образом в музыке стиха передать своеволие и переменчивость морской стихии. Вот пример того, как добился выразительности, нарушив канон, предписанный «ремесленной частью», один из классиков русской поэзии.

У Тютчева есть такие строки:

Смотри, как на речном просторе,
По склону вновь оживших вод,
Во всеобъемлющее море
Льдина за льдиною плывет.

Параграф учебника мастерства, «ремесленная часть» искусства предписывает в четвертой строке на-

писать, к примеру: «За льдиной льдина вслед плывет» (что и сделали друзья поэта — «для порядка»).

Но в том-то и обаяние тютчевской строфы, что выбивающаяся из канона строка «льдина за льдиною плывет» отлично передает тесноту, аритмичность ледохода. Здесь отступление от канона обусловлено не пренебрежением к нему или незнанием его, — напротив, точным знанием его и поэтому свободным выходом к высокому мастерству.

В стихотворении «Последняя любовь» у Тютчева читаем:

О, как на склоне наших лет
Нежней мы любим и суеверней...
Сияй, сияй, прощальный свет
Любви последней, зари вечерней!

Полнеба обхватила тень,
Лишь там, на западе, бродит сиянье, —
Помедли, помедли, вечерний день,
Продлись, продлись, очарованье!

И здесь лишний безударный слог (например, в строках «нежней мы любим и суеверней» или «любви последней, зари вечерней») был в издании 1854 года снят. Все строки загнаны в канонический четырехстопный ямб.

Спрашивается: убили этим поэзию?

Нет, не убили (ее не так-то просто убить!).

Но задели некоторые ее нервные центры, очень важные для жизни стиха, для *мастерства* поэта.

Строка «любви последней, зари вечерней», с точки зрения ревнителей канона, должна была бы звучать: «любви последней и вечерней». Должна бы... Но тогда пропало бы все мелодическое очарование этого несравненного стихотворения.

Даже такой тонкий знаток и ценитель поэзии Тютчева, как Тургенев, не понял его намерений, проглядел их и в издании 1854 года снял безударные слоги, чем и нарушил образно-ритмическое единство вещи.

Поклонники канонов были и среди великих мастеров. В прозе Тургенев был нарушителем канонов,

но стихотворчество считал областью больших условий.

Тургенев высоко ценил поэзию Тютчева, утверждая, что он «стоит решительно выше всех своих соотечественников по Аполлону». Он много сделал для приближения поэзии Тютчева к читателю. Но он, великий мастер Иван Тургенев, не простил Тютчеву нарушения традиционного четырехстопного ямба и введения в некоторые стопы дополнительных слогов.

Но разве здесь дело в придуманном лишнем безударном слоге!

Нет, это лишь внешнее выражение поэтического чуда, происшедшего с пятидесятилетним Тютчевым, влюбившимся в Е. А. Денисьеву.

Дело не в безударном слоге, а в том, что сердце немолодого человека давало перебои. И это чувствуется в стихах. С точки зрения школьной логики, оба варианта равнозначны: «любви последней, зари вечерней» и «любви последней и вечерней». Казалось бы, какая малость: вместо союза «и» — слово «зари»... Но это и есть «чуть-чуть», сквозь которое проглядывает истинное мастерство.

Обычно как на классический пример новаторства в наш век указывают на Маяковского. Это верно. Но в данном случае я сошлюсь на другого поэта — на Есенина.

Утром в ржаном закуте,
Где златятся рогожи в ряд,
Семерых оценила сука,
Рыжих семерых щенят.

До вечера она их ласкала,
Причесывая языком,
И струился снежок подталый
Под теплым ее животом.

А вечером, когда куры
Обсиживают шесток,
Вышел хозяин хмурый,
Семерых всех поклат в мешок.

Кто подсказал двадцатилетнему мастеру этот удивительный ритмический рисунок? Он первый нашел его, подслушал в движении самого образа.

Ведь проще же было вместо «семерых всех поклат в мешок» дать с виду более складное — «семерых положил в мешок», что и сделал бы иной стихотворец. И здесь все то же пресловутое «чуть-чуть», достояние истинного таланта.

Пушкин лицейских стихов еще находился во власти традиции. Парнас, Пегас, Геликон, Вакх, Кифера... Надо ли продолжать?

Живое, сильное, может быть, еще шершавое, взятое из живой жизни, из обихода *свое* слово, еще не побывавшее в чужих сочинительских руках, *свой* образ — все это начнет пробиваться поздней.

«О, если б голос мой умел сердца тревожить!»

Это восклицание девятнадцати-двадцатилетнего Пушкина прозвучало тогда, когда его живое чувство рванулось из плена мифологических образов к собственным своим переживаниям. И тогда-то начался орлиный полет Пушкина, предсказанный Державиным. В стих вошла жизнь, и стих ожил.

От анакреонтической лирики, от школьной антологии, от условностей XVIII века с помощью Державина, Батюшкова, Жуковского двигался Пушкин и поэты его плеяды к новому.

Как и много поздней, поэты пушкинской плеяды искали «речи точной и нагой». И зрелый, но все такой же порывистый Пушкин был вправе воскликнуть: «Прелесть нагой простоты так еще для нас непонятна, что даже и в прозе мы гоняемся за обветшалыми украшениями, поэзию же, освобожденную от условных украшений стихотворства, мы еще не понимаем».

Друзья! «Условные украшения стихотворства» мешают нам отойти от доцентских предписаний и догм, от школьной поэтики. Как с ножом мы пристаем к поэту: выбирай — либо канонический стих, либо интонационный «лесенкой»... Либо — либо.

