K1032237

ВАЛЕРИЙ ДЕМЕНТЬЕВ

ФРЕСКИ



ГОЛУБОЕ ИГО КРАСОТЫ

САД ПОД ЛИВНЕМ

МОЙ ЛЕЙТЕНАНТ

ДУША ОБЯЗАНА
ТРУДИТЬСЯ

ВАЛЕРИЙ ДЕМЕНТЬЕВ

ФРЕСКИ

К 1032237

«СОВРЕМЕННИК»
МОСКВА
1985

ВОЛОГОДСКАЯ
областная библиотека
им. И. В. Бабушкина

8-2
83.3(2)7
Д30

Рецензент **Е. И. ОСЕТРОВ**

Дементьев В.

Д30 Фрески.— М.: Современник, 1985.— 495 с.

В пер.: 1 р. 10 к.

В книге лауреата Государственной премии РСФСР Валерия Дементьева — одного из ведущих современных критиков — читатели найдут литературные портреты поэтов и прозаиков, непохожих друг на друга, но объединенных одной судьбой, одной эпохой второй мировой войны. Автор использует личные впечатления, воспоминания, мемуары, исторические документы, размышляет над такими понятиями, как понятие прекрасного в жизни и литературе, как понятие «человека не на виду».

Для почерка критика характерна фресковая четкость образов, лирическая взволнованность, серьезность анализа современного русского стиха.

Д $\frac{4603010102 - 084}{M106(03)-85}$ 335 — 85

ББК84Р7
8Р2

© Издательство «Современник», 1985.

ЧЕРТЫ РОДСТВА

Эта книга посвящена прозаикам и поэтам, каждый из которых мог бы сказать о себе, о своем жизненном и творческом пути строкой Александра Прокофьева: «В судьбе России — моя судьба». Действительно, самое значительное в их судьбе определено судьбой Родины, судьбой Советской России. И это не декларация, нет — на этой основе зиждется создаваемый и творимый ими художественный мир — мир ярких образов-символов, сильных страстей и глубоких переживаний. Причем сразу же следует подчеркнуть, что в эпицентре этой новой художественной вселенной — тот «человек не на виду», тот безвестный лейтенант или рядовой пехотинец, который, может быть, чудом вырвался «из тьмы огня», четыре года застилавшей ему глаза и тяжко сжимавшей ему сердце. И вот — День Победы!.. Праздничные фейерверки над Кремлем... Небывалый, полыхавший по всем фронтам и гарнизонам салют, когда восторженные толпы военных людей палили изо всех видов оружия, которое как будто для того и было изобретено, чтобы распускать в ночном майском небе эти огненные цветы и чертить эти многоцветные трассы. Но главным все-таки был не этот вселенский грохот над Европой, главным был еле слышный, сдержанный, если не сказать — потаенный вздох облегчения, который вырвался из груди миллионов: «Свалили! Победили! Выстояли!..» И чем дальше во времени тот первый День Победы и в пространстве — тот последний взятый с бою силезский городок, в котором я с солдатами из саперной разведки выпускал в небо одну очередь трассирующих пуль за другой,— тем сильнее хочется пережить пережитое, вновь испытать то чувство молодости, беспечности, раскрепощения, то сладкое чувство свободы, которое не заменимо ничем другим. Конечно, теперь в сдержанном вздохе облегчения яснее чувствуешь и ту неизбывную тревогу за будущее, о которой так просто сказал Николай Рубцов: «— Скажи, родимый,— будет ли война? — И я сказал: — Наверное, не будет... — Дай бог, дай бог... Ведь всем не угодишь...» Уже по этим строчкам видно, что именно поэзия позволяет пережить, а стало быть — и осознать личностно, конкретно острейший драматизм нашей эпохи, и все наши «изгибы бытия», и всю мощь нашего противостояния силам кощунства и зла. Происходит так потому, что поэзия немыслима без самовыражения, без раскрытия тайное тайных человеческого сердца.

«...В поэзии,— с горячей убежденностью говорил Александр Твардовский,— нельзя притвориться взволнованным, если не взволнован по-настоящему, чувствующим так-то, если не чувствуешь так на самом деле...» Вот почему поэзия — и ярчайший человеческий, и одновременно исторический документ, в котором твоим временем высвечивается все столетие.

Помнится, что у В. О. Перцова, известного критика и литературоведа, есть интереснейшая мысль о том, что в годы Великой Отечественной войны история дала новый поворот лирической теме, не предусмотренный Некрасовым, а вслед за ним — и Маяковским. Однако для того чтобы во всей глубине и значительности почувствовать этот поворот лирической темы в русской поэзии, необходимо обратиться если не к эпохе Некрасова, то, во всяком случае, к эпохе Блока, Есенина, Маяковского... Ибо взгляд в прошлое должен быть одновременно и взглядом в будущее, равно как и тот исток, который мы называем Великим Октябрем, стал великим устьем в безбрежных далях XX века... И вот от первых опубликованных в газетах периода революции и гражданской войны стихотворений — до стихотворений и поэм, повестей и романов, созданных на материале Отечественной войны, — таков исторический масштаб, который только и может дать ясное представление о том, что же такое наша военная поэзия и наша военная проза. Этот масштаб позволяет отчетливо увидеть, что поворот лирической темы, *происшедший в годы войны, предвосхитил* на два десятилетия необычайно высокую волну нашей военной прозы, а вслед за этим — и нашей живописи, и нашего кинематографа, и нашего театра... Черты их идейно-эстетического родства для меня лично — несомненны. Ибо еще там, в окопах и траншеях, в танковых ротах и цепях атакующей пехоты, поэты «огненных сороковых» осознали главное: человеческая жизнь любого «из запаса рядового» — высшая, ни с чем *не сравнимая ценность, и она не должна ни снижаться, ни тем более* утрачиваться вовсе в условиях войны, в условиях боевой обстановки, где выбывший из строя забывается почти мгновенно: убит — и все! Поэтому-то в качестве художественного универсума и наша военная проза, и драматургия, и живопись, в конце концов, приняли судьбу этого «человека не на виду», этого солдата с безымянного пятачка, с тех теркинских болот, где «смертью праведной и честной пали многие из *них*».

* * *

Важнейшая проблема, с которой встречается современный критик — автор литературных портретов или, в данном случае, литературных фресок, это проблема внутренних соотношений критики как истории и *теории литературы и критики как изящной словесности*, если будет позволительно здесь употребить такой старинный оборот речи. От этих соотношений, этих диалектически сложных и естественных связей между научно-исследовательской и собственно художественной стороной творческого процесса многое зависит в судьбе конкретной книги. Если критик забудет, что основа его мироздания — художественный опыт другого, если он неприметно для себя изменит этому дру-

гому, то от его стилистических красот и откровений толку будет немного. И напротив, если критик поставит себе цель лишь расчленять, раздроблять плоть поэтического произведения, то он, вероятно, создаст препарат для учебного кабинета, но никак не книгу, призванную *жить* в сознании читателей. Правда, процесс «онаучивания» литературно-художественной критики в настоящее время идет интенсивно и повсеместно. На пороге двадцать первого столетия научно-теоретическая мысль развивается в поисках все более фундаментальных, все более всеобъемлющих концепций. И если в общих чертах рассмотреть устремления ученых-гуманитариев, то окажется — и это уж не раз отмечалось,— что и в их трудах идут поиски тех же самых «точных», и позитивных, как в экспериментальной физике или химии, методов познания, изучения, истолкования произведений искусства и литературы. Однако, на мой взгляд, именно в критике нельзя утрачивать личностное, глубоко субъективное начало.

Однажды Леонид Мартынов сказал мне: «Странное дело: чем больше вы пишете себя, тем больше это похоже на меня!» Позднее я не раз возвращался к этой мартыновской фразе. И пришел к выводу, что поэт уловил что-то очень важное в нашей профессии, в нашем «святом ремесле». В самом деле: творчество того или иного поэта я воспринимаю как собственную эстетическую возможность, как свой, если можно так сказать, нереализованный творческий порыв. Вот почему критика, оставаясь наукой, как того требовал еще Пушкин, есть одновременно и художественное творчество, есть искусство, поскольку я творю новую, «третью» эстетическую реальность, которой до меня не было и быть не могло. А для этого критик должен расширять рамки традиционного литературоведческого анализа, вводить такую, например, категорию, как категория прекрасного. Ибо категория прекрасного в «вершинных» проявлениях поэтической, вообще художественной мысли непременно включает в себя и социальную, и нравственно-этическую сущность человеческого бытия.

Конечно, читателю важно и интересно узнать какие-то малоизвестные материалы, связанные с биографией или творческой эволюцией художника, конечно, ему важно ощутить саму атмосферу данной литературно-художественной эпохи. Однако важнее, на мой взгляд, другое: как *преломляется* личность художника в сознании критика, каково его личное отношение к взлетам и падениям в биографии художника, которому он посвятил свои труды. И здесь-то выясняется, что особое мастерство критического анализа требуется в вещах и явлениях привычных, «простых», я бы сказал, традиционных. Ибо эти простые и традиционно художественные вещи имеют мощную и необычайно глубокую корневую систему. В качестве примера можно было бы привести творчество многих первосоздателей «дивного храма» советской литературы, как однажды точно сказал Максим Горький.

В заключение отмечу следующее: когда создавалась моя книга «Северные фрески» (1967), мне довелось испытать минуты высокого эстетического восторга перед фресками Дионисия, несравненного художника Древней Руси. И позднее, где бы я ни бывал,— в Ярославле или Костроме, Новгороде или Пскове,— в многовещанной, как раньше писали, замысловатой вязи настенных фресок мне непременно бросалась в глаза фигура воина в позлащенном убранстве, почти такая же, как при входе в Ферапонтов монастырь. И этот воин стал для меня олицетворением дружинной доблести далеких предков, в нем я узрел черты сходства не только с блоковским поэтом-воином из цикла «На поле Куликовом», но и с героями стихотворений и поэм своих современников, какими бы малоизвестными именами эти современники ни обладали.

Поскольку книга «Северные фрески» вышла давно, а новые «поэтические фрески» писались долгие годы, то мне захотелось установить преемственную связь между этими разножанровыми и в чем-то едиными книгами. Были и другие соображения. Напомню, что живописец пишет «по-живому», он наносит краски на сырую меловую основу каменной стены одним движением, одним движком. Вот почему он испытывает, он должен испытывать тот жизненный порыв, который и есть основа любого вида искусства. Можно найти и другие черты родства. Например, созерцая фресковую живопись, зритель должен уметь оставаться наедине с самим собою, как и при чтении лирических стихотворений. И тогда его человеческое «я» станет центром пространства, в котором прошлое, устремляясь в настоящее, как бы предвосхищает будущее. И еще одна частность, почему эта книга, посвященная современной поэзии и прозе, названа этим словом — «фрески». Великий Сикейрос как-то сказал: «Искусство фрески заключается во взаимоотношениях между настенной живописью и меняющейся с годами аудиторией...» Века прошли с тех пор, как на левкас легли «прориси» древних изографов. Однако их искусство и поныне пленяет нас. Пленяет, поскольку в судьбе Древней Руси — с ее пожарами и новыми поселениями, с ее истоптанными копытами степной конницы пашнями и новыми, вставшими в человеческий рост хлебами,— мы, люди другой эры, другой эпохи, узнаем свою судьбу. Узнаем и тех безвестных, безымянных живописцев, что странствовали от посада к посаду, от монастыря к монастырю, сменив тяжелый дружинный меч на кисть и на хрупкую скорлупку, в которой они разводили краски.



ГОЛУБОЕ ИГО КРАСОТЫ

ФРЕСКА ПЕРВАЯ

АЛЕКСАНДР ПРОКОФЬЕВ

А я хочу, чтоб голубое иго
Еще звенело в голосе моем.
А. Прокофьев

Гуляют сквозняки в овине, крутят полову, шебаршат соломой, протяжно скрипят воротами. От этого скрипа похож овин на старую рыбацкую сойму, что села на мель да так и осталась ветшать от дождя и снега. Холодно в овине. Зато хорошо в темном дальнем углу у теплой печки. Протянешь босые ноги к огню, и сладкая истома разольется по всему телу.

Славно в овине у Пани-корела! Старик умеет печь картошки, как никто другой. Выкатит клюкой черный, кое-где тлеющий огнем шар, обдует его от золы, от мелких угольков, покатает в ладонях, слегка надавит и подаст сахаристую, дымящуюся горячим парком мякоть: на, посыпай крупной желтой солью да ешь, посапывая от удовольствия.

А еще умеет рассказывать Паня про доброго овинника и злого баенника: «Ён черный, лохматый, ён старичка под полок затискал...»

Вот и сейчас жмурится Паня-корел на огонь, долго думает, вспоминает.

— Нет, парень, не было тогда ни Долгого болота, ни Ильинского Угора, ни деревень не было, ни рек, ни озёр— одна вода да ветер, ветер да вода. Ветер низовой, осенний, дул люто, а волны, сам знаешь, от гнева родятся. И родились волны до звезд. И такой они шум подняли, в такое пришли волнение, что услышал их сам Перун-Громовник. Сильно обеспокоил его водяной шум. Крикнул ён что было силы громовым голосом — и враз ветер стих...

Волны застыли в большие горы. Брызги — в мелкое каменье. Крикнул ён в другой раз. И — пошел дождь. Такой, скажу тебе, пошел дождь, что поразмыл он каменные горы, затопил низá. Потекли по земле реки, разные там ручьи, засияло солнышко, выросли леса. Поселились в тех лесах люди, стали рыбу ловить, хлеб сеять...

Глуховатый голос Пани-корела завораживает, отрывает от земли, подымает высоко-высоко. Будто с колокольни Спас-Камня или с чудесного камня Алатырь, далеко становится видно окрест. Не приметно уже старого овина, почерневших от дождя избушек, коленстых дорог: горы текут каменными волнами, леса шумят трестой, озера блестят гладью. Дух захватывает от этой неизъяснимой высоты. Небывалый мир творится на твоих глазах.

Сколько лет прошло с тех пор — позабылись многие лица, многие радости и обиды детских лет. Но вот ощущение высоты и красоты, вызванное *Словом,* забыть невозможно. И не оттуда ли, не из детства ли, набегает временами, как набегает вспененный вал, раскат былинного стиха, заставляя сильнее биться сердце, острее смотреть в затуманенную даль.

1

Кобона — старинное рыбацкое село — стоит на воде, да и вокруг него вода: через село течет тихая речка Кобонка; заросла гусятником и осокой старая канава — обводной канал петровских времен; зыбунистыми мхами покрыты болота. Стоит ступить между кочек, как темная жижа зачавкает под ногами. А за малинниками и мелколесьем, взбегающим на увалы,— неоглядная синева Ладожского озера. Ходят по озеру крупные «беляки», гремит о камни прибой, дует в лицо резкий ветер, с пронзительным криком вьются чайки.

Редко бывает спокойным Ладожское озеро. Морем за бури, за крутой нрав называют его местные жители. Редко радует их шелонник — ветер с реки Шелони, которая течет по новгородской земле. Все больше суровый сиверок да зимняк, все больше прокатная волна да белесый, непроглядный туман.

И как бы ни сроднился человек с этим краем, как бы

он ни привык к нему — переход от темного, душно звенящего комарами мелколесья к вольному, рассветному ветру и простору всегда неожидан и нов.

Скупы супеси в Приладожье, но родят они в хороший год добрые льны, горох, умолистую рожь. Вот почему рыбачество и хлебопашество для ладожан неотделимы. Так повелось исстари, с незапамятных времен. А времена эти сохранились не только в песнях, побывальщинах, в древних летописях, исторических сочинениях.

О прошлом Ладоги рассказывают названия деревень, речек, лесов, пустошей. Есть среди них старорусские названия — Княжбор, Киселево, Иваньково, есть карельские и вепские названия — Мегра (от «мегрю» — барсуки; место, где водилось много барсуков), Тулокса (от «тулае» — лучить ночью рыбу), Оять (от «оя» — ручей или «ояд» — ручьи). Название села Кобона тоже, вероятно, произошло от угро-финского корня: хобони — осина. До сих пор весь этот лесной, озерный край в просторечье зовут Олонией. Слово это, как гласит старинное сказание, было придумано новгородскими ватажниками. Не понимая местных жителей — сятской чуди, еми, корелы,— корабельщики-новгородцы пытались подражать их языку: оло-ло, оло-ло. Отсюда якобы и пошла Олония.

В древнейших новгородских грамотах она называлась то Обонежской пятиной, то просто Обонежьем. Это были порубежные земли. Ладога открывала прямой путь через Неву в Варяжское море, а через Свирь — в онежские земли, к великому Пермскому камню — Уралу.

Столетиями полыхали здесь пожары, раздавался стук сабель, лилась людская кровь. С северо-запада и севера Обонежью непрерывно угрожали шведские военачальники и немецкие рыцари. Нередко и новгородцы ходили под Выборг вместе с корелами и чудью, чтобы, как пишет летописец, «приступити к острогу накрепко».

Но на старых пепелищах, среди рытвин и могил, рубились новые посады, возводились новые крепостные стены и сторожевые башни: «народное творчество» (любимое ленинское выражение) преодолевало все. Здесь же, на скрещении исторических путей народов, развилось и получило распространение былинное, песенное, сказовое исполнительство, редкостное по красоте и самобытности прикладное искусство.

Когда во второй половине XIX века русские ученые, этнографы, фольклористы обратились к изучению и соби-

ранию памятников древнерусского эпоса, их внимание привлек прежде всего русский Север — Олония, Вологодчина, Беломорье. Приладожье — только часть этого народно-поэтического «заказника», где неутомимыми исследователями — П. Н. Рыбниковым, А. Ф. Гильфердингом, А. В. Марковым, А. Д. Григорьевым, Н. Е. Ончуковым — были записаны лучшие образцы былин. Знаменитые сказители Трофим Рябинин, А. П. Сорокин, Ирина Федосова, восхитившая Горького,— родом из Олонецкой губернии. Надо было ожидать, что этот край, в котором так щедро бьют родники народной поэзии, явит миру своего поэта, наделенного особой чуткостью, восприимчивостью к словесной импровизации, к стихии родной речи. И этот поэт пришел в литературу уже в наше, в советское время, он принес с собой яркость, вольность напевов и душевное здоровье, которым исстари отличались его предки — землепашцы, рыбаки, воины, — хранители всего лучшего, что есть в русском народном искусстве.

Кобона — рядовое ладожское село. Вдоль уличного порядка — заросли сирени, тонкие рябинки, старые тополя. Изредка — березки. Именно березки и были посажены под окнами одной деревенской избы, от которой после войны осталось лишь пепелище. Зато на реке Кобонке, на старой канаве — рыбацкие лодки, причальные мостки, поблескивающие рыбьей чешуей, груды бревен, остовы отслуживших свой век баркасов.

Здесь, в Кобоне, 2 декабря 1900 года родился Александр Андреевич Прокофьев. В одной из первых автобиографических заметок поэт писал о родном крае, о земляках-ладожанах: «Свое детство, юность и начальную пору молодости я провел на Ладоге, великом голубом озере, среди коренных рыбаков, которые по малой, окруженной со всех сторон водою земле ходили только тогда, когда на озере был шторм!..» «А Ладога,— поясняет он,— озеро, которое не ведет счет бурям, потому что бури для него — обычное!»

Родительский дом Прокофьева сгорел от фашистской бомбы в годы войны, и теперь только березы, некогда посаженные Шурой Прокофьевым и его братьями Алексеем и Василием, белеют на этом месте.

Род Прокофьевых — из потомственных ладожан. Они осели на земле, вероятно, при Екатерине, когда со всей

Российской империи были согнаны на Ладогу работные люди рыть Ладожский обводной канал. Вместе с русскими, карелами здесь мерли от голода и холода и тысячи казаков бывшей Запорожской Сечи. Тогда-то и родилась в Приладожье песня:

Мы канавушку копали,
Все ею мы проклинали;
На канавушку на конях,
А с канавушки-то пеша.

В роду Прокофьевых, происходившем, по некоторым сведениям, из казаков Запорожской Сечи, было немало смелых рыбаков, землепашцев. Но в одном из поздних стихотворений поэт не без горечи заметил: «...земля не досыта кормила великих предков...» Действительно, хлеба «до нови» не хватало. Улов переходил в руки прасолов и перекупщиков.

С детских лет Саша Прокофьев втягивался в мужицкую работу. Как во всех крестьянских семьях, приходилось ему и боронить, и пахать, и косить наравне со взрослыми. Отличался он от своих сверстников, может быть, большей чуткостью к вольному озерному простору да к красоте, незримо разлитой в мире.

Покачиваясь в лодке где-нибудь возле каменного острова Птинова, он мог подолгу следить за светлыми переливами красок воды и неба... Озерная гладь отделена от небесного океана едва приметным пунктиром: это далекий лесистый мысок. Он как будто висит в воздухе. Заполняющая Вселенную голубизна рождала в подростке скрытый восторг. Хотелось говорить какие-то необыкновенные слова, величавые, светлые, как это небо, как эта Ладога.

Вся жизнь моя — как синее море:
С ветрами буйными в раздоре —
Бушует, пенится, кипит,
Волнами плещет и шумит...

И нет более горячего желанья, чем самому найти вот такое, как у поэта Алексея Кольцова. Но как это найти? Как складывается эта величавая речь?..

На закате кучевые облака многоярусно дымятся над горизонтом. Словно табуны алых коней, идут они к неведомому водопою. Вода в малиновых отблесках пляшет вокруг лодки и, постепенно светлея, течет туда же — к пламенному солнцу. Чудится, по этой бархатной тропе можно плыть, не взмахивая веслами, не ставя паруса, а

лишь повинуясь струящемуся движенью воздуха и воды. Ночью, укрывшись с головою тулупом, парнишка долго будет видеть перед закрытыми глазами крашенное баканом пространство — все в алом огне, в мерном покачиванье, в легком плеске.

А что за радость деревенские праздники! Окна и двери в избах — настежь. Слышен гомон людских голосов, звон посуды, частая дробь каблуков. По селу — разноголосица тальянок, ливенок, хромок. Вдоль улицы, украшенной привядшими березками, идут парни. Озорно выкрикивают они частушки. Нестройным хором подхватывают припевки. Навстречу им ряд за рядом плывут девушки и молодайки. Широченные воланы, пузырчатые рукава кофт, кованые питерские полусапожки — все по городской моде. Старухи судачат о своем на высоких крыльцах. Малолетки и подростки воробьиными стайками перелетают от одного посада к другому. Кадриль, ланчик, новомодный матлот, завезенный земляками-мореходами, танцуется вперемежку со своими домашними: «уточкой», «шестеркой», «завиваем». Голосисто выводит какая-то молодка:

Слава богу, год прошел,
На Ояти лед пошел.
Сяду я на льдиночку,
Споведаю картиночку.

Шумит ладожская застолица. Последний полтинник ставится на ребро. К полуночи пьяный гомон еще сильнее. У какой-то избы дерутся из озорства, из ухарства. Но было в этих драках и другое. Вспомнятся старые обиды — запаханная ненароком межа, неподеленный улов,— и сосед подымает руку на соседа, побратим на побратима, сын на отца. В ход пускаются ножи: льется кровь, которой в этих краях цена — полушка. А жизнь — пятак.

Шумит ладожская застолица. Все в ней вперемежку— радость и горе, веселье и злоба, смех и грубая ругань. Наутро снова надо браться за тяжелые весла—под праздники немало задолжали питерским прасолам,— на неделю, не меньше, надо уходить в озеро, где ждет удача, а может, и гибель в ладожской холодной волне. И нет у мужика другой надежды, кроме как на Чудотворца Николая да на Илью Пророка. «Илья Пророк многомилостивый, утиши ты бурю страшенную и дай ты росу тихую»,— будут беззвучно повторять матери и жены рыбаков перед скорбными лампадами. Станут они часто-часто выбегать на

угорье — не виднеется ли излатанный парус, не стихает ли грохот свинцовой пучины?..

Весенний лед тонет — на тяжелый бесхлебный год. Часто эту народную примету доводилось слышать в детстве Шуре Прокофьеву. Но и тогда, когда шалые весенние ветры быстро взламывали и расталкивали по берегам голубой ладожский лед, хлеба в избе тоже не хватало.

А тут еще заголосили молодки, запричитали матери-старухи, взахлеб заплакали гармони-хромки: провожала Кобона рекрутов и запасных солдат на первую мировую войну. Взяли в армию и отца будущего поэта, Андрея Прокофьева. Уходя на войну с германцами, просил он жену, Анну Степановну, чтобы старший сын Шурка школу не бросал, а учился дальше, сколько будет сил и терпения.

И вот 30 апреля 1915 года Саше Прокофьеву было выдано свидетельство об окончании кобонского двухклассного училища. Большое событие в жизни подростка. По всем предметам у него стояло «пять». Учитель Степан Иванович Смирнов обещал посодействовать в его стремлении учиться дальше, поскольку знал, что ученик пишет стихи. Такое в кобонском училище было впервые. Однажды задал Степан Иванович написать школьное сочинение в стихах, и Саша Прокофьев написал его и на всю жизнь запомнил первые стихотворные строки: «Вот и дождики пошли, Лед размыли, отнесли. А пришла к нам весна, Снег пушистый унесла...»

С помощью С. И. Смирнова Прокофьев составил прошение на имя инспектора Петроградской земской учительской школы, которая размещалась тогда на Петровском острове в городке Сан-Галли и готовила учителей народных училищ. Прошение было принято — Сашу Прокофьева допустили к экзаменам, и хотя среди поступающих был большой конкурс, он выдержал этот конкурс и осенью пятнадцатого года стал учащимся Петроградской учительской школы. Зачислили его, как солдатского сына, на казенный кошт. Дм. Молдавский, автор наиболее полной монографии о Прокофьеве, справедливо подчеркивает, что учительская семинария по тем временам была прогрессивным, связанным с лучшими традициями русской педагогики учебным заведением. Большое внимание в Сан-Галли уделялось, например, преподаванию русской литературы и русского языка, всячески поощрялось самостоятельное творчество учащихся, которые на шапирографе издавали свой ученический журнал, печатали в нем стихи,

рассказы, сатирические заметки. Одним из редакторов этого журнала и его непременным автором был конечно же Саша Прокофьев. Любопытно, что во время летних каникул учащимся предлагалось собирать и записывать народные песни и сказки. И вот однажды редактор ученического журнала привез из Кобоны целую тетрадь частушек, записанных им в родных местах. Не менее любопытно и его желание перечитать в семинарии всю библиотеку. «Я в семинарии,— говорил он, улыбаясь, Дм. Молдавскому,— решил по алфавиту все книги читать подряд...»

Неизвестно, насколько удалось юному семинаристу исполнить это свое желание, однако известно, что в доме Прокофьевых были книги в дешевом сытинском издании, были и сочинения Некрасова, Гончарова, Данилевского... Книги продавали коробейники, которые приезжали пароходом, следовавшим из Шлиссельбурга в Новую Ладогу. Встречать пароход обычно собиралось все село — и старые, и молодые. Такая традиция долго сохранялась в русских селениях, расположенных по берегам северных рек и каналов. В ожидании парохода молодежь гуляла по «бечевнику» — так называли утоптанный край канала, по которому бурлаки *бечевой* тянули баржи и беляны. Впереди — тузом — гармонист, за ним по четыре в ряд девушки, потом шла челядь — подростки. На знаменитом каменном мосту, построенном еще во времена Екатерины,— танцы — кадриль и лансе, а то и свой деревенский перепляс с частушками... Тут же коробейники продавали нехитрый товар, в том числе и книги: лишь бы был какой-никакой заработок или доход со сбора малины и грибов.

А война все продолжалась, и не было ей ни конца ни краю... После каждого возвращения с каникул в Петроград Саша Прокофьев остро чувствовал и переживал безвыходное положение матери, оставшейся в Кобоне на скудном солдатском пособии с малыми братьями и сестрами, с хозяйством, пришедшим в полный упадок. Надо было что-то предпринимать. Но что? Саша любил свою мать, любил за доброту, за скромность и выносливость. Была она подвижной, легкой на ногу, впечатлительной. С детских лет Анна Степановна учила его понимать лес, различать птичьи голоса, цветы, травы... Удивительно живой и выразительной была ее речь. В минуты редкого досуга она охотно пела — и старинные песни, вроде «То не мак цветет да не огонь горит...» или «Мыла Марусенька белые

1032237
17)
об. ... б ... ка
им. И. В. Бабу ... ина

ноги», и новые, городские пела, особенно эту — «На берегу сидит девица, она шелками шьет платок...».

Ах, как хорошо и точно сказала сестра поэта, Клавдия Андреевна, об Анне Степановне: «Сколько помню свою маму, она все время кого-то провожала в дорогу!..» Да, всегда кого-нибудь провожала в дорогу — то мужа, то сыновей, то дочерей,— а они всё реже собирались под родной крышей. Тогда же, в начале века, Александр сделал свой решительный шаг — оставил семинарию и вернулся в Кобону. Произошло это в канун Февральской революции в Петрограде.

2

«Дикая поэзия уже есть в том,— писал Николай Тихонов,— что прибой Ладоги в иных местах идет прямо по лесу, среди вековых сосен и берез, подминая кусты и взлетая пеной над мшистыми валунами...» Развивая эту яркую метафору, Тихонов так определил мировоззрение молодого Прокофьева: «Всем сердцем почувствовал он зов новой эпохи, широко открытыми глазами увидел он новые просторы мира — уже не ладожские волны, а волны Октябрьской революции проходили по дремучему лесу российской жизни»[1].

Волны Октябрьской революции выворачивали с корнем все, что прогнило изнутри, но еще цеплялось за землю, мешая росту молодого, сильного, трудового. Александр Прокофьев не мог быть в стороне от этих величайших исторических перемен. Тем более что к его отцу, Андрею Прокофьевичу, грамотному и, как бы мы теперь сказали, политически зрелому солдату-фронтовику, шли и шли мужики со всей округи: ведь он и газеты питерские почитывал, и в жизни был человеком толковым, знающим. Неудивительно, что в первую годовщину Октября, когда в Кобоне создавалась ячейка сочувствующих большевикам, одним из первых в нее записался отец. Неудивительно, что с ним записался в ячейку и его старший сын. В марте 1919 года Александр Прокофьев становится членом Коммунистической партии. Отец, также ставший большевиком, к тому времени служил в уездной милиции: в его характере была любовь к дисциплине, порядку и четкому выполнению важнейших поручений.

---

[1] Тихонов Н. Мастер высокого запева.— Огонек, 1960, № 48.

А события развиваются стремительно. Из Петрограда доходят тревожные вести — там голод. Отборные полки Юденича, составленные из кадрового офицерства, — Талаабские, Даниловские, Волынские, — ведут непрерывные атаки на ближних подступах к Петрограду. Александр Прокофьев вступает в ряды Красной Армии, как и всякий молодой боец, мечтает скорее попасть на фронт. Однако его направляют служить в караульную роту 3-го запасного полка 7-й Красной Армии в городе Новая Ладога. И вот что важно отметить: воодушевление его было настолько велико, а желание выразить чувства в стихотворных строчках настолько неодолимо, что вскоре в газете «Новоладожская коммуна» одно за другим появляются его стихи, написанные во время службы. Как и многие люди из деревенской среды, люди от земли, Александр Прокофьев в юношестве тяготел к поэтам преимущественно с крестьянской тематикой — Ершову, Кольцову, Никитину, Некрасову, поэтам суриковского кружка. Однако вскоре после Октябрьской революции, когда новые идеи и новые образы захватили его целиком, А. Прокофьев с энтузиазмом и ученическим прилежанием воспринял творчество тех молодых, революционных поэтов, которые выступали на страницах большевистских газет и различных массовых изданий. Эти поэты восславляли Революцию и призывали создавать свою, новую пролетарскую поэзию. Например, Илья Садофьев в своем знаменитом сборнике «Динамо-стихи», вышедшем в Петрограде в 1918 году, декларировал примерно такое:

Мы, восставшие, разбившие рабства оковы,
Призваны разрушить старые формы и догмы.

Подписывался А. Прокофьев псевдонимами, также характерными для первых революционных лет,— «Александр Рабочий», «А. Ладогин», «Красный рыбак». Всего до 1922 года им было напечатано около тридцати стихотворений. Эти стихи представляли собою или частушечные вариации на злободневные темы — «про Колчака», «про борьбу с неграмотностью», «про новую газету» — или стихи о мировой революции: «Братья, в песнях возвеличим Мировой Советский Строй», или, наконец, стихотворную публицистику в духе поэтов-пролеткультовцев:

Нам жизнь и жизнь. Мы сами боги.
Сейчас залечиванье ран.

Сейчас борьба. Зато в итоге
Рай пролетариям всех стран[1].

Столь же наивными были и эстетические воззрения А. Прокофьева, который только впоследствии стал добиваться «ощущения мира как своего»[2], а сейчас просто хотел выразить обуревавшие его чувства этими подражательными, частушечно-газетными стихами. Кстати, в «Новоладожской коммуне» одновременно с А. Прокофьевым печатались молодые пролеткультовские поэты А. Крайский (будущий руководитель литературной студии петроградского Пролеткульта), П. Арский, Г. Санников, С. Обрадович, Василий Кумач (Лебедев), Вас. Князев и другие. Черты типологического родства в их творчестве той поры несомненны[3]. И несомненно влияние на большинство из них революционных стихов В. Маяковского, В. Кириллова, М. Герасимова, В. Александровского. Подобные влияния испытывал и А. Прокофьев. Вот почему прав Б. Кежун, заявивший, что А. Прокофьев «начинал как поэт пролетарский»[4], а не как сугубо крестьянский поэт, о чем раньше много говорилось и писалось.

Довольно часто посылал свои стихотворные опыты А. Прокофьев и в петроградскую «Красную газету», необычайно популярную в то время. А в «Почтовом ящике» этой газеты нередко давались такие, например, оценки его стихотворным опытам: «А. Прокофьеву. Хорошие стихи, если бы не пересаливание со «словотворчеством»: каруселил, канителил, *пролетарил...*»

Самое любопытное, пожалуй, заключается в том, что консультант из «Красной газеты» был прав и не прав: прав, отмечая образцы подражательного «словотворчества», не прав в свете всей творческой эволюции А. Прокофьева, в которой именно активное, смелое и необычайно чуткое отношение к слову играет ни с чем не сравнимую роль.

---

[1] Новоладожская коммуна, 1920, 27 февраля.

[2] Прокофьев А. Свет поэзии: Статьи и заметки о литературе. Л.: Сов. писатель. Лен. отд., 1975, с. 18. Далее — по этому изданию.

[3] Вот как, например, выражал в стихах этот общий пролеткультовский пафос А. Крайский: «Он мчится, Железный Гигант, из мрака, из бездны, из вихря». Крайский А. У города-разбойника. Пг.: Космист, 1922, с. 18.

[4] Кежун Б. Ранние стихи Александра Прокофьева.— Нева, 1973, № 12, с. 178.

Казалось бы, не так уж велико расстояние от Нарвы до родной Ладоги. Но каким расстоянием, какой мерой измеришь то, что ощущал теперь в себе Прокофьев, вчера еще наивный парень из приозерного села Кобона?.. Не месяцы, а, казалось, годы прошли с тех пор, как он перекинул через плечо холщовый мешок и простился с родным порогом. Бывалый боец Красной Армии, он прошел на фронте сквозь все испытания, трудности и лишения, которые выпадают на долю солдата. И как бы отчаянно ни складывалась боевая обстановка, Прокофьев не терял веселого расположения духа. Его любили во взводе, в полку за немыслимое количество частушек, которые он знал. Если же к какому-то случаю не было подходящей частушки, молодой боец тут же на ходу ее сочинял.

...Закончилась гражданская война. Прокофьев остается служить в армии. С 1922 года он живет в Ленинграде: теперь его жизненная и литературная судьба уже навсегда была связана с прославленным городом-героем.

Страсть к литературе, к поэзии, которая становилась все более неодолимой, привела его в конце концов в литературную студию Пролеткульта. В 1935 году Прокофьев так рассказывал о начале своей поэтической биографии: «Я уже не помню, какими путями я дошел до этого Пролеткульта. Там на все лады славили космос поэты-космисты...»

Необходимо заметить, что увлечение «космической», «вселенской» поэзией среди литературной молодежи — демобилизовавшихся красноармейцев, молодых рабочих, студентов, совслужащих — было тогда всеобщим. С «космических» стихов начинали М. Исаковский, А. Сурков. М. Светлов, А. Жаров, С. Щипачев и многие другие. Их первые стихотворные опыты, как и опыты А. Прокофьева, писались под влиянием всевозможных пролеткультовских деклараций и призывов. Были эти вирши наивны, ученически подражательны — позднее их авторы вспоминали о «грехах» литературной молодости чаще всего с иронией или добродушной улыбкой. Так, например, Степан Щипачев передает содержание разговора с К. А. Треневым, которому он однажды прочитал новую «космопоэму». «Вы лучше воспойте мой велосипед — толку будет больше»,— смеясь, сказал Константин Андреевич юному стихотворцу, безоглядно увлеченному «бурекрикой», «планетаристской» поэзией тех лет.

Замечу, что понятие «космизм» в первые послерево́лю-

ционные годы вбирало самые различные, порою идейно и творчески непримиримые явления. Например, В. Александровский восклицал: «Никогда не умрет Революция, не окончив работу свою!» Но были и «биокосмисты», которые имели филиалы в Пскове, Киеве, Иркутске и других городах. «Биокосмисты» считали себя идейными воспреемниками русского анархизма во всех его проявлениях — от анархизма Кропоткина до махновщины, и утверждали свой «биокосмический стиль», который выглядел примерно так: «Конь размяк собаке пластом подобно...»

Однако в целом революционно-романтическая поэзия М. Герасимова, В. Александровского, В. Кириллова, Г. Санникова (эти поэты в будущем составили ядро «Кузницы») взволнованно и страстно передавала пафос грядущей всепролетарской революции.

Не случайно Виссарион Саянов, несколько раньше, чем Прокофьев, ставший писателем-профессионалом, в конце жизни говорил о том, что «в наших юношеских увлечениях и молодых пристрастиях был революционный энтузиазм, озарявший все вокруг своим ярким светом»[1].

И если Александр Прокофьев — участник студии, а проще говоря, литературного кружка — в то время уже не принимал «космостихов» своих столь же молодых и неопытных товарищей, то в целом яркий свет революционного энтузиазма заставлял его с особым восторгом относиться к творчеству Маяковского, увлеченно цитировать «Двенадцать» Блока, внимательно следить за поэзией Д. Бедного, за творческой практикой «Кузницы». Он сам пытался искать сходные интонации и образы. Однако попытки петь с чужого голоса вызывали лишь приступы раздражения и горечи: поэт чувствовал себя скованно, испытывал глубочайшее неудовлетворение.

Не без внутренней боли Прокофьев позднее признавался друзьям: «...отрывая время от сна — всегда ночью (иначе никак не мог из-за службы), я писал. Я работал при почти полном отсутствии поэтической культуры, при слабом знакомстве с общей. Я пытался палкой распахивать каменную землю». И далее: «Слова мне не повиновались. Только самое захудалое слово входило в навязанный ему ритм и тут же бесславно умирало»[2].

[1] В кн.: Советские писатели: Автобиографии: В 2-х т. М.: Гослитиздат, 1959, т. 2, с. 301.

[2] Прокофьев А. Этапы работы.— Рабселькор, 1935, № 19—20, с. 13.

Слишком самобытной была натура Прокофьева, слишком большой запас еще не проснувшихся поэтических сил, ритмов, образов, слов ощущал он в себе, чтобы смириться с подобной работой «на невыносимом холостом ходу». Вот почему он ударяется в другую крайность: начинает писать залпом, во всю ивановскую — авось что-нибудь да выйдет.

Примером такого «безудержного» творчества является небольшой цикл «Под тальянку», опубликованный в ленинградском альманахе «Стройка» за 1925 год.

Эти стихи никогда не упоминались ни самим Прокофьевым, ни исследователями его творчества. А между тем они-то и явились тем мостком, тем переходом, который позволил начинающему поэту, увязнувшему в тяжеловесном, подражательном сочинительстве, обрести под ногами твердую почву. Отдельные особенности этого цикла предвосхищают зрелую лирику А. Прокофьева: и циклическая композиция, когда мысль одного стихотворения как бы подхватывается, варьируется в другом, и хореический, частушечный размер, и прокофьевские реплики «от себя», и, наконец, внутренняя раскованность, естественность, спонтанность, которой он все-таки дорожил больше всего на свете.

Эй, гармоника, тальянка,
Бейся рябью у реки,
Коли вышли на гулянку
Пареньки-озорники...

В цикле заметны робкие попытки как-то проследить судьбу этих «нареньков-озорников», увязать ее с той новью, которая пришла в ладожскую деревню. Вот почему поэт в дальнейшем пишет о пареньках-озорниках, которые начали «по-новому учиться, мыслить мудростью иной». Правда, соединение традиционных частушечных мотивов с новым социальным содержанием пока что было механическим, условным. Однако важно отметить, что уже тогда Прокофьев обращал особое внимание на глубокие политические, общественные перемены, происшедшие в жизни народа после Октября.

«Под тальянку» не стали открытием ни для читателей, ни для самого Прокофьева. Потребовались еще годы поисков, разочарований, бессонных ночей, малых успехов, чтобы забрезжила большая творческая удача.

3

...Вот передо мной выписка из приказа по Ленинградской губернской Рабоче-Крестьянской милиции № 34 от 3 февраля 1924 года.

«В ночь с 14 на 15 января с. г. при попытке задержания бандита Лукина был убит милиционер Шумской волости Волховской уездной милиции Прокофьев Андрей, после какового осталась без средств к существованию семья из восьми человек. Выражая соболезнование семье погибшего при исполнении служебного долга милиционера т. Прокофьева, приказываю выдавать его семье в течение шести месяцев положенный ему оклад содержания из сумм Управления ЛГМ.

Подписал: начальник Ленинградской Губернской милиции

Серов».

А случилось это все так. В округе появился бандит по кличке Тула, по фамилии Лукин. Он грабил крестьянские подворья, особенно же доискивался оружия. Лукиным заинтересовалась ВЧК. И вот поступили сведения: в ночь с 14 на 15 января Тула будет в Кобоне. И брать его надо немедленно. Ночь выдалась лунная, морозная. Андрей Прокофьевич шел вдоль бревенчатой стены, он заходил из-за пристройки. Но Тулу уже кто-то, вероятно, предупредил. Через маленькое оконце в срубе, как из амбразуры, он в упор выстрелил несколько раз в Андрея Прокофьева...

Многим позднее сестра Клавдия вспоминала слова, сказанные ее старшим братом Александром на могиле отца: «Отец, нам двоим с бандитом не ходить по земле...»

Клятву свою Александр Прокофьев сдержал: Тула понес заслуженное наказание.

И этот приказ от 3 февраля 1924 года, и другие материалы и свидетельства очевидцев я читал в мемориальном музее, развернутом в бывшем двухклассном училище села Кобона. Мало того, что читал, но вместе с известным ленинградским критиком и литературоведом В. С. Бахтиным прошел на сельское кладбище, которое за минувшие десятилетия, особенно за годы войны, конечно же непомерно разрослось, заняло большую часть сосновой рощи. И если бы не В. С. Бахтин, то мне, конечно, трудно было бы найти гранитное надгробие героя-милиционера, положить цветы и постоять минуту в скорбном молчании.

Какое-то время спустя, когда мы проходили знаменитым каменным мостом через реку Кобонку и направлялись к дому Анны Дмитриевны Прокофьевой, я вспомнил, что ведь у меня была еще одна попытка достичь земли Олонии, поскольку с давних пор мне было известно изречение Гете: «Чтобы понять поэта, надо отправиться в страну поэта».

...Поездка в Кобону мне запомнилась настолько отчетливо и зримо, что я рискнул включить личные воспоминания и в эту фреску. Может быть, она осветит каким-то новым светом все, что будет сказано в дальнейшем, сказано не только о творческом пути А. А. Прокофьева, о его поэзии, но о его зачарованности тем «голубым игом», которое он нес в себе, в своей памяти, в своем сердце всю жизнь.

...Действительно, может быть, это и была Кобона,— мы выскочили на площадь с укромной, притененной старыми тополями церквушкой, с домами в резьбе наличников, с горбатым мостиком через какую-то речушку или канаву,— и круто развернулись у ближайшего палисада.

Кондровский даже мотор «Явы» не заглушил. Он торопливо покуривал, по-журавлиному вытянув вперед ноги и не слезая с седла, пока я озирался, оглядывался вокруг, пытаясь увидеть хоть кого-нибудь из местных жителей.

Но в моросящей мгле никого не было: горбатый мостик, переулки, причалы, лодки на канаве — все было пустынно. Только отдаленный и невнятный гул, доносившийся со стороны озера, оживлял эту странную деревню.

«Хватит с меня твоей распрекрасной земли Олонии,— Кондровский отстрекнул сигарету за палисад.— Ложимся на обратный курс».

Я знал, спорить с ним бесполезно: полдня мы петляли по туманным и тихим проселкам Приладожья и не могли найти Кобону. «Ява» рванулась и понеслась в сторону автомагистрали Тихвин — Ленинград. На крутых виражах нас так прижимало к земле, что инстинктивно я начинал клониться в обратную сторону, а Кондровский не имел возможности ни оглянуться, ни обругать меня: он горбатился над рулем, он, казалось, слился с этой обочиной, мокрой,

дрожащей, желтой в свете фары, стремительно бросающейся под колесо мотоцикла.