Так мы обкрадываем поэзию и читателя. Зрелое мастерство ищет соответствий не в параграфах учебников теории стиха, а в невиданной новизне эпохи. Все лучшие достижения поэтической культуры, пригодные для познания и изображения современности, для обобщения ее, для создания образа героя, нам надо щедро использовать. Все богатство русского стиха должно служить новому человеку.

Еще и еще раз его светлость Александр Пушкин оказывается нашим вечным современником и учителем. Он не ограничивал себя только ямбом или только свободным стихом.

Все краски языка и стиха — на службу образу, идее, теме.

Я помню чудное мгновенье,
Передо мной явилась ты,
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты.

Классический четырехстопный ямб, без упоительного звучания которого никто из нас не мыслит русской поэзии и собственного существования.

И тут же в духе русских народных песен:

Стал Стенька Разин
Думати думу:
«Добро, воевода!
Возьми себе шубу!
Возьми себе шубу,
Да не было б шуму».

Это тоже наше великое достояние, навсегда славленное.

Русский стих — могущество нашей культуры. Он чудодейственно разнообразен и разнохарактерен, способен передать тончайшие движения души и артезианские глубины человеческой мысли. От картин движения народных масс, восстаний, вольницы, конского топота, степного раздолья до жалобы ребенка, лесного шороха, лепета ручья, любовного вздоха...

Только средней руки стихотворцы, типичные середнячки от версификации настаивали на своих узких школьно-программных уставах. Все видные русские поэты широко пользовались поистине грандиозным, воистину многоголосным звучанием русской поэтической культуры.

Пушкин подчас отказывался от великой культуры ямба не потому, что ямб плох сам по себе (нет, он служил и будет служить русской поэзии), а потому, что он не подходил для решения тех или иных новых задач жизни и творчества.

Не впервые возникает разговор о просодиях, о системах стихосложения, об умельцах, резво слагающих акrostихи, буриме и складно отвечающих «в рифму». И снова приходится говорить: не впервые люди пытаются уместить стихотворные строфы в строгую форму ромба или трапеции, как это можно увидеть в давнишних сборниках «Русские символисты». Пиитические игрушки, о них ли нам спорить!

От мертвых ритмических штампов наша поэзия тянется к живому поэтическому высказыванию, диктуемому не внешними законами стихотворного размера, а задачами жизни и поэзии.

Беспримерная по новизне эпоха наша требует от художника и знания всего культурного напластования веков, и умения дерзновенно запускать спутников вокруг сердца. Оно не так отдалено от нас, как солнце, но овладение им требует не меньшего напряжения воли, выдумки, таланта, знаний, дерзости, умения, проникновенности.

Работа поэта необъятна. Не берусь (да и вряд ли кто возьмется!) даже перечислить все ее слагаемые. Все ей нужно, до всего ей есть дело. Жадности поэзии предела нет. И владениям ее нет ни конца ни края.

Есть секреты мастерства. Они становятся постепенно известны. Но есть и тайны мастерства. Они не каждому, к сожалению, открыты.

Я утверждаю это не потому, что суеверен, а потому, что верю в святость искусства. В его высокую миссию.

Сошлюсь на Леонида Леонова, говорившего, что «нельзя безнаказанно снимать святость искусства, утверждать, что здесь всякий может, если подналечь». И далее: «Кроме так называемого упорного труда, нужна одна специальная вещь, называемая талантом».

Не мешает почаще повторять эту истину.

В одном из последних своих стихотворений Николай Заболоцкий писал:

Не позволяй душе лениться!
Чтоб в ступе воду не толочь,
Душа обязана трудиться
И день и ночь, и день и ночь!

Работа поэта круглосуточна. Пост его несменяем.

1956—1962

СОДЕРЖАНИЕ

Страна Русской Поэзии	5
---------------------------------	---

ПЕРЕЧИТЫВАЯ КЛАССИКОВ

Батюшков	29
Баратынский	76
Тютчев	106

ЧИТАЯ СОВРЕМЕННИКОВ

I

Лад (о Николае Асееве)	159
Тайны ремесла (о поэзии Анны Ахматовой)	174
Баллада о Сельвинском	198
Зодчие, литейщики, рембрандты (о Дмитрие Кедрине)	227
Земля в цветах (о Дмитрие Семеновском)	240

II

ПОЭТЫ И КНИГИ

Антокольский. Луговской. Звягинцева. Радимов. Сидоренко. Городской. Арсенева. Стрельченко. Яшин. Шубин. Белинский. Семынин. Хелемский. Гудзенко. Субботин. Слуцкий. Благинина	252
---	-----

III

Всегда заново!	325
--------------------------	-----

Озеров Лев Адольфович

РАБОТА ПОЭТА

М., «Советский писатель», 1963, 336 стр.

Редактор *Л. А. Шубин.* Художник *В. Н. Давыдов*
Худож. редактор *В. В. Медведев.* Техн. редактор *И. М. Минская*
Корректоры *И. Ф. Сологуб и Ф. А. Рыскина*

*

Сдано в набор 26/II 1963 г. Подписано к печати 19/VII 1963 г.
А09193. Бумага 84×108¹/₂. Печ. л. 10¹/₂ (18,04). Уч.-изд. л. 14,74.
Тираж 10 000 экз. Заказ № 299. Цена 79 коп.

*

Издательство «Советский писатель»,
Москва К-9, Б. Гнезниковский пер., 10
Тип. Москва, ул. Фр. Энгельса, 46

79 ver.

2008-08-22