Временами нас обдавало волнами ослепительного света, дождевой пыли и бензинной гари,— мимо пролетали грузовики и автобусы; после них ночь становилась еще более непроглядной, а полоска асфальта еще более неверной и зыбкой.

Чем ближе к городу, тем чаще нас ударяли эти волны дождя и света, но Кондровский не сбавлял скорости, а притормозил лишь у первого городского светофора. Он оглянулся на меня: его марсианские очки, закрывавшие пол-лица, сверкнули победительно и устало.

Теперь, спустя много лет, все было по-иному: ехал я не с отчаянным малым — мотоциклистом Кондровским,— а с рассудительным Владимиром Бахтиным, и не на какой-то там никелево-оранжевой, стреляющей выхлопной трубой экзотической «Яве», а на спокойной, я бы сказал, добропорядочной, «Волге». Правда, цель поездки оставалась прежней: добраться до страны Олонии, до ее затерянной среди пашен и перелесков столицы Кобоны.

А день выдался солнечный, холодноватый. В последних числах октября это безмятежное, это спокойное сияние небес позволяло оглядывать землю пристально, беспристрастно: вплоть до той самой паутинки, что блестит на праздной борозде. Вдоль автострады струилось дымчато-палевое мелколесье, отсчитывали расстояние бетонные столбы, вставали и сразу же пропадали всевозможные указатели. И вдруг — как разрыв мины: станция Мга! Всего-навсего дорожный знак, который мелькнул и — остался позади. Но не было спокойного сияния небес, тихих перелесков и медлительных пашен, а было то особое состояние души, которое есть воспоминание и явь, забвение и сегодняшнее бытие.

Прожить бы мне эти полмига,
А там я сто лет проживу.

Вот где-то здесь родились эти отчаянные, эти дерзкие строки Павла Шубина, где-то здесь тонул в болотных хлябях танк Сергея Орлова, истекал кровью взвод Александра Межирова, шел в редакционную землянку Александр Прокофьев... Где-то здесь. Дорожные знаки. Садовые домики. Обелиски. Столбы. И снова мгинское мелколесье.

От развилки «Волга» пошла вдоль ровной, натянутой,

как струна, канавы — это был старый — еще петровских времен — обводной Ладожский канал.

Встречные поселения чем-то неуловимо напоминали друг друга — то ли заброшенными церквами, то ли дачными домиками под шиферной кровлей, то ли этой старой канавой, с коричневой, подернутой ряской водой. Но Владимир Бахтин уверял, что наша дорога приведет нас в Кобону, хотя, по правде сказать, когда мы подъехали, тот сам не сразу узнал село. Такая же полуразрушенная церковь. Такие же шиферные кровли дачных домиков. Такие же бетонные телефонные столбы. И все-таки это была Кобона.

О Ладога-малина,
Малинова вода,
О Ладога, вели нам
Закинуть невода.

Ветер с Ладоги пролетал над крышами поселка, кружил сухую листву на дорогах, рябил воду в реке Кобонке, пересекавшей и старую канаву, и «новый» екатерининский обводной канал и сливавшейся где-то за увалами со всей озерной голубизной. Не скажу, что теперь поселок показался мне ладожским Китеж-градом с деревянными горбатыми мостиками и деревянным узорочьем домов. Скорее — это был обычный дачный пригород, удаленный от Ленинграда на сотню с лишним километров. Даже гранитные опоры моста через Кобонку напоминали — и не без оснований — гранитные набережные Невы. Да так оно и есть в действительности: старый обводной канал — ровесник Северной Пальмиры. В новейшие времена история Кобоны была вписана в народную память уже огненными письменами. Отсюда, из устья Кобонки, в ноябре сорок первого года ушла на Ленинград первая автоколонна с хлебом. Ушла по неокрепшему ладожскому льду, ушла, чтобы положить начало «Дороге жизни». И — «...вспыхнуло огнем багровым Время в моей Кобоне, на моем лугу».

...Я вспоминаю иссиня-бледные лица блокадников-ленинградцев, вывезенных через Кобону в мой родной город. Они заполняли пристанционные пути, переходы, вокзальные помещения, эвакопункты. Но я помню и другое — загородные траншеи, едва присыпанные мерзлыми комьями земли, расклеванные вороньем мертвые лица, судорожно сжатые пальцы рук... Немало таких траншей было и в окрестностях Кобоны, траншей, могил, сожженных автомашин, разрушенных бомбами укрытий. Земля Олония

пережила все это и ничего не забыла, как не забыли этого и мы...

Голубого сияния над озером мне так и не довелось увидеть,— октябрьское солнце слепило глаза, высвечивало трещины на старой колокольне, фанерные листы на заколоченных окнах домов дачного типа, пожелтевшую траву на кладбище, начинавшемся сразу же за поселком. И я поражался этому четкому освещению предметов окружающего мира и думал, что лучше бы жить одной давней-давней поездкой с Кондровским, когда мы пролетали, как черные демоны, по сказочно тихим и туманным проселкам округи.

С этим обостренным чувством грустного недоумения, что ли, мне и пришлось бы, наверно, вернуться в Ленинград, если бы не Владимир Бахтин. Неутомимый собиратель фольклора — старинных сказов, плачей, причетов, побывальщины и частушек,— он всюду возил с собою видавший виды магнитофон. Мне как-то не верилось, что после всего, что пережили ладожане, что пережила Олония, именно здесь могли сохраниться пусть самые слабые отзвуки достославной старины,— ведь не случайно Владимир Бахтин отправлялся теперь то к липованам-некрасовцам в Румынию, то к старообрядцам, в Польшу... Правда, он долгие годы находился в дружеских отношениях с Александром Андреевичем Прокофьевым, записал от него немало частушек, издал фольклорных сборников, напечатал исследовательских материалов... Но все-таки, проходя мимо стоянок автомашин и домиков дачного типа, я помыслить не мог, что магнитофон, захваченный в дорогу, пригодится именно сейчас.

В чистой, обставленной по-городскому комнатке нас принимала Анна Дмитриевна Прокофьева, родственница — по мужу — Александра Прокофьева, своего прославленного поэта-земляка. Разговор шел о каких-то общих знакомых, о примечательных местах, связанных с детством и юностью поэта, который родился здесь, в Кобоне, ходил в училище, рыбачил то на речке Кобонке, то на Ладоге. Бахтину приходилось бывать в Приладожье и раньше, и не только бывать, но и гостевать у Анны Дмитриевны с приятелями-ленинградцами. Вот и теперь хозяйка наша

выставляла на стол угощение, доставала из шкафчика заветный графинчик. Была она немолода, спокойна в речах и движениях.

Когда Бахтин стал уговаривать ее спеть что-нибудь, как он выразился, «для науки», она не отнекивалась, не отговаривалась, а согласно кивнула головой и пододвинула поближе магнитофон.

Мне невозможно передать свои ощущения, ибо все для меня было впервые: пела Анна Дмитриевна тихо-тихо, и просто, и сокровенно, как иногда поют про себя и для себя. Вот эта ее сокровенность и поразила меня больше всего: вольно или невольно, но в моем воображении старинная песня требовала какой-то обрядовой пышности, какой-то условности, какого-то особого, может быть, «моисеевского», а может быть, оперно-этнографического обрамления; иначе она не существовала для меня, иначе она не была так называемой народной песней, исполняемой так называемым народным хоровым коллективом.

Удивительное дело: в тихом — почти шепотом — исполнении Анны Дмитриевны меня не стесняли, не раздражали ни многочисленные повторы, ни протяжные окончания слов — эти слова в устах пожилой женщины были живыми, хотя и пришедшими из дальней дали.

То не мак цветет да не огонь горит —
То цветет-горит сердце молодецкое,
Ой, сердце молодецкое да атаманское...

Удивительно хорошо, ладно выпевала Анна Дмитриевна, выпевала, выговаривала, высказывала:

Ой, цветет-горит сердце молодецкое,
Сердце молодецкое, атаманское
Не по батюшке и не по матушке,
А по одной душе красной девице.

Анна Дмитриевна смолкла, отставила магнитофон, задумалась... Приготовившись слушать длинную, однообразную и, как мне казалось, скучную народную песню, я был вроде бы даже разочарован, вроде бы даже смущен этой краткой и выразительной концовкой... Она не полагалась народной песне, она полагалась только песне, сочиненной поэтом. Но Анна Дмитриевна вновь приблизила к себе магнитофон — и я услышал тихий речитатив, в котором были слова необыкновенной красоты и выразительности:

...Ах, я первый сон заснула — нет милого дружка,
Второй сон заснула — день белая заря...

Когда мы вышли на улицы поселка, то белая заря октябрьского полдня сильно и ослепительно сияла над всей северной Русью. Бог ты мой,— размышлял я про себя,— ведь вот в каком живом песенном окружении вырос Александр Прокофьев, ведь вот каким чудодейственным, магическим кристаллом, сквозь который трава казалась — голубой, море — пламенным, а заря — белой, обладал он! Кого из нас в детстве не удивляло, не восхищало это преображение мира, когда осколок цветного стекла движением руки изменял все прежде знакомые цвета и краски. Но забавы детства остались детскими забавами: кому из нас, людей здравого смысла, пришло бы в голову теперь устраивать себе вот такие цветные витражи. И лишь Александр Прокофьев сохранил это детское и непосредственное зрение, эту необычность восприятия мира. Да, окружающий мир для него был иным, чем для нас: более ярким, более радужным, более гармоничным и прекрасным. И песенное словно явилось для него той призмой, тем увеличительным стеклом, которое разлагало дневной свет на семь цветов радуги и вновь воссоединяло их в непрерывно струящийся свет ладожской зари.

...Последний раз Александр Прокофьев побывал в Кобоне в 1969 году. Как вспоминает его приемная дочь Олимпиада Нестерова, поэт был по-особому взволнован дорожными впечатлениями: лесами, перелесками, болотцами, пашнями, мелькавшими по обочинам дороги. И самой встречей с Кобоной. Он прошел вдоль речки Кобонки к старым елям, постоял, перейдя переулок, возле трех березок, некогда посаженных им на отцовском подворье, постоял, повернул обратно, вышел к старому двухэтажному зданию, в котором, как и в дни его детства, звенел школьный звонок и раздавались детские голоса. Потом отвязал лодку и уплыл в озерную даль.

В вольном просторе кружились чайки, звенели лодочные моторы. Восходили из-за горизонта облака. Вечностью и покоем веяло от этой неоглядной ладожской голубизны.

...Вместе с Владимиром Бахтиным мы замерли возле штакетника, ограждающего место, где когда-то стоял родной дом поэта. Теперь там три березы, запорошенные осенней желтизной. На одной из них — алюминиевая табличка:

Почти над самым плесом,
Почти что над водой

Шумят, шумят березы,
Посаженные мной.
Александр Прокофьев

Под ровным напором ветра шумят прокофьевские березы, осыпая и траву, и проулок, и дорогу золотистой пыльцой. Но в этом шорохе берез, шевелении травы на бывшем прокофьевском подворье как будто чего-то не хватает. Такое ощущение было до той поры, пока не возник, не слился с шумом листвы тихий голос: мой спутник, повинуясь внезапному душевному порыву, включил магнитофон:

То не мак цветет да не огонь горит —
То цветет-горит сердце молодецкое...

Пожалуй, ничего другого, лучше невозможно было и придумать. Ибо так же цвело и горело сердце молодецкое — сердце поэта. Цвело и горело, чтобы светиться во мгле грядущих лет.

4

Бывают по весне такие дни — вроде бы не пасмурно, да и не солнечно. С вечера туман-снегоед расстилается по низинам, невнятно бормочут ручьи, лед на реке — в ржавых глинистых подтеках. Поля набрякли талой водой; под рыхлыми, зернистыми заносами они таят безудержную силу озимых. И все-таки ждут, ждут своего часа, своего срока.

Но однажды перед рассветом что-то дрогнет в низовьях — и завертело, закрутило, понесло! Сразу станет просторно и солнечно. Ветер налетит от самого океана. В любой промоине вода заговорит, забулькает, загрохочет.

Что-то близкое к этому весеннему половодью испытывал и Александр Прокофьев, когда писал свои знаменитые «Шесть песен о Ладоге». Его будто враз подхватило высокой волной вдохновения, он полной грудью вдохнул песенного ветра. Поэтическое дыхание стало свободным, голос окреп и приобрел неповторимую тембровую окраску.

1927 год — год публикации песен о Ладоге — Прокофьев называет началом *радостной* творческой работы.

И сколько бы с тех пор ни выходило у Прокофьева сборников избранных стихотворений, его однотомников и двухтомников, именно песнями о Ладоге он открывал эти книги. С ладожского цикла начинают знакомиться мо-

лодые читатели с творчеством замечательного поэта, «Песни о Ладоге» входят в антологии русской советской поэзии, издаваемые как у нас, в Советском Союзе, так и в зарубежных странах.

У этой песни лад другой,
Особенная грусть.
О сумеречной Ладоге
Рассказывать берусь[1].

В свое время В. С. Бахтин сделал правильный вывод о том, что «Прокофьев все-таки прежде всего лирик, лирик по призванию. Именно в лирике он и добился наибольших успехов»[2].

Решительный тон высказывания критика оправдывается тем, что поэту в разные периоды его жизни неоднократно предлагалось взяться за «большой жанр», за многоплановую поэму, возможно эпопею.

Прокофьев пришел к поэме, но своим, прокофьевским, путем. Его эпическая хватка сказывалась в том, что он всегда замысливал книгу или главу из будущей книги — и шел к своей цели неуклонно. Поэмы «Россия», «Сад», «Юность» — это поэтические книги, в которых каждая отдельная «ячейка» — лирическое стихотворение. Конечно, и до Прокофьева в русской поэзии существовал этот принцип построения произведения большими периодами, циклами. Так, например, работал Блок. Напомню его «Вольные мысли», «Ямбы», «Итальянские стихи», «Родину». Прокофьев решительно продолжил эту традицию Блока. Он не только тематически объединяет свои циклы или главы из книг (например, «Уральские партизаны»), но стремится к их композиционному единству.

Перечитывая его лирику — «Полдень», «В защиту влюбленных», «Четыре времени года», я не могу избавиться от одной музыкальной ассоциации. Мне слышится, как с ходу, весело и резко «взял» мелодию гармонист. Но вот, повторив какие-то лады, врывается другой и переводит наигрыш в более высокую тональность; его сменяет третий и уже в ином ключе, в ином темпе заканчивает мелодию. И самое поразительное, что все это слуховой обман:

---

[1] Прокофьев А. Собр. соч.: В 4-х т. / Под. общ. ред. В. Базанова. Вступ. статья В. В. Дементьева. Л.: Худож. лит., 1978, т. 1, с. 27. Далее — по этому изданию с указанием тома и страницы в тексте. Первая цифра — том, вторая — страница.

[2] Бахтин В. Александр Прокофьев. М.— Л.: Сов. писатель, 1963, с. 83.

играют не два, не три музыканта, а один исполнитель-виртуоз. Его сложное многоголосие подчинено своим внутренним законам, оно стройно аранжировано, оно с предельной выразительностью передает радость жизни, удаль и размах души русского человека. Вот теперь-то Прокофьев мог бы о себе сказать так, как он и сказал впоследствии:

Я выдумал песню, какую хотелось,
Я вдунул ей голос грудной,
Я выдумал песню, которая пелась,
Ей было неплохо со мной.

Вероятно, чувствуя особую близость своей поэзии к «проливным» плясовым наигрышам, Прокофьев так охотно прибегает к песенным уподоблениям, так постоянно славит наиболее популярные в деревне инструменты — гармонику, тальянку, баян. «Вошла в мою душу гармонь-тальянка, трехрядка, доверху набитая песнями, стихами», — замечает он в автобиографии. Причем гармоника и баян для него одновременно то же самое, что для поэтов прошлого века — лира, иначе говоря, олицетворение поэзии как искусства, символ поэзии, которая «идет себе вольным-вольна, и плача и смеясь».

В разное время и по разному поводу Прокофьев стремился растолковать читателям особую символику песен о Ладоге, их особое значение в своей творческой судьбе. Он считал, что наконец-то он нашел то, что искал. Он по-своему пытался объяснить суть такой счастливой находки: это наиболее знакомый, родной, а следовательно, и наиболее *«в тебе и для тебя звучащий материал»*. Курсивом я выделил последние слова, ибо для Прокофьева вопрос о том, как писать, был всегда вопросом, как жить, как чувствовать, как воспринимать мир. «Шесть песен о Ладоге» и последовавший за ними стихотворный сборник «Полдень» (1930) показали ему, какой внутренней жизнью он должен жить, какова должна быть его ценностная ориентация, каково мироощущение и мировосприятие, чтобы поэзия не была, как прежде, невыносимо трудной, по существу, никчемной работой, подобной попыткам распахать палкой каменную землю... Поэт явно запаздывал с выходом в большую литературу — об этом он с горечью признается в автобиографических заметках: «Я писал тогда много, стараясь догнать далеко ушедших товарищей, ибо работать спустя рукава — значило обречь себя на поэтическое небытие». Однако в качестве актива у него имелись только упорство и воля — воля к самоутверждению,

которое он мог осуществить через слово. Этим словом он должен был, в первую очередь, овладеть столь свободно и виртуозно, как владели сложными плясовыми наигрышами лучшие баянисты и гармонисты приладожских деревень. Замечу, что, стремясь во что бы то ни стало к свободному владению словом, поэт одновременно стремился к высвобождению духовной энергии, к активной и полной самореализации «я». Ибо лирическое изображение деревни в ее многоголосом «естестве» как нельзя более соответствовало лирической сущности Прокофьева, его виденью мира. Не потому ли в Прокофьеве «родной материал» прежде всего «зазвучал»: поэт понял, что не сможет открыть ни новизны этого материала, ни новизны этих характеров без новизны речевых характеристик, новизны и неожиданности звучания самого стиха, с тем, однако, непременным условием, что эта новизна будет действительной новизной народно-поэтического мелоса, песен ладожской деревни двадцатых годов.

В своих воспоминаниях Александр Прокофьев делает постоянный упор на то, что в сборнике «Полдень» он открыл своего героя — рядового парня,— открыл и постарался с ним не разлучаться. Поэт искал принцип «неотчужденного» воссоздания сельского мира и нашел его во взглядах, пристрастиях, вкусах этого «стóящего парня», каким он был сам, каким был едва ли не любой его сверстник. Однако Прокофьев открыл тогда нечто большее — он открыл, что поэзия основывается не на простом чувственном восприятии (как в цикле «Под тальянку»), а на эстетическом опыте художника, который конечно же богаче и сложнее индивидуального восприятия, который включает опыт поколения и опыт современников,— ими могут быть «рядовые парни (сосновые кряжи)». О них-то и писал Прокофьев в сборнике «Полдень». Этот эстетический опыт позволял поэту представить поэзию как «бытие в возможности», прибегнуть к гиперболе и символике, иронии и сатире, патетике и лиризму. В новом отношении Прокофьева к действительности огромную роль играла яркая эмоциональная окрашенность слова, сгущение или, точнее, преувеличение эмоций: мир стал восприниматься поэтом не только как гармония, но и как украшение, не только как данность, но и как вероятность. И хотя Прокофьев искренне считал, что точка отсчета в его поэзии начинается с прихода в его поэзию «рядового парня», она начиналась с открытия других — в себе. А отсюда — свобода само-

утверждения, отсюда — песня, которая «идет себе вольным-вольна, и плача и смеясь».

Примерно тогда же, когда писались «Шесть песен о Ладоге», другой молодой поэт из Смоленска Михаил Исаковский с юмором упомянул в одном стихотворении: «Поют над речкой соловьи — поэты сельского масштаба».

Нет, кругозор Прокофьева с первых самостоятельных шагов в поэзии не был ограничен ладожской околицей, только околицей — уточнил бы я.

«У меня разгон стиха вселенский» — вот как оценивал себя Прокофьев. И хотя сказано это было под горячую руку, в полемике с «критиками-мухобоями», сказанное неожиданно оказалось верным. От первого ладожского цикла к поэме «Россия», от первого сборника «Полдень» к книге «Приглашение к путешествию» идет «вселенский разгон» его стиха.

В оценке творчества А. Прокофьева начала тридцатых годов даже самые доброжелательные критики были более чем сдержанны. Так, А. Тарасенков считал возможным сказать: «У Прокофьева есть чутье к масштабам своей эпохи»[1]. Осторожный тон высказывания определяется тем, что Ан. Тарасенков, по сути дела, знал лишь первые книги поэта. Тем примечательнее его вывод.

Теперь же мы вправе сделать более решительное заключение.

Александр Прокофьев стал одним из виднейших поэтов нашей страны потому, что ему удалось показать свое время крупным планом, что разворот его поэзии был равен развороту исторических событий, происходящих в стране.

Старинное изречение гласит: «Любовь делает человека прозорливее, зорче».

Любовь Прокофьева к приозерному краю, к Олонии — вполне очевидна. Возникнув, она постоянно стремится к «саморасширению», ей обязательно нужна беспредельность.

Я знаю, сердце дальше глаз увидит —
Оно, как говорят, без берегов,—

пишет зрелый Прокофьев.

Проникновенная любовь Прокофьева к родной Ладоге делает его зорче, понятливее и к «местам нездешним», к

[1] Тарасенков Ан. О поэзии Александра Прокофьева.— Знамя, 1933, № 11, с. 180.

иным, отдаленным землям и небесам. Конечно, ему дорога ладожская синева. Но Прокофьеву дороже этой ладожской синевы, дороже всего ощущение огромности своей республики, своей родины, своей России: «В пятнадцать долгих весен сокол не облетит страны такой».

Это ощущение с годами у него развивается, крепнет, обретает новые метафорические средства выражения. Оно живет в нем, бьется, радостно вырывается из глубин сердца при каждом новом шаге в поэзии. Можно было понять Прокофьева, когда он с такой искренностью впервые обращался к «Ладоге-малине». Но можно понять его и когда он, задыхаясь от волнения, на «ты» говорит со всей страной.

Конечно, дело не только в пространственности, в объемности представлений поэта о родине, о России. Прокофьев принес в поэзию ощущение революционных перемен, происходящих повсеместно, новизны, необычности современной жизни. «Вселенский разгон» его стиха идет во времени — из прошлого в будущее. Этот историзм поэтического мышления Прокофьева имеет четкую социальную окраску.

По Ладоге и Каме,
И по другим рекам
Мы грохотали камнем
Рабочих баррикад.

Идеи национального братства трудящихся — всепобеждающие идеи. Они в конце концов сметут все кордоны, переступят все границы. «Клятвенная мудрость этих идей вдохновляет поэта и его сверстников — деревенских парней, бойцов Красной Армии.

Мы по местам нездешним
И по местам моим,
Мы — солнцем в Будапеште
Стояли и стоим!
И кашу дней заваривать
Пора. Не угорим.
Мы солнцем над Баварией
Стояли и стоим!

(1; 29)

Поэт-интернационалист, Прокофьев чутко прислушивается к классовым битвам, происходящим за рубежами страны: установление первой Советской республики в Венгрии, ожесточенные бои рабочих с силами реакции в Баварии — все это окрыляет его, вселяет уверенность в близкой победе всемирной революции на земле. Вот почему с такой

охотой он цитировал много лет спустя стихи своего товарища по ленинградской литературной группе Виссариона Саянова:

И путиловский парень, и пленник,
Полоненный кайенской тюрьмой,—
Все равно это мой современник
И товарищ единственный мой.

5

«Песни о Ладоге», напечатанные при активной поддержке Иосифа Уткина в «Комсомольской правде», заинтересовали литературную общественность, заставили ее прислушаться к сильному, свежему голосу молодого ленинградца. Имя Прокофьева запомнилось. Но только с выходом трех сборников — «Полдень», «Улица Красных Зорь» и «Победа», последовавших один за другим, к Прокофьеву пришла известность. Сборники вызвали обильный, разноречивый поток статей и рецензий. Молодой поэт оказался в центре резкой полемики, прошедшей по страницам литературных журналов и газет — органов многочисленных тогда писательских объединений и ассоциаций. Но были, конечно, и объективные причины пристального внимания к творчеству Прокофьева.

Если определить характерную особенность в деятельности мастеров советской литературы и искусства начала тридцатых годов, то это будет боеготовность «номер один». Мировой экономический кризис резко накалил международную атмосферу, отмобилизовал силы «кощунства и зла», создал реальные предпосылки для новой мировой войны. И художественная интеллигенция нашей страны со всей серьезностью отнеслась к угрозе военного нападения на СССР. Массовой становится так называемая «оборонная литература», ведется активная полемика с пацифистскими книгами писателей Запада, разоблачается звериная идеология фашизма.

События недавней гражданской войны предстают в романтическом ореоле. Революционный энтузиазм, озаривший, по словам Саянова, все вокруг необычайно ярким светом, вынес на литературный стрежень одну из лучших книг А. Прокофьева — «Улицу Красных Зорь»... Несколько десятилетий прошло со дня ее выхода в свет, но ее значение не потускнело, не померкло с годами. Наоборот, каждое новое поколение читателей восхищает победная поступь прокофьевского стиха, напряженность его образов,

романтический пафос его чувств. От лучших стихов Прокофьева, как от аккумуляторов душевной энергии, происходит «дозарядка» тех людей, которые еще не были знакомы с творчеством нашего поэта раньше. Его «Начало диктатуры», «Песню улицы Красных Зорь», «Разговор по душам», «Железо», «Эпоху», «Революцию», как и позднейшие стихи, обращенные к городу-герою Ленинграду, можно смело назвать стихотворными ораториями.

Другая особенность книги «Улица Красных Зорь» — предельная напряженность поэтических тропов. Надо обладать немалым искусством, чтобы удержаться на этой «предельности», чтобы раскалять каждую новую строку в еще большей степени, чем предыдущую, доводить ее до огненного свечения.

Уже в первых лирических стихотворениях Прокофьева можно было встретить это состояние крайней напряженности («ночь *кричала* запахами сена», «лес *гремел* веселою оравой», «мы ходили смертным часом, *величайшим* на земле»), резкую контрастность сопоставлений (поэт скучает по девчонке, «выросшей в *России,* от моей избы *недалеко»).* Иначе говоря, можно видеть его пристрастие к многократному усилению чувственных впечатлений. Но в ораториях поэт использовал гиперболу как главное, все себе подчиняющее художественное средство. В основу образного видения мира он возвел это поэтическое преувеличение.

Взять его знаменитое стихотворение «Мы». Молодые поэты часто начинают стихи с «заезда». Как неопытный певец не может сразу взять полной грудью высокую, чистую ноту, так неопытный стихотворец не может написать первую, решающую строфу.

А. Прокофьев с ходу начинает, перефразируя Маяковского, «плакатами небо оклеивать». Причем эта плакатность, эта митинговость — сознательная позиция автора. Стихотворение называется «Мы» — и поэт незамедлительно раскрывает смысл названия:

Мы — это воля людей, устремленных
только вперед, вперед!
От Белого моря до Сан-Диего слава о нас идет.
Огромные наши знамена — красный бархат и шелк,
Огонь и воду, и медные трубы
каждый из нас прошел.

Чтобы удержаться на высотах поэтической публицистики, Прокофьеву надо было в запасе иметь не одни отвлеченные обороты. Как тонко подметил Ю. Севрук,

рецензируя его книгу «Дорога через мост», пафосные, отвлеченно-поэтические конструкции («высокая ярость века», «день, равный тысячелетью», «слово, извечное, что тропа») пронизываются реальными, бытовыми речениями, самыми прозаическими словами. Эти реалии играют роль стальной арматуры, без которой, как известно, немыслим железобетон.

В окопах выла стоймя вода,
суглинок встал на песок,
Снайперы брали офицеров прицелом
под левый сосок.
И вся страна была в огне —
и мы по всем фронтам.
Шпиг и солдатский английский френч
мы добывали там...

(1; 68)

Смело все-таки сказано: «Снайперы брали офицеров прицелом под левый сосок» или «Каждый безусым пошел на фронт, а там бородой оброс!»! Эти детали — из личного опыта поэта, участника гражданской войны. Такое не придумаешь, не сочинишь, такое надо пережить! Но эти конкретные штрихи поэт также отбирал по принципу исключительности: только главное, без чего не может жить стихотворение.

После выхода названных книг Прокофьева критика много спорила: откуда идет поэт? Одни утверждали — от баллад Киплинга, другие — от Клюева. Но Прокофьев шел прежде всего от личного и живейшего ощущения незабываемой эпохи гражданской войны, от своих воспоминаний. Его душевный подъем, его романтизм питали впечатления, которые он вынес с передовых позиций, из красноармейских частей, оборонявших Петроград.

...Земля — по моря в окопах, на небе — ни огонька.
У нас выпадали зубы с полуторного пайка.
Везде по земле железной железная шла страда...
Ты в гроб пойдешь — не увидишь,
что видели мы тогда.
Я всякую чертовщину на памяти разотру.
У нас побелели волосы на лютом таком ветру,
Нам крышей служило небо, как ворон летела мгла.
Мы пили такую воду, которая камень жгла.

Спустя десятилетье, когда писалась книга «Улица Красных Зорь», поэт мог окинуть одним взором не только ближайшие подступы к Петрограду, но и дальние дали, залитые кровью, задымленные пожарами, раскаленные солнцем.

Мы шли от предгорий к морю,—
нам вся страна отдана,
Мы ели сухую воблу, какой не ел сатана!
Из рук опускали в руки окрашенный кровью стяг.
Мы столько хлебнули горя, что горе земли — пустяк!

Что же напоминают эти строки? «Балладу о Боливаре» Киплинга? Его «Мери Глостер»? Ритмически — да. Здесь использован редкий в русском стихосложении балладный септенарий. Но по размаху, по пафосу повествования здесь угадывается то же стремление, что волновало автора «Железного потока», — запечатлеть для грядущих поколений сверхчеловеческие тяготы и лишения, которые пришлось преодолеть, сокрушить дивизиям красных бойцов.

И все-таки, все-таки, все-таки прошли сквозь
огненный шквал.
Ты в гроб пойдешь — и заплачешь,
что жизни такой не знал!

(1; 70)

Популярность романа А. Серафимовича в начале тридцатых годов была огромна. И влияние его на молодую нашу прозу и поэзию несомненно. Во всяком случае Прокофьеву был близок пафос «Железного потока», была близка вера Серафимовича в силу народных масс, вздыбленных революцией, в их сплоченность и несокрушимость.

Даже в наше время иногда можно услышать что-то вроде упрека писателям двадцатых — тридцатых годов: мол, они были лишь «рупорами времени», мол, индивидуальное, личное начало у них слабо выражено, растворено в коллективном, в массовом.

Стремление «каплей литься с массами» было органичным стремлением для многих художников — от Маяковского до таких авторов первых книг, каким являлся в то время Прокофьев.

Вообще период революции и гражданской войны для многих этих художников был чреват противоречиями в решении главной проблемы века: человек и общество. С одной стороны, возникала боязнь, как бы частное не заслонило целого, личность не заслонила коллектив, а отсюда — стремление к безымянности, к растворению индивида в массе. «Я сбросил с себя имя, меня зовут «товарищ»,— утверждал в тех же двадцатых годах И.-Р. Бехер. С другой стороны, движение истории во времени было ускоренным, не менее, если не более, ускоренным, чем развитие новой личности, ее способностей и задатков, ее понимания своей роли в историческом процессе, понима-

ния свободы и необходимости, ответственности и классового долга. Ведь не случайно В. И. Ленин назвал революцию праздником народа. Вот эта праздничность, приподнятость, возбужденность, этот процесс ускоренного движения истории во времени — все вместе взятое и способствовало расцвету личности, свидетельствовало о приближении того общественного строя, «где самобытное и свободное развитие индивидов перестанет быть фразой»[1].

Диалектическое противоречие в решении проблемы личного и коллективного, как я уже говорил, обнаруживается в творчестве большинства поэтов, которые принадлежали к одному с Александром Прокофьевым поколению. Обнаруживается оно в поэзии и его самого.

Прокофьеву по строю поэтического мышления был близок торжественный, романтически-взволнованный язык поэзии и прозы двадцатых годов. Он охотно выделял такие слова, как Революция, Республика, Эпоха, Слава, заглавной буквой. В поэтических ораториях поэт говорит о себе как об одном из множества, как об одном из массы. Его личность неотличима от личности товарища, идущего вместе с ним в атакующей цепи. Они — железный единый поток, и в этом их сила. «Не плакать!» — кричала Республика ему, поэту, но «так она кричала миллионам, всюду заселяющим ее». На этом гребне высокого слияния с тысячами таких же самоотверженных борцов за революцию и родилось у Прокофьева стихотворение, которое мне хочется здесь процитировать:

Когда мы в огнеметной лаве
Решили все отдать борьбе,—
Мы мало думали о славе,
О нашей собственной судьбе.

По совести — другая думка
У нас была, светла, как мед:
Чтоб пули были в наших сумках
И чтоб работал пулемет!
Мы горы выбрали подножьем
И в сонме суши и морей
Забыли все, что было можно
Забыть.
Забыли матерей...
Но мы и в буре наступлений,
Железом землю замостив,
Произносили имя: *Ленин*,—
Как снова не произнести!

[1] Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 3, с. 441.

Все было в нем:
поля и семьи
И наш исход из вечной тьмы,—
Так дуб не держится за землю,
Как за него держались мы!
(1; 154)

Да, это стихотворение написано от лица многих солдат революции. Но его автор — не «человеко-единица».

В стихотворении проявилось то, что Гегель называл «античным стилем». Суть гегелевского высказывания заключается в следующем: художник,— в данном случае сделаем предположение, что речь идет о художнике, близком по характеру своего дарования Прокофьеву,— «изображает индивидуальность и как всеобщий, существенный характер, не превращая его при этом ни в абстракцию, ни в аллегорию, а оставляя его живой тотальностью».[1] Таково истинно диалектическое соотношение «я» и «мы» в творчестве Александра Прокофьева, когда авторское «я», когда индивидуальность остается «живой тотальностью».

В стихотворениях Прокофьева разных лет запечатлен образ рядовых партии, наделенных, как и сам поэт, запасом стойкости, душевной прочности, оптимизма. Таков его матрос Железняков, пулеметчик Евлампий Бачурин, командир Каширин, комиссар из «Песни о гибели комиссара», красноармеец Демин, братья Шумовы из поэмы «Россия» и многие другие.

Но в молодости Прокофьев особенно охотно славил железную гвардию моряков.

Известно, что балтийские моряки в годы революции и гражданской войны шли в первых рядах рабочего класса. В боях за Советскую власть они покрывали себя неувядаемой славой, стали символом стойкости, дисциплинированности, непримиримого отношения к врагу. Прокофьев с особым чувством воспел подвиг балтийцев и как житель озерной Ладоги, и как ленинградец. Поэт точно определил характер своих земляков: «Наш народ деревенский, мореходный народ». Действительно, жители Ладоги, выросшие на воде, рано становились опытными мореходами.

«В матросском обличье вставай, Диктатура», — взывал поэт в «Слове о матросе Железнякове». И был верен своему призыву: «в матросском обличье» предстает перед нами герой «Улицы Красных Зорь», идущий на штурм твердынь старого мира.

[1] Гегель. Работы разных лет.: В 2-х т. М.: Мысль, 1973, т. 2, с. 206.

Мы грохнули ударниц, до чертиков потешных,
Мы гнали кровь и воду до самой Костромы.
И Смольный нас запрашивал.
«По малости чешем!» —
Отплевывая зубы, ответствовали мы.

(1; 94)

Поэт передает беззаветное упоение боем с последними защитниками Зимнего дворца; он издевается над любой интеллигентной мягкотелостью: «Да что это?.. Да что вы?» И он прав, коль скоро речь заходит о том, как красногвардейцы и балтийские моряки разгоняли ударниц из женского «батальона смерти», охранявшего Зимний.

«Диктатура! Железное слово...» Революционное насилие во имя грядущей свободы: «ненависть ставь сначала, а после веди любовь!» — вот закон Диктатуры, вот собственный творческий закон поэта в то время. Причем из социально детерминированного явления этот закон, под пером Прокофьева, вольно или невольно приобретает черты некой стихии, когда ненависть ко всему «старью» и разрушение этого «старья» («Смерть и смерть старине!») оказывается главным проявлением могущества свободы. «Могуществом» назвал Карл Маркс свободу в «Святом семействе» и подчеркнул, что люди сами творят свою историю. Прокофьев славит могущество революционной свободы, твердость революционного долга: «Скидывайте шапочки перед Революцией, чтобы пуля видела мозжечок!» Он славит беспощадный красный террор. Он славит ненависть как самовыражение таких, как он сам, хлебнувших горя с лихом, прошедших суровую школу гражданской войны. Подобный максимализм Прокофьева можно объяснить, если вспомнить его сыновью клятву на могиле отца, погибшего от бандитской пули, если вспомнить один трагический эпизод из его военной биографии. Тогда под Гатчиной он был взят в плен. Позднее поэт писал об этом так:

Я ничего не видел там
(лишь пар до потолка).
Мне зубы вышиб капитан
Волынского полка.

Правда, через шесть дней А. Прокофьеву удалось бежать из плена, и он вплоть до окончания гражданской войны продолжал службу то в качестве заведующего гарнизонным клубом 16-й дивизии имени Киквидзе, то в уездном комиссариате.

28 октября 1922 года, как сообщает биограф и друг

поэта Дм. Молдавский, А. А. Прокофьев был мобилизован в ряды ВЧК — ГПУ. Вспоминая это суровое и трудное время, Прокофьев передавал его главные черты:

...Наше дело такое, и эпоха багрова.
Только смертная пуля приканчивает старье.
Через тысячи лет, через просеки ветра и грома
Будут славить железное имя твое.

Дм. Молдавскому уже в семидесятых годах с немалым трудом удалось разыскать бывших сослуживцев Саши Прокофьева. Один из них, Я. С. Хаскин, рассказывал, что запомнился ему будущий поэт таким: небольшого роста, слегка кудрявый, в мятом пиджаке, в косоворотке и, верно, никогда не утюженных брюках. Словом, добавляет Яков Хаскин, фабричный паренек А. Прокофьев в то время шефствовал над зрелищными предприятими, клубами и театрами, участвовал и в операциях по обыскам, по арестам матерых антисоветчиков и вооруженных бандитов.

Этот период жизни Прокофьева нашел отражение в целом ряде его стихотворений, написанных по ночам, во во время дежурства или краткого отдыха.

Над заставой, над всей стороною заветной
Никакого движенья светил,
Ничего,
Только тучи клубились,
Вероятно — от ветра
Или — черт его знает еще от чего?

Люди в кожаных куртках,
Внезапные, нарасстежку
Проходили фронты (все фронты), не скорбя.
Малахольный буржуй, чистоплюй и картежник,
Помолись!
Диктатура идет на тебя.

(1; 96)

Брат поэта, Василий Андреевич, рассказывал, что по делам службы он часто бывал в Петрограде и нередко заходил к Александру в здание ОГПУ на Гороховой, дом 2. Там он всегда заставал брата за столом, заваленным книгами и всем новым, что появлялось тогда в печати. «Проверка перед выпуском»,— кратко объяснял ему Александр Андреевич.

По запросу Ленинградского обкома ВКП(б) в январе 1933 года Александр Прокофьев был откомандирован из

рядов ОГПУ на самостоятельную творческую работу. В жизни поэта начался новый этап.

Ярко романтический, возвышенный монолог поэта был посвящен в те годы основам основ народного бытия — сотворению нового мира. Несокрушимая воля людей, олицетворенная в образе революционных матросов, чекистов, буденовцев, партизан — вот могучая сила, способная создать новый мир; вместо библейских и языческих сказаний поэт выдвигает свой поэтический аргумент:

...Ястребов слепят разрывы молний,
Пригибает уши бедный лось.
Ты — свидетель, солнце.
В самый полдень
Сотворенье мира началось.

И это сотворение нового мира происходило на глазах миллионов людей земного шара:

День, равный тысячелетью, тяжелые руки простер.
Приказ отдается ветру — сильнее разжечь костер.
Огонь — под каменный уголь, под склады березовых дров.
Сейчас подымается ветер, значительней всех ветров...

Поэт твердо знает, что только на завоеваниях советской власти зиждется этот новый миропорядок. И он испытывает необыкновенный внутренний подъем, ибо видит, как его поэтический мир расширяется, словно расширяющаяся Вселенная, как этот мир становится многоцветней, чем прежде. И то определение свободы как могущества, которое дал Маркс в «Святом семействе», начинает приобретать характер доминанты во всем творчестве Прокофьева, на всех этапах его жизненного пути.

«В матросском обличье вставай, Диктатура!» — взывает он вновь и вновь. И пишет стихи, отмеченные в такой же степени, как «Сотворение мира», яркой символикой, пафосностью и незаурядным словесным мастерством.

Плещет лента голубая —
Балтики холодной весть.
Он идет, как подобает,
Весь в патронах, в бомбах весь!

Стоит вникнуть не только в смысл строфы, но и в ее звуковую организацию, в ее звукопись, чтобы расслышать грохот орудийной пальбы. Поэт сознательно нагнетает

«бабахающие» слова («голуБАя... БАлтика... подоБАет... в БОМБАХ весь»). Несколько дальше свистящие «с», «з», «ц» передают предельную внутреннюю напряженность матроса:

Справа маузер и слева,
И, победу в мир неся,
Пальцев страшная система
Врезалась в железо вся!

Словесно-музыкальный образ матроса в стихотворении развертывается стремительно, резко.

Все готово к нападенью,
К бою насмерть...
И углом
Он вторгается в Литейный,
На Литейном ходит гром.
. . . . . .
Он вторгается, как мастер,
Лозунг выбран, словно щит:
«Именем Советской власти!» —
В этот грохот он кричит.
(1; 193)

Вершина стихотворения здесь, в этой строке: «Именем Советской власти!» И, может быть, поэтому создается впечатление, что человек действительно громовым голосом стремится перекричать свист и грохот небывалого шторма.

«Именем...»
И, прям и светел,
С бомбой падает в века.

Движение гранатометчика, падающего на землю одновременно с броском бомбы, поэт возводит в ранг высокого обобщения: «в века» падает его балтийский матрос! Прокофьев подтверждает это обобщение и дальше: «Мир ломается...» И лишь последние строки возвращают нас снова к революционным будням: «И ветер давят два броневика».

6

Конечно, заметил А. С. Пушкин, неудача для писателя — это школа. Зато успех — университет! У Прокофьева был свой «университет», но была и своя трудная «школа». Насколько восторженно приняла его первый запев студенческая литературная молодежь Ленинграда, насколько дружелюбно отнеслись к нему поэты старшего поколения,

настолько несправедливыми были отзывы официальной «рапповской» критики.

Не без усмешки вспоминал много лет спустя А. Прокофьев о критической разноголосице, поднявшейся вокруг его имени: «Бывало, примутся за меня кабинетные критики: это у тебя слишком ярко, это слишком громко... А что я могу поделать, если вся наша советская жизнь видится мне такой праздничной и красочной?..»[1]

Умудренному жизнью и литературными дискуссиями человеку прошлое вспоминается, конечно, иначе — может быть, в более мягком свете. А тогда молодому автору было нелегко. Уж слишком неожиданным оказался холодный критический ливень. И хотя поэт вместе с друзьями-литераторами не очень-то стеснялся в полемических приемах («Ныне счет годов идет по ребрам, начинаю с первого ребра!»), все же горький осадок заметен в отдельных его стихах:

Нам обидно слышать злые речи —
Смолоду — прошедшим по стерням,
Коренастым и широкоплечим
И как будто стоящим парням.

Что речи кабинетных затворников были действительно «злыми», можно судить хотя бы по некоторым выдержкам из статей и рецензий тех лет. У поэта усматривали тенденцию к «романтизации деревенской патриархальщины», видели значительные «идеологические вывихи». На подобные размышления критиков наводила, к примеру, такая безвинная и, по существу, типическая деталь: у матроса в стихотворении «Девятнадцать» нет «ни гайтана, ни креста — только форменка!». Из этого делалось «глубокомысленное» заключение, что матроса «можно свободно считать бандитом, зеленым, махновцем и кем угодно еще».

И все-таки самая поразительная метаморфоза произошла с Б. И. Соловьевым, известным критиком и литературоведом, который вначале поставил в упрек поэту тот якобы имевшийся в его поэзии факт, что многое им написано «от лица Буслаева», от лица, символизирующего стихийное начало в революции, а спустя тридцать лет восторженно похвалил Прокофьева за то, что в его поэзии сказывается «буслаевское» начало. Однако вернемся к критике тридцатых годов.

Хотя многие рецензенты признавали несомненную та-

[1] Бахтин В. Александр Прокофьев, с. 149.

лантливость автора «Полдня», «Улицы Красных Зорь», «Дороги через мост», общий приговор был почти единодушным: Прокофьев — не пролетарский поэт, а по сложной, многоступенчатой вульгарно-социологической шкале начала тридцатых годов — всего лишь «внутрирапповский попутчик».

Особенно усердствовал в разносной критике смоленский журнал «Наступление». Здесь резко критиковались за «остатки романтизма» А. Фадеев и Ю. Либединский, за «романтическую абстрактность» В. Саянов, за «неверную политическую оценку происходящего» М. Исаковский и А. Твардовский.

«Наступление» было всего-навсего провинциальным органом рапповского руководства, которое главную задачу видело в борьбе «за приближение того времени, когда пролетарскую литературу будут делать писатели-рабочие»[1].

Характерно, что вне «генеральной линии» новой литературы оказались и В. Маяковский, и М. Шолохов, и Ф. Панферов. Даже А. М. Горький был объявлен «попутчиком» пролетарской литературы.

Рапповские ортодоксы просмотрели важнейший исторический процесс: в искусстве, в литературе шло сплочение передовых, подлинно социалистических сил. И способствовали этому сплочению как раз крупнейшие мастера художественного слова, которых тщетно «отлучали» от советской литературы на страницах рапповских изданий. Невзирая ни на что, журнал «На литературном посту» — главный теоретический орган руководства РАППа — уныло твердил: «Наше движение заинтересовано в том, чтобы творческие группировки росли, чтобы их становилось больше»[2].

И, как грибы после дождя, возникали всевозможные «ассоциации», «центры», «бригады», «группы», «объединения», плодились декларации, принимались длиннейшие резолюции. С лихорадочной поспешностью выбрасывались один за другим лозунги и призывы. Наиболее ходким среди них был лозунг «Каждый пролетписатель должен овладевать диалектико-материалистическим творческим методом!»

Суть этого метода сводилась к наивному и прямолинейному перенесению законов диалектической логики на

---

[1] Наступление, 1931, № 1, с. 63.
[2] На литературном посту, 1931, № 30, с. 7.

художественное произведение: подробно разбиралось, как, например, отражается «борьба материалистических категорий в сознании и психике литературного героя» и т. д.

Если же отбросить туманную и путаную терминологию рапповских предписаний и реально посмотреть, к чему же вел тезис о «диалектико-материалистическом творческом методе», то окажется, что он сводился к требованию самой примитивной агитки.

Так, в качестве образца Прокофьеву указывали на его «лобовые» газетные отклики («Про Танаку», «Вопросы и ответы»). А журнал «Наступление» интереснейшим стихам Твардовского, который якобы к показу действительности подошел «исключительно эмпирическим путем», противопоставлял свое весьма убогое «бригадное творчество»:

Удовлетворим спрос рабочего населения
Улучшением закрытого кооперативного снабжения.

Или:

В ответ на вредительство
Ускорим темпы строительства.

Талант Прокофьева не укладывался в ложе рапповских тезисов о «диалектико-материалистическом методе». Ведь само понятие *романтизм* рапповцы считали отрыжкой стародворянской, буржуазной литературы. Они считали также, что яркая самобытность писателя — это некий «зигзаг» в «генеральной линии развития курса», что этот «зигзаг» дожен быть «выправлен», приведен в соответствие с общим уровнем их представлений о пролетарской литературе. Кстати сказать, и позднее с этой же тенденцией «выпрямления» творческой личности не раз сталкивались наши известные художники.

Вот почему поэт властно отводил «руку простирающих на песню мелким объявлением войны». Вот почему с вызовом, с восторгом, взахлеб бросал он читателям стихотворное слово:

Живи, мой вымысел, и странствуй,
И припадай, как человек,
К берез зеленому пространству,
К обилию счастливых рек.

Догма всегда бессильна перед временем, схема — перед жизнью, заурядность — перед талантом. Критики-догматики в штыки встретили запев Прокофьева, Твардовского,

Исаковского, Щипачева, Смелякова... А ведь творчество этих поэтов оказало решающее влияние на поэзию последующих десятилетий, именно их лирика и эпос, публицистика и песни во многом проложили пути нашей поэзии предвоенных и военных лет. Сурово и трезво говорил Ю. Либединский о своих бывших единомышленниках: «Дай им волю — и нежные ростки будущего советского искусства были бы выполоты начисто! Но партия, к счастью, уже и тогда не давала воли левакам!»[1]

В период с 1929 по 1932 год «Правда» неоднократно выступала против рапповских лозунгов и «предначертаний». 23 апреля 1932 года было принято постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций». Большинство советских писателей с чувством огромного удовлетворения приняло это постановление,— его благотворные последствия испытывал на себе и Прокофьев. Ведь в подтексте обвинений его в «стихийничестве», «патриархальности», «романтизации анархистствующей гульбы» лежало следующее умозаключение: раз Прокофьев — певец Ладоги, раз он «попутчик», следовательно, в его творчестве неизбежно должны отразиться и стихийность крестьянских масс, и их реакционность.

Интересно отметить, что уже в следующем, 1933 году тон критики резко изменился не только в отношении А. Прокофьева, но и многих других писателей, чье творчество выросло на крестьянском корню. В 1933 — 1934 годах со статьями и рецензиями на стихи Прокофьева выступили такие критики, как И. Гринберг, Ю. Севрук, С. Малахов, А. Волков. Доброжелательность в их работах сочеталась с серьезным анализом всего написанного поэтом. И. Гринберг, например, утверждал, что «революционное крестьянство в пролетарской революции» — вот лейтмотив всех книг А. Прокофьева»[2]. Как далеко это от скоропалительных и огульных обвинений поэта в том, что ему грозит «правая опасность», что его ладожская тематика «ущербна и ограниченна». Насколько точнее это характеризует и мировоззрение самого поэта, и ту роль, которую сыграло революционное крестьянство в судьбах Октябрьской социалистической революции!

---

[1] Либединский Ю. Современники. М.: Сов. писатель, 1951, с. 42.

[2] Литературный современник, 1933, № 10, с. 115.

7

Народ творит свою поэзию повседневно. И в этой повседневности она существует, сопровождая человека от колыбели до последнего, смертного часа. Влияние песенно-поэтической среды на формирование человека трудно переоценить. Особенно если речь идет о натуре богато одаренной, склонной к метафорическому, образному восприятию мира. Слышанные в детстве рассказы старших, различные истории, сказки, предания, песни В. Г. Белинский, например, прозорливо называл первой школой литературного образования.

«Охота к сказкам,— писал он,— всегда есть первый признак в ребенке присутствия фантазии и наклонности к поэзии,— и переход от сказок к романам и стихам очень естественен...»[1]

Свою первую школу литературного образования Александр Прокофьев проходил в родной Кобоне. На деревенской улице можно было услышать и новомодный романс, и свадебные причитания, и духовные стихи про Алексея Божьего Человека, и сказки про Егория Храброго. Но больше всего, конечно, звучало частушек. Иногда казалось, что вся приозерная округа звенит день-деньской на разные голоса — только слушай, впитывай их в себя!

Виктор Боков — поэт более младшего, чем Прокофьев, поколения — как-то признавался на семинаре молодых литераторов: «Я пишу так, как говорила моя мать. В ней жила жажда словотворчества, жажда активного, действенного слова, непонятная людям книжным, закостеневшим в привычных словесных формулах... Каждый день приносил ей какие-то новые слова, причем они рождались непроизвольно, как будто сами по себе, но была в них подлинная поэзия и высокий вкус».

...Здесь уже говорилось, в каком уважении и любви к емкому, выразительному песенному слову вырастал Саша Прокофьев.

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

---

[1] Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13-ти т. М., 1955, т. 9, с. 501.

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

Эта давняя любовь к нашему многонациональному фольклору, бесспорно, расширяла творческий диапазон поэта, сказывалась на его почерке. Если по молодости лет ему и было присуще «веселое косноязычье», то последние книги, и особенно «Приглашение к путешествию», обретают ту прозрачность стиха, которая, как известно, дается талантом, трудом и настойчивыми обращениями к высотам мировой лирики, в том числе и лирики народной.

Вот почему, рассматривая весь творческий путь А. Прокофьева, следует признать, что именно современный фольклор или, точнее, интуитивно импровизационный, многовариантный текст родной песни — вот наиглавнейшее, что позволяло Прокофьеву открыть и испытать новую силу — способность творить собственный поэтический мир.

...Если просмотреть некоторые этнографические сборники, вышедшие до революции, то бросится в глаза одна общая черта — преимущественное внимание составителей к обрядному фольклору: к старинным свадебным обычаям, погребальным плачам, заговорам, притчам, духовным стихам. Даже в таких многотомных изданиях, как «Народный быт великого Севера» А. Е. Бурцева, скудно представлена народная сатира, народный юмор. А ведь еще до революции на посиделках, на беседах, в местах молодежных увеселений царили «частые» плясовые, «матани», «заиньки», «завиваи», то есть новые игровые песни, которые были лишены обрядно-символической пышности, которые были проще, доступнее, а главное, несли заряд лиризма, юмора, сатиры. И чем остроумнее, бойчее была запевка, тем большим успехом пользовалась она у окружающих.

Прокофьев вырос на этих вечерках и посиделках — местах непременных встреч деревенской молодежи. И не случайно его высказывание, сделанное в 1934 году: «Я нашел в фольклоре только два элемента — это лирику и юмор».

Наоборот, обрядный фольклор вызывал у него ироническое отношение. Такова пародия на свадебные «причитания» в стихотворении «Свадьба»:

Ах, да ты злодей и соглядатай,
Кто тебя нашел в лесу,
Умоляю, ах, не сватай
Нашу девичью красу.
Ах, да ты зачем крутился белкой
И нанес красе урон?
Слезы капают в тарелку
Очередью с двух сторон.

Пародируя устаревшие фольклорные жанры, Прокофьев тем самым подчеркивал шутливо-ироническое отношение ко всему бытовому укладу старой деревни. И в самом деле, можно ли всерьез принимать причитания невесты, если ей самой «ду́мно» идти за своего деревенского жениха Власа.

Прокофьев многократно упоминает о новом герое своих лирических стихов — рядовом трудовом парне, которого он «открыл» для себя и провел «почти по всем страницам книг». Открыл не его внешний портрет, а именно образ, который и обнаруживал склад мышления и чувствования современников. Но чтобы этот герой не превращался в иконописный лик, а оставался человеком во плоти и в естестве, Прокофьев охотно прибегает к стилевой «разноголосице», к забавному употреблению новых слов, пришедших из газет, из речей общественных деятелей — и не понятых до конца или усвоенных на свой лад, переиначенных по-своему его земляками, односельчанами. Иван Степанов, словно «модный литератор», так описывает деревенскую драку:

Вырвано до тридцати растений,
Три ничтожные стекла
Выбиты в порядке прений...
Кровь, как водится, текла.
До десятка рам оконных
Захотели в землю лечь.
До восьми рубах суконных
Были срезаны до плеч...

В этой манере работали тогда многие: «Политпросвет» и «Первое письмо» М. Исаковского, «Про Данилу» А. Твардовского, «Вологда» А. Яшина — стихотворения, в которых речь жителей новой деревни, произнесенная на «пол-

ном серьезе», лишь оттеняет добродушно-любовное отношение поэтов к своим героям.

«Мой братеник» Прокофьева, стихотворение, посвященное брату Василию Андреевичу, по форме напоминает народную бывальщину. Вернее, это пересказ бывальщины, пересказ того, что видел за пределами Ладоги моряк торгового флота. Пересказывает со слов моряка — «братеника» наивный деревенский парень в кругу таких же восторженных слушателей-друзей. Поэтому сравнения он берет из знакомого им рыбацкого обихода. В чужедальних морях:

Пароход — длинней озерной лодки,
И на тыщи верст — сплошной пустырь,
Лишь туман плывет в косоворотке
На чудесный камень Алатырь!

Рассказывая, парень сам удивляется своей фантазии:

Ни домов, ни девок... Ягода-калинка,
Повелитель моря — Судотрест!

Все более и более воодушевляясь, путаясь в морских терминах «райны», «шкоты», «майна-вира», герой стихотворения, захлебываясь от восторга, восклицает:

Где-нибудь да в Гамбурге встань да выстань.
Тырли-бутырли,— дуй тебя горой!

Лишь в последней строфе поэт как бы «оттесняет» своего героя и заканчивает стихи с грубоватой, мужской нежностью:

Где ты пропадаешь, чертова полундра?
Где ты пропадаешь по морям?

(1; 58)

В скобках замечу, что угро-финские названия ладожских деревень (Пиргала, Митала и Гавсарь), возгласы, подобные «тырли-бутырли», «амба», «полундра», привели к тому, что один из критиков обвинил Прокофьева в формализме и причислил его к «лику пастернакствующих».

«Мой братеник» — стихотворение, которое много лет пользуется популярностью у читателя, — настолько верно в нем схвачен характер молодого, наивного парня-ладожанина.

Столь же прочный успех выпал и на долю прокофьевских «Парней».

Содержание стихотворения на первый взгляд как будто исчерпывается изображением «тяжелых парней», иду-

щих на гулянку за реку Оять, да рассказом об их размолвке из-за любимой девушки:

«Гармоники играют, гармоники поют,
А я тебе, товарищ, руки не подаю.
Братану крестовому руки не подаю
За Женьку фартовую, милку мою...»

Но если вспомнить историю этого края, если вспомнить, что жителей Ояти исстари насмешливо звали «оятские лапти»[1], то по-другому зазвучат и такие строчки:

Одежда на ять, и щиблеты на ять.
Фартовые парни идут на Оять.

Многозначительная деталь! Но дело, пожалуй, не в деталях, а в пафосе стихотворения, в его откровенном жизнелюбии. Даже размолвка двух нареченных братанов не омрачает веселья целой округи. Поэт, любуясь братениками, с лукавством намекает, что подобные размолвки по молодости лет неизбежны, что они — от горячего нрава его героев.

8

Народная поэзия для Прокофьева — кладезь, из которого он черпал «песенное серебро». Причем он акцентирует свое внимание то на одном, то на другом устно-поэтическом жанре: здесь частушка, байка, нескладина, лубок, былина, героический сказ, красноармейская песня, отдельные опыты создания «новин».

Хотелось бы вспомнить, что именно Олония в своем прошлом — удивительный «заказник» былин и героических сказаний.

В олонецких былинах Прокофьева увлекало — богатырство. И, добавим, чрезмерность, граничащая с фантасмагорией. У былинных богатырей «шеломчат колпак да сорока пудов», подымают они «не малу стопу — полтора ведра, она весит весом полтора пуда»[2]. Если встретит богатырь тьму недругов своих, то «как в сторону махнет — дак тут улица, а-й в другую он махнет — дак переулочек»[3].

Несомненна близость поэзии Прокофьева к этой богатырской фантастике.

[1] «Оятские лапти» — насмешливое прозвание местных жителей, так как они широко занимаются плетением на продажу лаптей, кошелей, кузовов и проч»,— гласит «Олонецкий сборник» за 1894 г.

[2] Былины. 3-е изд. Л.: Сов. писатель, 1954, с. 91.

[3] Там же, с. 196.

Как ступят — так яма,
пройдут — колея,—
К Василью Орлову пришли сыновья.

Поэт прибегает к сказочным преувеличениям, чтобы выразить воинское могущество красных богатырей: «Железный нагрудник — радетель отваг, папаха — вся в звездах, и конь аграмак!»

Или:

Сверху небо голубое,
Снизу — красная земля,
Сбоку — шашка Громобоя,
От Кубани до Кремля.
(1; 146)

Подвиги его героев столь же великолепны, несоизмеримы со здравым смыслом, как и в народных сказаниях. Павел Громов, по словам старухи-сказительницы, «великий герой»:

Он (плечи — что двери!) гремел на Дону,
И пыль от похода затмила луну.
(1; 179)

Следует отметить одну эстетическую тонкость, связанную с характером народной символики и органически воспринятую нашим поэтом. Конечно, народные сказания поразному описывают русских богатырей и чужеземных завоевателей. Если русские богатыри — дородные добрые молодцы, то супостаты страховидны и внешним обличием: у Тугарина Змеевича «промежу плечей косая сажень, промежу глаз калена стрела»[1]. Однако народные сказители, интуитивно осознавая, что художественный символ повышает значимость того, что символизируется, были в какой-то степени нейтральны в отношении смысловой направленности образов героев. Другими словами, символика в былинах нередко приобретает двойное измерение: могущество богатырей столь чрезмерно, что возникает некий «разлад» между ничтожным и возвышенным, безобразным и прекрасным. На этом «разладе», как известно, зиждется чувство комизма. Вот почему художественный символ, сгущая, концентрируя эмоции, может вызвать не только, предположим, чувство страха, но изумления, удивления, радостного испуга. Когда богатырь подымает «не малу стопу — полтора ведра», то это порождает изумление,

[1] Былины, с. 159.

удивление, а никак не боязливо-благоговейный трепет. То же самое чувство веселья испытывает слушатель, когда ему встречается описание Тугарина Змеевича или Соловья-разбойника. А ведь смех, по точному наблюдению Ю. Борева «омыв мир свежей эмоциональной волной радости и веселья преображает и обновляет его»[1].

Прокофьев чутко отзывается на эту особенность народной эстетики. Даже больше — определенно подчеркивает ее в своих сказах и героических песнях, делает постоянный акцент на чрезмерной силе богатырей, на их былинном могуществе.

Обратившись к героике гражданской войны, после «Улицы Красных Зорь» и «Сотворения мира», он пишет в возвышенно-сказовом ключе, доказывая тем самым, что свободно владеет и приемами поэта-трибуна, и былинным распевом, и скоморошьим гудком, и плясовым наигрышем бахаря-гармониста.

Его краски — ярки и контрастны, изображение воинства — условно: впереди — предводитель, позади — неисчислимая рать. Причем воинство — со звездами на богатырках и в красных галифе — выписано так, как выписываются художниками-палешанами витязи и богатыри.

...На конях сидит полмира,
Впереди всех Громобой!

Казалось бы, такой эмоционально-эстетический строй является основным в героических песнях и «повестях» А. Прокофьева. Однако та же «Повесть о двух братьях» (1932) оказывается многим сложнее, если ее рассматривать с точки зрения народных эстетических ценностей.

В творчестве А. Прокофьева, как и других советских деятелей литературы, непосредственно связанных с фольклором, опирающихся на фольклорную традицию, нередко можно встретить так называемые «бродячие сюжеты», традиционные фольклорные темы и образы, которые заново осмысливаются в данной среде, но которые всегда сохраняют свое «ядро». Как известно, именно таким «бродячим сюжетам», как точкам пересечения национальных культур, и уделялось наибольшее внимание сравнительным литературоведением.

Однако, отвергая крайности «миграционной теории» А. Н. Веселовского при определении таких вот точек пе-

[1] Борев Ю. Эстетика. 2-е изд. М.: Политиздат, 1972, с. 102.

ресечения национальных культур, следует все-таки обратиться к «бродячим сюжетам», чтобы выявить и подтвердить черты общности и своеобразия многих советских поэтов. Одним из самых широко распространенных фольклорных сюжетов будет сюжет о родных братьях, каждый из которых избрал свою собственную долю и судьбу[1]. Очевидно, что в эпоху революционно-классовых битв этот «вечный сюжет» получил новое звучание. У Янки Купалы с таким сюжетом будет стихотворение «Жили-были у отца...». Написанное в 1907 году, оно уже в советское время было переведено А. Прокофьевым.

Жили-были у отца
Три Василья-молодца.

Служил первый у господ,
Лил на панской ниве пот.

Второй стражником тут стал,
Пулей, саблей засвистал.

Третий сын в родном краю
За свободу пал в бою...[2]

Этот сюжет, характерный для мирового фольклора, вобрал в себя, впитал те впечатления, которые Купала вынес из революции 1905—1907 гг., из волны крестьянских восстаний, прокатившихся по Российской империи и жестоко подавленных карателями. Но стихотворение нельзя посчитать простым откликом на трагическую злобу дня. Напротив, его элегическая концовка как будто далека от этой злобы дня, от четких социально-классовых позиций.

Батька старый в хате спит,
И дуда при нем лежит;

Он порой дуду берет,
Песню грустную поет:

«Ой, ты, дудка, ой, дуда,
Жизнь не жизнь мне, а беда!

Тяжело и грустно мне
В моей бедной стороне»[3].

---

[1] Как свидетельствует В. М. Жирмунский, сюжет сказки о родных братьях встречается уже в древнеегипетском папирусе VIII века до н. э.

[2] Купала Я. Собр. соч.: В 3-х т. / Пер. с белорус. М.: Худож. лит., 1982, т. 1, с. 185.

[3] Там же.

Именно такая концовка — ключ ко всему стихотворению, она выражает народную мудрость и еще раз подчеркивает глубочайшую связь Янки Купалы и с национальной, и мировой фольклорной традицией. Ибо в образе «старого батьки», идентичном образу «старой матери», заключено общечеловеческое содержание. Оно одновременно и конкретно, и социально, так как поэт, работавший в то время чернорабочим на винокуренных заводах, знал, что такое беда, нужда и горе родной стороны, горе «старого батьки».

Сходный фольклорный сюжет можно найти и среди стихотворений П. Тычины, написанных им уже в первые годы Советской власти. Здесь имеется в виду стихотворение «Три сына» (1923). «Три сына родные, друг другу чужие» — таков зачин стихотворения. И далее дается четкая социально-классовая характеристика каждого из них:

Один за бедных,
Другой за богатых,

А третьего силы избыток томит —
Просто бандит.

Столь же скупо и четко раскрывается идейная позиция братьев: пролетарский интернационализм одного, кулацкая идеология другого, бандитский анархизм третьего. Вот что неизбежно ведет к рукопашной схватке уже не братьев, а непримиримых, предельно ожесточенных друг против друга врагов.

У первого сабля блеснула!
У второго сверкнула,

И третий — за клинок...
«Ой, сын мой, милый сынок!»

Лежит бандит убитый.
А двое братьев дальше бьются —
Никак их не разнять[1].
(Пер. М. Зенкевича)

Речь поэта строга; в стихотворении нет спасительной «подсказки» читателю, как нет и попытки как-то облегчить, ускорить разрешение этой напряженной атмосферы стиха. П. Тычина целиком доверяет зрелости своих читателей. В равной степени он доверяет и тем моральным нормам и

[1] Тычина П. Стихотворения, с. 67 — 68.

ценностям, которые сложились в народе на протяжении многовековой истории. Вскрик матери: «Ой, сын мой, милый сынок!» — воплощает эту «вечную» ценностную мотивировку. Вот почему народность стихотворения «Три сына» выражается не только в его фольклорном сюжете, в его образно-интонационном строе, характерном именно для украинской речи, но и в значительно более глубоких слоях. Раскрыть эти слои стихотворения П. Тычины позволяет типологический анализ.

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

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

Поэт все сильнее сатирически заостряет портрет старшего сына, ставшего белогвардейцем, и превращает его в откровенную карикатуру:

Со двора на раздорожье
Он выходит, как война.

У него усы — что вожжи,
Борода — что борона!
. . . . . .
Старший сын судьбу ломает,
Как рублевую свечу.
Шашку вострую снимает,
Надевает епанчу.

(1; 162)

В таком изображении старшего брата виден исток — былина, лубок, раешная «нелепица», то есть те народно-поэтические жанры, которые были близки Прокофьеву, может быть, больше, чем другим художникам слова.

В «Повести о двух братьях» образы-символы повышают значимость того, что символизируется, ибо краски, положенные художником, столь чрезмерны, что вызывают уже комический эффект. Нечто подобное можно наблюдать и в русских былинах, в которых Тугарин Змеевич одновременно и страшен, и смешон.

В ином истолковании дается А. Прокофьевым младший сын — красный командир. Стихотворение неприметно переводится из сатирического жанра в лирический, а жесты былинного сказочного героя («как ударит *шапкой светлой* в *знаменитый* шар земной») метафорически переосмыслены на современный лад. Однако и в изображении младшего сына есть былинная чрезмерность, которая у первых читателей «Повести» вызвала недоуменное раздражение и резкую критику: «Младший сын — любезный друг — семь желанных любит вдруг!»

Надо заметить, что подобное свойство символики «Повести» — не просчет автора, а высокое достоинство стиха, ибо все в повествовании Прокофьева фольклорно:

Мчится полем конь летучий.
Конь и всадник. Ночь и мгла,—

это о старшем сыне, ушедшем в стан белых.

Мчится полем конь высокий.
Конь и всадник. Ночь и мгла,—

это о младшем сыне, принявшем сторону красных. Подобный параллелизм усиливал близкое родство двух братьев, избравших каждый свою собственную жизненную долю.

Однако народные моральные и эстетические ценности и нормы не только сохранены А. Прокофьевым, но и выражены, как у Я. Купалы и П. Тычины, в образе людей старшего поколения, конкретно — в образе старухи-матери. Ведь она «вспоила и вскормила двух высоких сыновей», взрастила их «для радости своей!». Зловещий ворон «зрит в подзорную трубу» их дом, что «углами в битву вклинен», в кровавую битву, разыгравшуюся при долине, он видит схватку двух братьев и те неисчислимые бедствия, которые несла война народу.

Видит — дома нет в помине,
Горе едет на возах,
Видит — поле все в полыни:
Это мать прошла в слезах!
(1; 64)

Поэт, восславивший железную волю Диктатуры, свободу как могущество, как революционное насилие, обрывал стихотворение именно на этой трагической ноте. Многоступенчатая символика «Повести о двух братьях» за-

вершается строфой, как бы возвышающей, сильнее — принимающей эту материнскую печаль.

Взять другое стихотворение Прокофьева — «Ой, шли полки...». Вот где, казалось бы, очевиден разгул стихийной вольницы, очевидна забубенная «буслаевщина».

Ой, шли полки — больно на ногу легки.
Партизанская громада, разноцветные портки.

От заплаты на заплату
Горе ноги свесило.
Ой, ходили сват на свата,
Брат на брата — весело! —

задорно, с посвистом писал Прокофьев о том взбудораженном крестьянском море, в котором он был не из последних. Но и здесь в символике стихотворения угадывается нечто иное: «Звезды, видя все, страдали...» Что же видели звезды? Что видела родна́я природа? А видели такое, от чего даже «синяя Звень-гора» побелела, словно мел:

Закрутил родитель шашкой,
Сын привстал на стременах...

Драматическая нота в голосе поэта зазвучала не сразу, а исподволь, по мере того, как все неодолимее, все стремительнее «ветер черный, чертом нареченный», нажимал на спусковой крючок.

Распустила хвост павлиний
Цвет-долина ровная,
И осталась в той долине
Долюшка сыновняя.

Однако поэт именно это стихотворение завершил суровой и строгой строфой:

А полкам идти,
А друзьям тужить,
А врагам друзей
Все равно не жить!
(1; 133)

9

В беседе с Е. Н. Осетровым, которая была опубликована журналом «Вопросы литературы» в 1970 году, А. Прокофьев обобщил свой многолетний творческий опыт и отметил, что все окружающее он «воспринимает сквозь уве-

личительное стекло народного поэтического мышления» (4;378). Этот образ позволяет раскрыть в поэтике Прокофьева самое существенное: преувеличение чувств до образов-символов, что свойственно, кстати сказать, различным фольклорным жанрам, а не только былинам и историческим песням. Прокофьев постоянно отбирал из народной сокровищницы все созвучное своему времени, все яркое, сочное, выразительное, ибо «подлинное новаторство всегда связано с новым содержанием, которое открывает художник, оно одновременно и опирается на традицию, и преодолевает ее, прокладывая новые пути в искусстве»[1].

В этой диалектике «продолжения» и «отрицания» большое значение приобретает вкус поэта, его доскональное знание всех тонкостей и оттенков народно-поэтического слова. Этими качествами, безусловно, обладал А. Прокофьев. Еще раз подчеркну, что поэт взыскательно отбирал в фольклоре все жизнеспособное, созвучное нашей эпохе. Присущее ему стремление к символу, к гиперболе, к яркому преувеличению заставило его искать образцы в современном стихе. И он находит их в раешной скороговорке, частушке-«нескладине». У этих сатирических жанров не менее богатая и сложная родословная, чем у лирической народной песни или былины. Так, несомненно происхождение «нескладин» от скоморошьих «нелепиц», от плясовых «собирух», известных в народе еще в XVII—XVIII веках, от всевозможных «припевоцек».

Надел фуражку на брюшко,
Жилеточку на пяточку.

Пойду задом наперед
Проведывать приятночку.

Это — «припевоцка» середины XIX века.

Мне в молодости довелось услышать девичьи «страдания» и частушки в Вологодской области. Но я даже не представлял, что среди таких песен-коротышек могут существовать и «антипесни», и «античастушки». А ведь именно такими «античастушками» являются эти короткие деревенские припевки: они доводят до прямой несуразности, до нелепицы частушечные штампы, избитые словосочетания, пародируют весь строй «обычной» лирики. Поют их парни в разгар деревенского веселья, когда все

[1] Прокофьев А. Свет поэзии, с. 310.

устали и от пляски, и от бесконечных девичьих «страданий». Начинается все «нескладухой-обращением»:

У ворот стоит телега
И лягает верею:
Обморозила оглобли —
Никто замуж не берет!

С невозмутимым видом припев подхватывает другой парень:

У ворот стоит телега,
Мягки зернышки жует:
Обморозила оглобли —
В вековухах будет жить.

Заканчивается интермедия хором:

Черти вилами посли
Из баранины уху.
Не пора ли нам, товарищи,
Закончить чепуху?

Академик Ю. М. Соколов в статье, посвященной творчеству Прокофьева и народной песне, отметил это стремление народных исполнителей обновить традиционный песенный жанр.

«Мы, фольклористы, — писал он, — имели много случаев убедиться в том, что этапы развития устного творчества нередко отмечаются появлением пародии на приедающийся жанр»[1]. И в качестве примера он привел пародии на «Яблочко» и «Кирпичики».

Правда, «нелепицы», «собирихи», «нескладины», к сожалению, еще мало изучены нашими исследователями и фольклористами, а они могли бы многое дать для нашего литературоведения. В частности, можно было бы отметить в песнях-нескладинах или «античастушках» наличие «наоборотных» (перевернутых) образов, всевозможных алогизмов, которые противоречат так называемому «здравому смыслу», но которые вместе с тем имеют художественное оправдание, ибо главный принцип частушечного творчества не «было», «есть», а «возможно».

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

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

стантин Вагинов, Николай Олейников и другие молодые ленинградские поэты, появились материалы, выявляющие связь творчества «обериутов» с так называемым городским детским фольклором — считалками, дразнилками, короткими стишками.

Если же взять творчество А. Прокофьева середины тридцатых годов, то можно уловить живые связи поэта именно с этими популярными и в деревенской, и в поселковой, и в городской среде жанрами — песнями-пародиями, песнями-нескладинами, а также рифмованными закличками коробейников и торговцев мелким товаром.

Вот идет Сысой.
Один глаз косой,
Оловянный другой,
Только бровь дугой.

Вот сидит Сысой
На широкой лавке,
В сапоге одна нога,
А другая в лапте.
(1; 249)

Дело не в прямых «цитатных» заимствованиях, хотя ради справедливости надо заметить, что Прокофьев не пренебрегает и прямым, дословным воспроизведением нескладин. Дело в стилевых, композиционных, ритмических особенностях, которые типичны для безымянных авторов и творцов и которые так своеобразно претворялись поэтом в его произведениях.

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

«Один из способов делания образа, — наиболее применяемый мною в последнее время, — говорится в статье, — это создание самых фантастических событий — фактов, подчеркнутых гиперболой».

И хотя ряд критиков считает, что поэзия Прокофьева к творчеству великого советского поэта имеет весьма ма-

лое отношение, сам А. Прокофьев на протяжении многих лет жизни оставался верен памяти певца революции.

Как и Маяковский, но в своем интонационно-образном ключе, Прокофьев мастерски применил бурлеск: он низводил драматическое до заурядного и, наоборот, возвышал любую бытовую мелочь до высот эпики. Правда, в социальном плане его сатирические стихи не были столь уж значительны. В это время Кондрат Майданников с кровью, с болью рвал пуповину, связывающую его со своим наделом, со своим хозяйством. Простоватый мужик из Касплянского сельсовета ринулся искать Муравскую страну, где «посеешь бубочку одну и та — твоя». А у Прокофьева Петр Гладин — «упорный элемент» — воюет в избе «с войском всех запечных стран», с тараканами; жене Наталье он предлагает «истребить всех тараканов злым персидским порошком» (1; 182). И таким образом подготовиться к вступлению в колхоз. То, что у Шолохова насыщено острым драматизмом, что у Твардовского изнутри озарено смутной тревогой Моргунка, его надеждой на лучшую долю, то у Прокофьева получило ироническое воплощение:

За окном Европа тает,
Азия — венком красы,
Гладин Петр меню читает,
Закрутив вовсю усы!

Кончил. Жестом командира,
Непреложным, как закон,
На картофеле в мундирах
Вдруг остановился он.

Правильно говорил еще тогда, в 1934 году, А. Волков, что не путем шаржирования современной деревни должен идти Прокофьев. А каким? Поэт сам искал ответа на этот вопрос. В ряде стихотворений раскрывается серьезность творческих замыслов поэта, который обещал другу-стихотворцу (Александру Гитовичу) рассказать о «потаенном», о том, что он познал в «шквалах молний, грома и дождя». И он отчасти исполнил обещание. Правда, в дальнейшем, после 1934 года, структура его произведений не то чтобы оскудела, но очевидно упростилась. Прокофьев не мог совершенно отказаться от гиперболы, от гротеска, от лубочного «примитива», а если бы и захотел, то не смог, ибо «глубоко чувствующая душа всегда символизирует» (Гегель). Но он прибегает теперь к гиперболе и гротеску чрез-

вычайно редко. Все сильнее в его стихах начинает господствовать лирическая песенная символика с «малявинской» насыщенностью красок, с вихревой музыкой стиха. Ведь он действительно обладал глубоко чувствующей душой, в чем нам еще не раз придется убедиться.

...Первый Всесоюзный съезд советских писателей завершал свою работу. С заключительным словом на съезде выступил Алексей Максимович Горький. И вот, полемизируя с одним из ораторов по поводу роли Маяковского в современной поэзии, он неожиданно назвал имя весьма даровитого поэта Александра Прокофьева. Дело в том, что гиперболизм, свойственный поэтике Маяковского, по мнению Горького, оказывал вредное влияние на молодых поэтов, и в качестве примера он привел прокофьевские песни о Громобое. Особенно большое огорчение у него вызвали такие, в частности, образы: «Он — *плечи, что двери* — гремел на Дону...» Или: «Старший сын не знает равных, *Ноги бревна, грудь — гора...*» Или: «Семь желанных любит вдруг...»

Отметив, что общее стремление поэта Прокофьева к эпической образности — похвально, Горький не мог ему простить метафорической чрезмерности и в сердцах воскликнул: «Вот к чему приводит гиперболизм Маяковского!»[1]

Конечно, и сам Александр Прокофьев, и его друзья были ошеломлены такой критикой и с такой трибуны.

Пожалуй, точнее и вернее всех, помимо самого поэта, об этом сложном и трудном эпизоде в его жизни рассказал А. Л. Дымшиц. Со стихами Прокофьева («Бог мой! Какой поэт! И такой неповторимый! Такой единственный!») он был знаком по сборнику «Разбег», который вышел в 1929 году. В этом сборнике впервые выступили четыре самых молодых и талантливых ленинградских поэта — А. Гитович, Б. Лихарев, А. Прокофьев и А. Чуркин.

Как литературовед, интересы которого были широки и разносторонни, А. Л. Дымшиц, конечно, много внимания уделял проблемам горьковского творческого наследия. Тем ценнее его записи, тем больше доверия они вызывают.

---

[1] Горький М. Полн. собр. соч.: В 30-ти т. М.: Гослитиздат, 1953, т. 27, с. 349.

«Только природный оптимизм, — писал А. Л. Дымшиц в 1961 году, — помог Прокофьеву перенести неожиданный удар, нанесенный ему Максимом Горьким... Нечего и говорить, авторитет Горького, весомость его суждений были и остаются огромными...» Но, — считает нужным подчеркнуть критик, — «и у великого, гениального писателя бывали «промашки», и, в частности, не все, сказанное им на Первом съезде о поэтах, выдержало проверку временем. Удар по Прокофьеву пришелся сильный, слова были сказаны суровые. Александр Андреевич выдюжил, не обиделся, но огорчился. Позднее он иногда вспоминал об отзыве Горького и говорил как-то удивленно: «Вот, понимаешь, сам Алексей Максимович — ведь вот какая история...» А однажды добавил: «Пробрал, понимаешь, заодно с Маяковским. В такой компании быть не стыдно»[1].

В небольшой заметке, опубликованной в журнале «Звезда» летом 1941 года, сам Александр Прокофьев рассказал о другом — об их первой личной встрече в Горках, куда поэт был приглашен с группой писателей. Удивительно точна и психологически выразительна эта сценка.

...Прокофьев подходит к Горькому, отрекомендовывается, пожимает руку... «Горький, — пишет далее поэт, — всматривается в меня, задерживает мою руку и говорит:

— Так это вас я обругал?

— Да, меня, Алексей Максимович, — смущенно отвечаю я, — но ничего, ничего...»

В скобках Прокофьев с большой долей самоиронии замечает, что, дескать, теперь-то все ничего, дескать, теперь-то все прошло...

«— Да по заглазью-то ничего, а в глаза совестно, — говорит Алексей Максимович...»[2]

В конце встречи им обоим большое удовольствие доставила беседа о Ваське Буслаеве, герое русских былин, которого любил Горький и о котором мечтал увидеть оперу на советской сцене.

Сейчас, когда многообразное творческое наследие А. А. Прокофьева — этого выдающегося советского поэта, стало достоянием миллионов читателей, многое стало виднее, чем тогда, почти в самом начале его творческого пути. Однако пересказанный здесь эпизод, сыгравший свою роль в творческой биографии Прокофьева, свидетельст-

---

[1] Вечерний Ленинград, 1961, 17 июня.

[2] Прокофьев А. Свет поэзии, с. 149.

вует о том, что сам поэт держал ориентир на высоты поэзии, а не на ее низы, ибо равнение на середину ничего хорошего не приносит. В достижении этих высот, как мы видим, были у Прокофьева головокружительные срывы и падения, о которых он сказал:

...иногда я падаю, чтоб лучше
Узнать цвета и запахи земли.

Безусловно, что поэт в первую очередь был близок народному мирочувствованию, народному мироощущению, а уж затем подвержен тем или иным собственно литературным влияниям и воздействиям. Однако их тоже нельзя переоценивать, поскольку слишком самобытной, неповторимой натурой был Прокофьев.

Вспомним хотя бы его сравнение фольклора с увеличительным стеклом: но ведь он и сам держал в руках такое стекло. Отсюда — праздничная яркость, могучесть, распевность его стиха. Отсюда — и тенденция к преувеличению, к гиперболе.

Во время нашей с В. С. Бахтиным поездки в Кобону я увидел малую родину поэта — и озеро, и обводной канал, и леса, и вечерние зори... Однако если смотреть спокойным «прозаическим» взглядом, то ничего прокофьевского там не обнаружишь: обычный дачный пригород в сотне километров от Ленинграда. Нет, нужен был душевный подъем, нужно было особое свойство глазного хрусталика, наконец, нужно было преувеличение (вот оно — увеличительное стекло!), чтобы увидеть, как «триста тысяч молодых гармоник выбегают утром на луга». Вот почему именно Прокофьев сумел услышать и разгадать *цветомузыку* революции, именно он ощутил по-своему праздничность, красоту и богатство нашей жизни.

Мне хотелось бы привести еще один пример — пример артистической лепки Прокофьевым песенного слова.

Антология «Лирические народные песни», вышедшая под редакцией А. Прокофьева в 1955 году, открывается старинной веснянкой — «Весна-красна».

Летел кулик
Из-за моря,
Принес кулик
Девять замков.
«Кулик, кулик!
Замыкай зиму.
Замыкай зиму,
Отмыкай весну —
Теплое лето».

Прокофьев взял эту веснянку за основу стихотворения, так и названного — «Веснянка». Бурное обновление в природе, вечное торжество солнца, света, воды над мраком и холодом выражено у него стремительным разностопным ямбом:

Ясна, красна,
Пришла весна:
С золоченым гребнем,
С изумрудным стеблем,
С полою водою,
С первой бороздою,
С голубою далью,
С иваном-да-марьей!

Секрет воздействия этих стихов удивителен: состояние природы, независимой в своем существовании, передано здесь отдельными штрихами, но в нашей памяти возникает марево над весенними пашнями, мы можем ощутить запах талой воды, первой нежной зелени. И вот образ кулика, запирающего зиму волшебным замком:

Не мал, не велик,
Летит кулик,
Летит деньком
С большим замком,
Замок на клеть,
Чтоб зиму запереть!
Ясна, красна,
Пришла весна!
(2; 324)

Как здесь не вспомнить глубокую мысль М. И. Глинки: «Музыку создаем не мы, создает народ, мы только записываем и аранжируем».

Таким образом, А. Прокофьев сохранил момент импровизации и жизненного порыва, который свойствен народным рапсодам, но здесь этот жизненный порыв по-прокофьевски своеобразен и артистичен. И это новое обращение к народному эстетическому опыту позволило ему представить поэзию как «бытие и возможности», прибегнуть к художественной фантазии, преувеличению. Я уже говорил, что в эстетическом отношении Прокофьева к действительности огромную роль играло это преувеличение, эта яркая эмоциональная окрашенность образа: мир воспринимался поэтом как гармония и как красота, как данность и как вероятность.

Этим принципам народной поэтики Прокофьев был ве-

рен неизменно. И неповторимость его лиро-эпического таланта была во многом обусловлена именно этими особенностями восприятия мира. Уже в стихотворении «Развернись, гармоника, по столику...» (1928) можно прочитать: «Ночь кричала запахами сена...» В стихотворении «Столько, да еще раз столько...» (1935):

Ох и шубы.
Полы их, летая,
Ветром дышат, снегом вьют.
Кушаки на них — рыдают.
Что рыдают?
Слушай, молодая,
Я обмолвился: они — поют!
(1; 262)

В послевоенные годы среди многих стихотворений, отмеченных частушечно-песенной образностью и ритмикой, можно найти и такие строки:

Страна моя родимая,
Краса моя заветная.
Земля неодолимая,
Звезда моя пресветлая!

Или:

Где бы люди меня ни спросили,
Я отвечу им так, не солгу:
«Мне не жить без России,
Мне не жить без России,
Я дышать без нее не могу!»

Вот эту чрезмерность «цвета», «света», «силы», «естества» Прокофьев запечатлел и в образе своего лирического героя: «Я из той породы, что руками выжимали воду из камней». Однако было бы ошибкой полагать, что эта чрезмерность как-то обедняет интеллектуальное начало в творчестве А. Прокофьева, сужает его духовный базис. Как раз напротив, и мир природы, и мир человеческих отношений в его произведениях предстает перед читателями в неизменно богатом и ярком поэтическом выражении.

Прокофьев любил говорить, что красота, пропущенная через сердце поэта, становится действенней по своему смыслу. И он ценил эту красоту — в человеке, природе, искусстве. Его исключительную эстетическую одаренность выявил такой строгий ценитель поэзии, как Максим Рыльский, который сказал: «Александр Прокофьев обладает изумительным чувством природы, чувством красоты види-

мого мира»[1]. И это действительно так, ибо революция в его стихах и героических ораториях выступает как прекрасная несокрушимая сила; природа России — как изобилье всех цветов и радуг; любовь — как «взрыв» жизнелюбия человека; поэзия — как всесилие образного слова.

10

Стефан Цвейг как-то заметил, что в искусстве плодотворно — только чрезмерное, умеренное — никогда. Очевидно, что такой «умеренности» не было и не могло быть у А. Прокофьева. Ведь он не знал «болезни века» — отчуждения от мира природы, от мира людей. Напротив, во всем его творчестве ощутима печать народно-поэтического мышления и мировосприятия. Вот почему в его стихах лирический герой вроде бы даже «анонимен», то есть психологически обобщен. А ведь это чрезвычайно важное свойство поэзии, уходящей корнями в глубь столетий. Дело в том, что эта анонимность выражалась в народном искусстве в жизненном порыве, в эмоциональном раскрепощении певца, который вместе с тем был верен традиционным формам песни. Для Прокофьева такое раскрепощение было синонимом внутренней творческой свободы. И этой свободой он дорожил более всего, — он просто не мыслил без нее своего существования. Вместе с тем жизненный порыв, который столь характерен для всех его творений, не позволяет проникнуть в его творческую мастерскую. Поэзия замечательного поэта для многих все-таки остается книгой за семью печатями. Между тем у читателей есть интуиция, есть предчувствие, что именно его поэзия может удовлетворить потребность в красоте, что это «голубое иго», которое они ощущают, — прекрасно. Действительно, интуиция их не обманывает. Магический кристалл Прокофьева позволял ему воспринимать жизнь Ладоги-малины как некую эстетическую данность, проще сказать, как красоту в «чистом виде». И беззаветно любоваться ею, восхищаться, испытывать бескорыстный восторг. Вот почему Прокофьев едва ли не главную свою задачу видел в том, чтобы вызвать в других этот бескорыстный восторг, это восхищение красотой мира. Даже слово в строке было для него объектом эстетического на-

[1] Александр Прокофьев. Вспоминают друзья. М.: Сов. писатель, 1977, с. 261.

слаждения. Каким-то внутренним чутьем Прокофьев знал, что ценности интеллектуальные и моральные не должны заслонять в поэзии главное — красоту, не должны быть выше ценностей эстетических. В противном случае окажутся бесплодными и бесполезными не только ухищрения отдельного поэта, но и целого течения. Прокофьев, как говорится, с молоком матери воспринял такое отношение к образному слову, которое характерно было для его далеких предков: слово как магический символ власти, как символ сотворения или разрушения. Вот почему он так восхищался стихом Н. Гумилева и не раз высказывал это восхищение: «Словом останавливали солнце, словом разрушали города». Однако, в отличие от поэзии символистов, которые в такой же степени ценили ту же магическую, ту же действенную силу слова, но стремились к неопределенности, затемненности, смутности его, А. Прокофьев обращался к словам-символам, которые бы заново «открывали» душу природы, позволяли читателю ясно увидеть изображаемую картину.

Я обладаю верным даром
Так направлять веселый стих,
Чтобы не чувствовать ударов
Тщеславных недругов своих.

У них несчастная эстрада
Стоит, как мертвая вода,
А на моей земле Отрада
Не отцветает никогда!

Живи, мой вымысел, и странствуй,
И припадай, как человек,
К берез зеленому пространству,
К обилию счастливых рек...

(1; 140)

Как видим, лирический талант Прокофьева впитал многие важнейшие принципы народных импровизаторов. Однако поэт органически чуждался какой-либо стилизации, какого-либо механического воспроизведения внешних примет народной песни. Для него было важно совсем другое, а именно — то песенное «увеличительное стекло», которое способствует большей естественности переживаний, большей свободе авторского самовыражения. Да, прихотливая фантазия Прокофьева позволяет ему вносить в творческий процесс не только жизненный порыв, но и элемент игры, импровизации, непредугаданного интонацион-

ного жеста, что чрезвычайно типично для народного словотворчества.

Зачин стихотворения «Именем друзей» традиционен, как и в любой заздравной народной песне:

Именем друзей, что можно счесть,
Поднимаю слово в Вашу честь!

Но интонационный жест стихотворения вдруг сменяется звукорядом, характерным для заговора и колядки:

Сказ-пересказ, сказ-пересказ,
Это же в который, скажем, раз?
Скажем — раз,
Скажем — два,
Где-то притаилась разрыв-трава...

Я ее в купальский день сорву,
Положу я к сердцу разрыв-траву.
Гнись, трава,
Рвись, трава!
То, на что ты ляжешь,
Рви сперва!

(3; 348)

Читая подобные произведения, я испытываю чувство узнавания, новизны, непривычности и неожиданности, то есть испытываю чувство эстетического наслаждения. Не менее сильным оказывается это чувство и в тех случаях, когда в стихотворении нет дословных перекличек с народной песней или частушкой. Например, в бытовой песне традиционен образ пути-дороги. Нередко эта дорога-разлучница ведет в чужедальную сторонушку, где человека ждут несчастья, горькое одиночество, а может быть, и смерть; там, поет девушка-невеста, жизнь «горем усеяна, слезами поливана, печалью огорожена...». Вспомним этот же мотив у С. Есенина: «Все тот же вздох упруго жмет твои надломленные плечи о том, кто за морем живет и кто от родины далече». Правда, образ пути-дороги может выступать и в другом качестве, быть другим символом — вольной воли, свободы, духовного раскрепощения человека. Важно отметить, что именно в таком своем качестве — в качестве символа вольной воли — образ дороги, образ земли является главным, все остальное себе подчиняющим для А. Прокофьева.

Ой, вейтесь, дороги, одна и другая,
В раздольные наши края...
Меня полюбила моя дорогая,
Одна дорогая — моя.

И пусть не меня, а ее за рекою
Любая минует гроза
За то, что нигде не дают мне покою
Ее голубые глаза.

Коль жить да любить — все печали растают,
Как тают весною снега...
Звени, золотая, шуми, золотая,
Моя золотая тайга!

(1; 278)

Эта же тема «огненно-раздольной страны» проходит в стихах, близость которых к частушке несомненна: «Игровой, мой игровой идет дорожкой полевой, идет в семнадцати летах, и вся дороженька в цветах». И в том, и в другом случае А. Прокофьева роднит с народной поэзией феномен вчувствования. Это, условно говоря, эмоциональная окраска окружающей природы, которая происходит как бы вне участия или содействия со стороны человека. «Увеличительное стекло» воображения и позволяет А. Прокофьеву активно использовать образные, метафорические связи, параллелизмы, гиперболы, чтобы показать красоту и изобилие современной ему жизни, чтобы выразить мирочувствование современников без прямого вторжения лирического «я».

Когда здесь рассматривается проблема — Прокофьев и народная песня, то не следует думать, что поэт слепо следует традициям народной песни; нет, он переосмысливает многое из того, что в народной запевке стало воистину традиционным. Так, образы-символы рябины, горькой полыни, одинокой сосны традиционно обозначают печаль, недолю, невеселую судьбину. И, наоборот, цветенье — это счастье, удача, радость в жизни человека. Для Прокофьева второй ряд образов-символов — решающий, основной. То, что у Некрасова едва ли не однажды мелькнуло в «Зеленом шуме» — «как молоком облитые, стоят сады вишневые», то стало основным образом-символом творчества А. Прокофьева.

Как уже говорилось, для него нет «чужбины», нет чужедальней стороны. Поэт последовательно выражает в поэзии другое: как бы ни была велика его родина, она повсеместно — кровная, близкая сторона. Так, иногда кажется, что поэт подымается вверх по горному склону, и на каждом новом перевале его охватывает подмывающая

радость, которая знакома альпинистам. Это — радость высоты.

Выше туч, раскинутых над морем,
Молодых коней твоих дуга,
Триста тысяч дорогих гармоник
Выбегают утром на луга.

Мало? И тогда под ветром, бьющим
Камни, глину, мелкие леса,
Грудь морей, великих и поющих,
Поднимают к небу голоса.

Мало? И тогда, в чаду туманов,
Никогда не видящие снов,
Не моря уже, а океаны
Потрясают землю до основ...

(1; 165)

Здесь, благодаря повторам, повышается ударность, напряженность стиха. Зрительно создается впечатление, что поэт уже не с высоты птичьего полета, а с заоблачных высей видит планету Земля. И хотя мы не улавливаем дословных перекличек со старинным стихом: «Глубота ли, глубота окиян-море, ширь-раздолье по всей земле!» — не этим ли раздольем окрашены многие стихи А. Прокофьева? Не к этой ли вольной воле они зовут нас?...

Как бурная Ладога с детских лет — его родная стихия, так и народная поэзия — его собственное богатство. Поэт чувствует себя сильнее, увереннее, когда проращивает зерна подлинной поэтичности, которые находит в деревенской ли запевке, в героическом ли сказе, в разговорном ли языке. Причем делает это он, повинуясь душевному подъему, творческой интуиции, как бы неожиданно для самого себя.

Так, например, одна из ярких особенностей северной частушки — богатая музыкально-словесная инструментовка строки:

Елегоночки-девчоночки,
Наю-наяночки...

Наигрыш гармошки передается в этой запевке, по-моему, с непревзойденным мастерством. Или: «Вьется сокол над осокой, а осока — над водой». Или: «Кабы шали не мешали...»

Вообще у сочинителей частушек — активное отношение к слову: они не столько изобретают новые, сколько «додумывают» известные, общеобиходные слова. В устной речи и поныне бытует слово «баять» — говорить, рассказывать, разговаривать. На сельской вечерке девушка поет:

Милый мой редкобай,
А я частоговорочка!

А вот еще примеры непривычных словообразований: «Дролечка, не приходи; не надо приходителей». Или: «Эх, милка моя, приманилка моя». Или:

Я любила — ты отбила,
Так люби облюбочки.
Ты целуй после меня
Целованные губочки!

Прокофьев никогда не придумывает «свои» слова, но в соответствии с этой песенной традицией высекает из общеизвестного корня новый, неожиданный смысл: «Назвалась зазнобой — так зноби!», «Привет... твоим любимкам, Русь!», «Ничего и не было, краля краль, ничего и не было. Был февраль», «Не утопить ли нам облюбки, слова, которым не цвести?».

Многократно поэт прибегает и к развитию сюжета, заложенному в частушке как в маленьком «действе». На основе популярных запевок «Говорят, что некрасива», «Говорят, что я румянюсь», «Завлекала я мальчишечку» им написаны многие стихотворения, и во многих его книгах можно встретить частушечный звукоряд:

Эх, день-деньской,
Гармонист баской,
Я тож — баска,
Я начну с лоска!

Или:

Чок-чок, каблучок,
В чистом поле ивнячок.

Или излюбленная разноударная рифма:

Исходила край лесной
В лаковых сапожках,
В кофте новой, радостной,
В платьице горошком!

Для всей художественной литературы, а не только для частушечного творчества характерны всевозможные виды образных параллелизмов, когда душевное состояние че-

ловека получает возможное развитие в соответствии (или по контрасту) с тем или иным состоянием природы. Прокофьев охотно прибегает к таким параллелизмам: «Вот цвела родимая сторонка, а теперь цветет один лужок. Вот была девчонка-сговоренка, да и ту отбил один дружок». Или: «Не рябина ветви клонит — я судьбу свою клоню». Можно было бы упомянуть и об условном цифровом знаке-символе, который подразумевает «множество», а не конкретное количество. У Прокофьева чаще, чем у кого-либо из современных поэтов, можно прочитать: «А мой дом — воевода на семи столбах», «К нам летали против ветра сто багровых пуль», «Сотней радуг горизонт окрашен, тысячами солнц земля горит».

Обильный материал для размышления дает и природа в лирике А. Прокофьева. Здесь его связи с современным фольклором более сложны, более неуловимы, чем, к примеру, в «Частых плясовых».

Но возьмем лирическое стихотворение Прокофьева «Мне этот вечер жаль до боли». Тема его неизменна для поэта — признание в любви к родному краю. В первых стихах автор стремится выразить полевой вечерний покой. Но сколько внутренней напряженности в этом покое!

Я видел — полю стало душно
От блеска молний и зарниц,
От этих рвущихся, поддужных,
На серебре поющих птиц.

(1; 210)

И как тишина нарушена нарастающим звоном бубенцов, так взвихрены чувства поэта, который впервые ощутил признание родины. «Меня по отчеству назвали мои озерные края!» — восклицает он, не скрывая восторга. Параллелизм скрыт здесь глубоко в подтексте, он — в предгрозовой природе, он — в радостно-смятенном состоянии поэта. И словно для народных исполнителей, для Прокофьева здесь все тот же интуитивный, непредугаданный жизненный порыв.

Понятие «секреты мастерства» исключает холодную рассудочность, расчет на внешний эффект. У Прокофьева звуковые аллитерации — естественны, необходимы, они не лезут настойчиво в глаза.

Рядом со стихотворением «Мне этот вечер жаль до боли» у него помещены чудесные лирические стихи «Задрожала, нет — затрепетала».

Задрожала, нет — затрепетала
Невеселой, сонной лебедой,
Придолинной вербой, краснотолом,
Зорями в полнеба и водой.

Вчитайтесь в эту строфу, и вы увидите, как обильно насыщена она словами с плавными, мягкими «эн» и «эл». Смените эпитет «придолинной» на «придорожной», и вы почувствуете, что строфа, почти ничего не утратив в смысловом отношении, что-то потеряет в музыкальном.

А. С. Пушкин, восхищенный однажды стихом К. Батюшкова «любви и очи и ланиты», начертал на полях книги: «Звуки италианские! Что за чудотворец этот Батюшков». Подобная «италианская» полнозвучность, плавность — не редкость в стихах А. Прокофьева. Поэт обостренно отзывается на звук родной речи. Эта обостренность в самой его натуре, в его повышенной чувствительности к полифонизму бытия. Не только смысловые, но и звуковые, цветовые, вкусовые ассоциации, рождаемые словом, важны ему. Даже больше — он воспринимает слово на ощупь, он осязает его, не прибегая к открытому «я» или к образу лирического героя.

Однако было бы досадным заблуждением считать, что лирика Прокофьева — малолюдна, что поэт всего лишь провозглашает «незаинтересованное» наслаждение видами родной земли, родной природы с сочными бликами на воде, на листьях, на цветах. Нет, А. Прокофьев хочет одного: чтобы в его поэзии была выражена «громадная радость существования, уверенность в победе, ощущение мира как своего»[1]. Эти слова были им сказаны на Первом съезде советских писателей в 1934 году. И всю жизнь Прокофьев остался верен этой творческой программе. Он выражал ее во всех доступных ему жанрах — балладах, сказках, «частых» плясовых, лирических стихах, песнях, поэмах. Создание массовой советской песни, особенно после успеха «Тайги золотой» («Коль жить да любить...»), поэт считал важнейшим социальным заказом. Равно как и написание стихов на прямые политические темы. И он писал эти массовые песни и «прямые стихи» в немалом количестве, хотя и не всегда его ждала и здесь настоя-

[1] Прокофьев А. Свет поэзии, с. 18.

щая творческая удача. Поэт обостренно отзывался на все прекрасное, возвышенное, героическое в современном мире, и это вызывало к жизни все новые и новые циклы стихотворений.

В книге «Приглашение к путешествию» можно прочитать: «Волна, волна — все буквы влажны, да и слились в один размах. Я произнес сейчас их дважды и ощутил их на губах!» Вкусовое восприятие необходимо поэту для того, чтобы передать читателям свое, вспоминая старокнижный оборот, *благоговенье* перед могуществом русского слова.

Повсюду волны, волны, волны,
Великой влаги вечный путь.
Таков язык!
И трепет полный
Мою охватывает грудь.
(3; 151)

Михаил Дудин как-то воскликнул, что поэзия Прокофьева — это «радость русского языка». Счастливое, точное по существу выражение!

Нечто подобное еще раньше испытал и А. Н. Толстой, который, прослушав на поэтическом вечере стихи Прокофьева в авторском исполнении, сказал Всеволоду Рождественскому: «С Ладоги, говорите? Значит, северянин. Оно и понятно. Русское слово у него прямо во рту так и катается... Куда как здорово!»[1]

Подобные оценки можно было бы продолжить. Но уже и по приведенным примерам очевидно, насколько высоко ценили другие художники слова свободу, естественность, изощренность владения родной речью, которую они находили у нашего поэта. Ибо они чувствовали, что слово для него — это подлинная стихия эстетического наслаждения и удовольствия, что он никогда не перестанет восхищаться и любоваться им.

Да, в богато одаренной натуре Прокофьева стремление реализовать художественные языковые потенции было исключительно велико. «Я на все свое письмо ставлю личное клеймо», — говорил он. Внутренне чисто человеческая потребность в самовыражении у него сливалась с понятием общественного долга, или, по-другому, с понятием социально-общественного заказа. И формы реализации этой потребности он избирал различные.

[1] См.: Александр Прокофьев. Вспоминают друзья, с. 92.

Но какого бы плана перед нами ни было то или иное произведение Прокофьева, в нем все-таки необычайно сильно выражен личностный момент. И здесь у Прокофьева был такой гениальный предшественник, как Александр Блок. Как и у Блока, у Прокофьева обычно возникает лирическая тема, которая свое раскрытие получает в каком-то цикле, в целокупности отдельных стихотворных текстов. В свою очередь, такие циклы, в которых постоянно меняются размеры — от частушечно-плясового хорея до балладного пятистопного амфибрахия, редкого в русском стихосложении, — такие циклы повторяются через некоторое время и образуют более сложные «стадии». Вот почему в разные годы, в разные периоды жизни у Александра Прокофьева можно найти стихи, варьирующие «частые» плясовые и его стихотворные оратории, посвященные городу-герою Ленинграду.

Что касается интимной лирики, то здесь он избегал той «дневниковости», которая считается привилегией именно этого лирического жанра. «В лирике я отказался от точного воспроизведения фактов»,— заметил он еще в 1939 году.

Идеал красоты, и в частности красоты женской, у него также формировался в широком русле эстетических вкусов и привязанностей, свойственных нашему народу.

Поэтому и образ невесты-девушки, условно называемой то Любушкой, то Настей, то Ладой, то Гориславой, — собирательный образ. Прокофьев поэтизирует девичью стать, гордую поступь, особую, как бы «точеную» красоту, он поэтизирует различные состояния человеческой души — отзывчивость, нежность, преданность, страстность.

По словам Максима Рыльского, Прокофьеву вообще давалось пенье, так сказать, женским голосом, от женского имени. И это правда. Поэтом написано довольно много стихотворений, в которых девушка или молодая женщина говорит о своей радости и беде, о любви и печали: «Я проснулась, чуть светало...», «Ой, дорог на свете много...», «Мне с тобой, мой ясный сокол...», «Дай пожить мне, дай покрасоваться...». А вот какими строчками передается девичья стать и красота:

Я иду —
Цветы в лугах алеют.
Я иду —
Тальянки столбенеют!
Замирают пальцы на ладах...

Родина и любимая!.. Трудно найти у Прокофьева два других образа, которые бы находились в столь неразрывном единстве и в столь сложных, бесконечных взаимопревращениях. То в стихах о родной стороне проступают черты величавой девушки-невесты, в венке и белоснежной накидке, то обращение к родине читаешь как лирическое признание своей возлюбленной Насте. И повсюду «голубое иго» красоты всевластно над его сердцем.

II

Любовная лирика Прокофьева... По фотографиям, да и в жизни поэт не был похож на изнеженного певца любви, образ которого по привычке может сложиться у иных читателей и читательниц. Кряжистый, плотный человек, настоящий ладожский Кола Брюньон, — и вдруг «наука страсти нежной»! Как-то все это не вяжется с его таким земным, таким простым обличьем.

И все-таки в «свиток вечной любви» Прокофьевым вписана не одна проникновенная строка. Никогда ни о чем не умея говорить вполголоса, шепотом, он и в любовной лирике неистовствует: «Ну, так бейся, кровь орла и волка, пролетай, что молния, в века!»

Любовь для него не огонек, у которого может согреться одиночество, любовь — ослепительный свет.

Я, как сокол, солнечную бурю
Встречу, не пугаясь ничего,
Не закрою глаз и не зажмурю
От большого света твоего.

Эта «солнечная буря» в душе поэта вызвана и личными, и глубокими общественными причинами. То и другое для Прокофьева неразделимо. В раннем стихотворении «Моя республика» свою «раскованность», свое «самоосвобождение» он ставит в прямую зависимость от весеннего половодья жизни, которое повсеместно наблюдает и которое чувствует ярко и сильно: «Ведь революция лелеет мою весну, мою любовь». В первоначальном варианте было сказано еще грандиознее: «мою вселенскую любовь».

В лирической поэзии Прокофьева чувство любви тем-то и прекрасно, что оно возвышает человека, позволяет ему наиболее полно и свободно проявить свою личность, свершить небывалые подвиги и труды. Этими подвигами и трудами украшается Отчизна. Не думать о ней поэт не может, ибо счастье его родины — это его личное счастье и

счастье его любимой. Прокофьеву-лирику ненавистно утлое, мещанское благополучие, отделенное от мира стеной себялюбия и корысти. Нет, он не желает и не может жить в этом «приторном и скучном» мирке. Все мироздание должно стать свидетелем его радостных встреч с возлюбленной. Все ветры должны овевать их лица!

Вот почему так неудержимо тянет поэта на синие реки Приладожья, в сельское праздничное многолюдье. Там, на виду у ладожан, на виду у всей земли, поэт может законно гордиться и статью, и красотой своей возлюбленной:

Всем видна ее краса:
Брови стрелкой узкие
И до пояса коса,
Золотая, русая.

Как уже говорилось, эстетические взгляды Прокофьева формировались под могучим воздействием народной поэтики. Однако сказанное не означает, что поэт не испытывал влияния и не преломлял сквозь призму своего таланта те «души прекрасные порывы», которые с такой красотой и силой выразили русские классики. Особенностью их чувства была духовная беспредельность, безграничность, какой-то особый лирический космизм, который, кстати сказать, и отозвался в лучших стихах Прокофьева.

...Никто и не помнит, что было вначале;
Березы в сережки с утра убрались,
Все реки играли, и вербы качались,
Все зори взлетали, все звезды зажглись.

Потом, может, ветры расскажут раздолью,
Как жил я, ликуя, воюя, любя.
Но честь не по чести, и доля не в долю,
И слава не в славу, коль нету тебя!

(1; 399)

Отношения между двумя любящими людьми, как и в народной песне, у Прокофьева складываются нелегко и непросто. Больше всего поэта мучает неизвестность, как к нему относится любимая? Дорожит ли она его чувством, или она равнодушна к нему? Прямо открыться лирический герой не может — большая любовь застенчива, и влюбленный не в силах преодолеть эту застенчивость. Он прибегает к иносказаниям, к намекам: то обронит, что с девушкой «кое-кому никогда не грустно», то с болью, с уп-

реком скажет: «Я теперь ни плакать, ни смеяться ни с какой другою не могу».

Бывают мгновенья, когда влюбленный доходит до полного самоотречения, когда он славит любовь безотносительно от того, взаимна она или нет.

Есть вечная в мире отрада
Кому-то кого-то любить...

Но смысл стихотворения «С тобой» как раз противоречит этому доводу рассудка — поэт в природе подмечает, как «клен загрустил по калине», как «заре от зари горячо»; всюду, куда бы ни упал его взгляд, он видит согласие и взаимность. И эту взаимность поэт оберегает, дорожит ею, как редчайшей, ни с чем не сравнимой удачей, потому что в жизни «честь не по чести, и доля не в долю, и слава не в славу, коль нету тебя!».

Поэт допускает, что в будущем любовь могут ожидать беды, ненастья, несчастья, что на совместном жизненном пути им с любимой будут встречаться трудности и невзгоды: «А когда мне горе руки свяжет и когда обиды не стерплю...» Писать же об этом он не пишет... Его лирика лишена той трагической окраски, которая отчетливо приметна у таких крупнейших поэтов XX века, как Блок, Брюсов, Маяковский, Есенин, Пастернак... Мне думается, что прав Василий Федоров, отметивший в Прокофьеве это феноменальное жизнелюбие, эту неисчерпаемую жажду радости и красоты. По словам Василия Федорова, после молодого Пушкина не было поэта, более опьяненного жизнью, чем автор «Ладоги-малины». И это опьянение — от любви.

Мне только и думать весной многоцветной
В моем приозерном веселом краю,
Каким ты большим и немыслимым светом
Наполнила сердце и душу мою.

Поэт пребывает в напряженном ожидании чего-то неизведанного, чудесного, — и об этом он постоянно думает, мечтает, грезит: «Все ты мнишься мне в красе и силе, в голубых и пламенных венках». А теперь вспомним еще раз стихи о возлюбленной:

Задрожала, нет — затрепетала
Невеселой, сонной лебедой,
Придолинной вербой, краснотолом,
Зорями в полнеба и водой,

Плачем в ленты убранной невесты,
Днями встреч, неделями разлук,
Песней золотой, оглохшей с детства
От гармоник, рвущихся из рук!
Чем еще?
Дорожным легким прахом,
Ветром, бьющим в синее окно.
Чем еще?
Скажи, чтоб я заплакал,
Я тебя не видел так давно...
(1; 209)

Начну с того, что символика этого стихотворения, как часто бывает у Прокофьева, имеет тенденцию к стихийному, естественно-хоральному саморазвитию,— она отнюдь не обусловлена, не предопределена заранее поставленной целью. Последнее обстоятельство тем важнее подчеркнуть, что лирическое признание в любви — выражение самого человечнейшего, самого интимного чувства — не может быть подчинено «доводам рассудка». Освобождение от оков этого рассудка и этой сюжетности играет в лирике любви наиглавнейшую роль. Ассимиляция внутренних значений должна быть прихотливой, если хотите, своевольной, ибо только в этом случае может быть воссоздана «диалектика души». Причем символика стихотворения «Задрожала, нет — затрепетала...» приобретает, условно говоря, тройное измерение: физически зримые приметы воссоздают красоту родной стороны, но они служат аналогом духовной красоты возлюбленной, и все, вместе взятое,— красоты любви. Вот почему так «взрывчата» концовка стихотворения:

Что еще?
Скажи, чтоб я заплакал,
Я тебя не видел так давно.

Лирика Прокофьева позволяет сделать и более широкое обобщение: поэт верит в силу «вероятного» слова, в его эстетическую ценность, в большую свободу эмоционального восприятия другими, чем в слово иллюстрирующее, поясняющее чувство. Он верит, что поэзия должна говорить не столько о том, что свершилось, сколько о том, что могло бы свершиться или могло бы быть. Это лирическое «бытие в возможности», о котором я уже упоминал, соотносится с прокофьевскими импровизациями и всегда несет в себе волну новых переживаний поэта. А в

этих его переживаниях, надеждах и мечтах русский язык живет «свободной, богатой, многоцветной и многозвучной жизнью» (Н. Тихонов).

...Великолепна живопись стихотворения «Здесь тишина. Возьми ее и трогай...» От нее веет таким простором, таким могуществом природы, такими лесными далями, которые можно сравнить только с коринскими «сказаниями» о родной стороне.

Поэту видится:

За рощей — лес, а за лесами — долы
И выход на великую реку.

Мгновенно дали распахнулись, открылись, ушли за горизонт. «Все голубым окутано покоем» — как вздох, глубокий вздох человека, приведенного в трепет красотой земли. Его волнение нарастает, он готов забыть обо всем на свете:

Вы спросите: да где ж это такое?
А я не помню и не назову...

«И мне не повторить такого мига», — не то с грустью, не то с сожалением скажет чуть позднее поэт. Да, поэту кажется, что этот миг неповторим, как неповторимо опрокинутое, брошенное плашмя, отраженное туманом лесное пространство. Вот здесь-то и возникает образ «голубого ига» — странный, прекрасный образ. Ибо ново и неожиданно само душевное состояние поэта. Как он может иначе назвать это волнение, это мучительно сладкое желание вывести «на поверхность» свое ощущение простора, вольной воли. Только языком зрительных ассоциаций! Ведь «голубое иго» — это иго красоты, иго всего прекрасного в мире, это узнавание и новизна, невыразимость и выразительность «лика» земли.

Даже ближайшие друзья вряд ли могут понять трепетность таких видений поэта. А он не перестает верить, он призывает, он надеется, что утраченное мгновение вернется, что он еще раз переживет то, что пережил однажды:

А я хочу, чтоб голубое иго
Еще звенело в голосе моем.
(1; 192)

...Парадоксально, но факт: Александр Прокофьев стихи, подобные стихотворению «Здесь тишина. Возьми ее и трогай...», считал чем-то второстепенным. В интервью, опубликованном в журнале «Резец» за 1939 год, он, рассказывая о планах на будущее, заявил, что им задумана новая книга стихов «на прямые политические темы, — то, что называется гражданской поэзией». Здесь-то и обнаруживается удивительная противоречивость во взглядах А. Прокофьева: он по-прежнему считал, что его лирика локальна по своему значению, что сборник «В защиту влюбленных» (1939) выполняет временную, так сказать, служебную роль.

Увы, А. Прокофьев откровенно заблуждался, принимая за «прямые темы» поверхностную стихотворную риторику.

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

«...Если начинающий поэт, — говорил в те годы, обращаясь к «ударникам в литературе», Виссарион Саянов, — пытается тему своей личной любви построить как тему, имеющую большое значение для современности, подобные попытки никакого успеха иметь не будут...»[1]

Напомню, что «блуждать» по «боковым тропкам» деревенской лирики и фольклора было лично интересно Прокофьеву, но не являлось, по его мнению, выполнением его гражданского долга, его «социального заказа». Мысль о том, что самовыражение личности в *общем* деле, в *общем* труде — это важнейший и необходимейший стимулятор творческого процесса, — эта мысль не стала всеобщей. Естественно, что альтернатива — или «социальный заказ», или «самовыражение поэта», — характерная для самосознания художников того времени, ограничивала их возможности, сковывала творческие силы. Но вот к середине тридцатых годов отношение к лирической поэзии как таковой изменилось. В журнальной периодике пошли оживленные споры о «поэзии мысли» и «поэзии чувства»[2]. Все настойчивее стали раздаваться голоса, что необходимо мыс-

---

[1] Саянов В. Начала стиха. Л.: изд-во «Красная газета», 1930, с. 64 — 65.

[2] См.: Новый мир, 1940, № 10, с. 223.

лить не только публицистически, но и лирически, «интимно»[1].

Творческая индивидуальность как бы внезапно, резко и отчетливо стала ощущать выспреннюю риторику и схематизм писателей Пролеткульта и «Кузницы», многих публикаций в рапповских журналах — это с одной стороны. А с другой — уже не соответствующее «климату» времени, но все еще существующее недоверие к лирическому «я», «очевидную самобоязнь», о которой говорил А. Афиногенов, а еще раньше И. Уткин, подразумевая под этим и свой опыт, и опыт других поэтов тридцатых годов[2].

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

В книге, полемически озаглавленной «В защиту поэзии», он писал: сущность творчества лирического поэта заключается в том, что он сам посредством своей поэзии (посредством самовыражения.— *В. Д.*) становится образом, и этот образ такое же художественное творчество, как герой романа или драмы. Принцип самовыражения и одновременно «сгущения», типизации «я», сформулированный Бехером, был заострен как раз против тех узких и догматических представлений о лирике, о поэзии вообще, из которых вытекало, что единственная функция поэзии — это ее агитационный, ее пропагандистский, прикладной характер. Сам Иоганнес Бехер в свое время придерживался такой, крайней точки зрения. Но в дальнейшем немецкий поэт сделал чрезвычайно важный теоретический акцент. «Выражая самого себя, — писал он, — лирический поэт выражает проблему своего века, причем это «себя», личность поэта должна вырасти в характер, представляющий век»[3].

---

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

[2] См.: Литературная газета, 1932, 31 января.

[3] Бехер И.-Р. В защиту поэзии. М.: Иностранная литература, 1959, с. 333.

Здесь уже можно уловить нечто особенно важное — здесь слышится полемика с философом-интуитивистом Б. Кроче, который считал, что самовыражение художника свободно и абсолютно независимо от времени, от действительности. Нет, — заключал И.-Р. Бехер, — лирическое «я» — характер, выражающий свое время, свой век, это эстетически преобразованный, «представительный характер».

Внутреннему развитию А. Прокофьева было свойственно движение к такому же «представительному характеру». И в его творчестве происходило не только открытие самого себя, но и открытие своего героя, представительного характера, способного воплотить, как здесь говорилось, время, век.

В творчестве А. Прокофьева, как и других поэтов, близких ему по мироощущению, отчетливо обнаруживалось и стремление упорядочить картину мира, гармонизировать ее, сотворить метафорическую «микровселенную». Прокофьев всегда помнил, что этот внешний природный мир — объективен, материален, извечен, в то время как внутренний мир — вторичен, изменчив, подвержен борениям страстей и перепадам душевных состояний. Вот почему он постоянно искал соответствий с этим внешним миром для того, чтобы выразить свои переживания или переживания персонажей своей поэзии. Его поэзия здесь была в известном смысле противоположна поэзии тех художников, которые стремились для обновления слова и своего видения мира — разъять мир на части, расчленить его, взглянуть на него с некой «обратной» стороны, немыслимой с традиционной точки зрения. «И ходят ноты вверх ногами, чтоб голос яви подстеречь» — так сказано в одном из стихотворений Л. Мартынова. Нет, «голос яви» для Прокофьева был голосом живой традиции. И если у Мартынова лирика структурно оформляется вокруг образа странного, как бы «перевернутого» мира, то для Прокофьева, который больше всего боялся размыва основ национальной самобытности в поэзии, приемлем только образ, который творит из хаоса нечто новое, являет некие новые черты, ярко выраженные и гармоничные.

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

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

12

Еще раз Ладога и дальняя Онега увидели «закаты в дыму и крови».

Еще раз в краю озер, лесов и бедных пашен в жестокой схватке с врагами народ защитил право на свободное и независимое существование.

Уже в первые месяцы войны черные тени фашистских бомбардировщиков заскользили по ладожской волне, взвились вверх разрывы артснарядов, заметался огонь по вековым сосновым борам и низинам. Но войска Ленинградского и Волховского фронтов остановили в Синявинских болотах, на Карельском перешейке, у Пулковских высот наступление гитлеровцев и белофиннов: ничто — ни голод блокадных лет, ни холод, ни тяжелые потери — не сломило духа защитников Ленинграда.

...Конечно, случайность, что именно через Кобону, через родное село Александра Прокофьева, пролегла знаменитая ладожская «Дорога жизни». Но далеко не случайно, что в дни войны поэт вновь побывал в родных местах, ставших ареной ожесточенных боев. Не случайно и другое: надпись на гранитном обелиске, установленном в центре старинного рыбацкого села, принадлежит именно ему.

Вот эта надпись:

«Через Кобону шла дорога жизни, она, прорвав фашистскую блокаду, соединила сердце Ленинграда с родной Москвой, с советскою отчизной».

Ниже две даты, столь памятные ленинградцам: «1941 — 1943».

Не привыкать было А. Прокофьеву, как и многим его товарищам по поэтическому цеху, надевать солдатскую шинель, брать блокнот фронтового журналиста, спешить на передовые позиции за срочным материалом.

Еще свежи были в памяти горечь поражений и радость

нелегкой победы во время той «войны незнаменитой», что мы называем финской кампанией, еще далеко не все пометки в записных книжках были разобраны и расшифрованы, а фронт уже полыхал от черноморских лиманов до мурманских скал.

И вот первые стихотворные репортажи о бойцах-героях. Первые зарисовки фронтового города. Первое описание воздушного налета на Ленинград.

«На всех проспектах вздрагивают рельсы, им не уйти в укрытие никак», — сказано с большим подтекстом: навек прикипели к земле рельсы, насмерть встали люди на боевых постах.

Если и раньше Прокофьеву было присуще чувство, которое один из критиков удачно назвал «строевым», то теперь, в дни войны, это чувство в нем усилилось, окрепло. Поэт писал частушки для красноармейской самодеятельности, сочинял стихи-призывы, стихи-воззванья, обращался, как и Александр Твардовский, к популярным еще на финской войне персонажам «Уголков юмора и сатиры», почти ежедневно выступал перед бойцами, командирами, ополченцами. Это была повседневная срочная работа поэта-пропагандиста, которая, казалось бы, не оставляла ни времени, ни сил для глубоких лирических обобщений. Правда, А. Прокофьеву очень пригодился опыт журналиста, приобретенный еще во время зимней кампании 1939—1940 годов, когда он вместе с А. Сурковым и А. Безыменским был прикомандирован к армейской газете «Героический поход» и когда они втроем писали ежедневно фельетоны под псевдонимом «Вася Гранаткин». Этот коллективный персонаж был «родным братом» другого популярного в то время героя — Васи Теркина, над созданием которого в газете «На страже Родины» работали писатели и поэты Н. Тихонов, А. Твардовский, С. Вашенцев, В. Саянов, Н. Щербаков. Очевидно, что Прокофьев свободно владел сатирическим стихом и стихом газетно-публицистическим, если он мог делать подписи ко всем карикатурам и стихотворные шапки ко всем номерам. Прошло немногим более двадцати лет с той поры, когда он начинал печатать свои первые стихи в «Новоладожской коммуне» и подписывать их громкими псевдонимами Красный Рыбак, Александр Рабочий, А. Ладогин. Но какой путь возмужания прошел он вместе с современниками! Теперь Прокофьев — известный поэт, слово которого звучало на фронте и в тылу, в ротной землянке и в колхозном клубе.

Вот почему в январе 1943 года, незадолго до прорыва блокады, А. Прокофьев был направлен из Ленинграда «для смычки и помощи», как говорилось в командировочном предписании, в газету «Отважный воин». Это была газета 2-й ударной армии Волховского фронта. Редакция же газеты размещалась в приладожском селе Путилове, иначе сказать, в родных местах поэта.

Ехать Прокофьеву пришлось по ледовой трассе — по знаменитой «Дороге жизни», которая начиналась от его Кобоны, — и он навсегда запомнил январскую стужу, воронки по краям трассы, засыпанные снегом тела ленинградцев.

Хорошо знавший поэта в дни блокады А. Л. Дымшиц оставил нам словесный портрет А. Прокофьева, который за годы войны изменился невероятно, похудел, спал с лица и от этого стал выглядеть вроде бы моложе. Но трудности не могли подавить его неиссякаемый оптимизм, юмор и энергию. Работал он напряженно и, как всегда, с большим душевным подъемом.

Так же деятельно и вдохновенно Прокофьев включился в подготовку специального выпуска газеты «Отважный воин». Этот выпуск целиком посвящался соединению Волховского и Ленинградского фронтов и прорыву блокады: памятный номер газеты от 13 января 1943 года украшен стихотворением А. Прокофьева «За Ленинград!» и его же стихотворной шапкой.

Прокофьев пел ненависть вероломному, жестокому, сильному врагу, он пел справедливое возмездие. Это было продиктовано предельным напряжением духовных и моральных сил народа. Однако *что* могло увеличить запас этих сил, воодушевить советских людей на подвиги и боевые дела: ненависть или любовь? Ответ на этот вопрос пришел не сразу, хотя задавался им А. Прокофьев неоднократно.

Да, ответ пришел лишь в стихотворении «Товарищ, ты видел...», написанном в 1942 году.

Товарищ, ты видел над нею
Закаты в дыму и крови,
Чтоб ненависть била сильнее,
Давай говорить о любви.
Под грохот тяжелых орудий
Немало отхлынуло дней.
Товарищ, мы — русские люди,
Так скажем, что знаем о ней...

(2; 90)

Стихотворение «Товарищ, ты видел...» было посвящено А. А. Фадееву, который дважды прилетал в блокадный Ленинград и вместе с Н. Тихоновым, А. Прокофьевым, В. Саяновым побывал на многих участках Ленинградского фронта. Совместные поездки на фронт еще больше сдружили писателей. Стихотворение «Товарищ, ты видел...» и является как бы продолжением тех разговоров о Родине, о войне, о поэзии, о любви и ненависти, которые они вели между собой. Именно эти стихи и являются своеобразным прологом к поэме. Прокофьев знал, что он далеко еще не высказал себя, что он не нашел того счастливого «звена», которое бы позволило ему сковать воедино свои пока что разрозненные впечатления. Он пел ненависть к врагу, — и это было определено суровой военной обстановкой: бой шел «не ради славы, ради жизни на земле». Но...

Чтоб ненависть била сильнее,
Давай говорить о любви,—

так интуитивно Прокофьев пришел к мысли, что любовь к Родине превыше всего на свете. Затем мысль эта окрепла в нем, и он уже твердо знал, что именно любовь он должен петь в поэме. И вот стало разрастаться, шириться, набирать высоту незабываемое чувство, которое обычно предшествует рождению всякой значительной вещи.

...Волховский фронт. Май 1943 года... Хоженые и перехоженные в молодости места в каких-то двух-трех десятках километров от Кобоны стали неузнаваемы, все — чужое: поля изрыты траншеями, пастбища испятнаны разрывами мин. Башни затонувших в топях танков слепо уставились в небо орудийными стволами. Остатки амуниции, серо-зеленая рвань — все оставляет впечатление захламленности, заброшенности этих некогда чистых пожней и лугов. Больно поэту за истерзанную землю. Ведь он видел ее красоту с детских лет и воспевал ее весеннее празднество. А теперь кажется, столетья должны пройти, чтобы вновь заросли цветами рваные воронки, чтобы буйная зелень заглушила эти подпалины, эти траншеи и рвы.

О, милые светлые дали,
Знакомые с детства до слез!

Безжалостная печать войны на всем — на лицах фронтовиков, на сожженных деревнях, на перелесках, где ныне по-кладбищенски кое-где торчат черные свечи берез. И рождается в душе поэта гнев («Волчьи ямы, мины и тран-

шеи, красный гнев, взорви!»), и рождается великая надежда на этих бойцов, собравшихся в просторном блиндаже, усталых, исхудавших, обрадованных встречей с гостями — ленинградскими писателями. Они — это воюющая Россия. От их имени поэт и говорит, когда читает новые стихи:

Вернем тебе красу долин,
Березы выше крыш,
И журавлей кричащий клин,
И в заводи камыш;
Дубрав взволнованный прибой,
Седой бурун морей...
Россия-мать, идущих в бой
Благослови скорей!

Майская поездка в Действующую армию, на Волховский фронт, оказалась исключительно важной для Александра Прокофьева. Он не был новичком в журналистском деле. Не удивлял его и своеобразный быт переднего края. Да и к выступлениям перед бойцами должно было привыкнуть за долгие годы войны. Но здесь — все по-другому. Здесь — Приладожье, здесь — отчий край, здесь — родина.

Во время поездки, совершенной вместе с писателем Павлом Лукницким, Прокофьеву довелось лично познакомиться и побеседовать с братьями Шумовыми, знаменитыми на весь Северо-Запад. Пять братьев Шумовых приехали на войну из далекой Тувы и составили орудийный расчет тяжелого миномета. Позднее к ним присоединился шестой брат. Крепкие, ладные солдаты, они просто рассказывали о себе, о своем отце, Никите Фаддеевиче, отрапортовавшем районному военкому: «Принимайте отделение братьев Шумовых, привел их на службу в Красную Армию».

Богатырский вид братьев, их необычная фронтовая биография — все пятеро составляют один расчет — взволновали поэта. Сказки о семи братьях и одной сестрице, былины о богатырской заставе, живая фронтовая действительность — все слилось в этой одной встрече, словно в фокусе увеличительного стекла.

Но непосредственным толчком к созданию поэмы «Россия» явился другой неожиданный факт, наблюденный там же, на фронте.

...На рассвете, когда стихла автоматная перестрелка, замолкли орудия, когда теплые туманы окутали кусты,

вдруг раздались такие самозабвенные трели, такое щелканье и такое бульканье, что стало немного не по себе.

Здесь, возле самых траншей, соловьи поют. Да еще как поют! Как будто только что осколки не срезали веток, на которых они раскачивались, как будто вовсе и не было никакой войны.

И сразу же возникли стихотворные строки: нет, не погибнет земля, не погибнет мать-Россия, «если трава растет из-под железа, соловьи под пулями поют!». Вот так было записано во фронтовом блокноте.

...В 1960 году, выступая по ленинградскому радио, Прокофьев рассказал об этом фронтовом эпизоде, о соловьях, растрогавших его до глубины души, о беглых строчках, мелькнувших тогда же в его сознании.

А мысль о соловьях не давала покоя:

Соловьи, соловьи, соловьи,
Не заморские, не чужие...

Снова близко, очень близко к тому внутреннему звучанию (Маяковский называл его «гулом»), которое задает тон произведению, рождающемуся в поисках и муках.

Но хотелось величавее, вольнее... Наконец — мелькнул счастливый образ: «Соловьиное горло — Россия».

И тогда — прорвалось:

Сколько звезд голубых, сколько синих,
Сколько ливней прошло, сколько гроз.
Соловьиное горло — Россия,
Белоногие пущи берез.

Да широкая русская песня,
Вдруг с каких-то дорожек и троп
Сразу брызнувшая в поднебесье
По-родпому, по-русски — взахлеб;

Да какой-нибудь старый шалашик,
Да задумчивой ивы печаль,
Да родимые матери наши,
С-под ладони глядевшие вдаль...

Ты вовек не замолкнешь, родная,
Не померкнут веснянки твои,
Коль сейчас по переднему краю
Неумолчно свистят соловьи!

Все равно на тропинках знакомых
И сейчас, у любого крыльца,
Бело-белая пена черемух
Льется-льется — и нет ей конца!

(2; 477—478)

...У кинематографистов существует весьма характерный прием: чтобы передать ощущение огромности, в кадр ловят какую-нибудь частность. «Случайно» заснятое крыло самолета показывает, насколько бескрайни снежные леса, «забытое» на песке весло — как безбрежна водная даль.

Александр Прокофьев, развертывая кадры грандиозной панорамы, нет-нет да и задержит внимание читателя то на белоногой пуще берез, то на старом шалашике, то на деревенском крыльце. И все для того, чтобы «простор вековечный, огромный» был доступен каждому, чтобы чувство вольное — «по-родному, по-русски — взахлеб» — окрыляло людей.

Но милый край — не одни лишь березы в сарафанчиках, отблески зари на кожаном переднике рыбака, терема зимних лесов. В дни войны людям была дорога и металлургическая мощь России, созданная собственными руками, ее индустриальная краса.

Прокофьев нашел возможность своими средствами, своими красками показать железную опору державы.

...Извечным путем летят лебединые стаи:

Через топи летят, через горы,
Их ведет лебедин на озера.

Но где-то в полете стая делает крутой разворот и покачивает крылами над темным бором, в котором город «строится, растет и цветет огнями». Пламя домен поднялось так высоко, что у пролетающих дальше лебедей «крылья белые пахнут дымом».

Крикуны, кликуны не шумели.
Крылья белые их потемнели.

Блестящий поэтический образ! Чувство высоты и простора вновь «выручило» поэта. Извечные образы — символы народной лирики, которые так много говорят сердцу русского человека, он переплавил, переосмыслил в символы нашей современности, нашей жизни.

«Россию» Прокофьева можно смело назвать книгой, или, точнее — сказаньем о военной России. Кстати, и слово «книга» я употребляю здесь в первоначальном, старинном смысле, связывая это слово не с видом сброшюрованных листов, а со сводом важнейших жизненных событий, с сообщением о самом главном.

Итак, отдельные части сказа своенравно и замыслова-

то соединяются друг с другом. Не следует в переходах искать сухого расчета, а в разработке характеров — детальности и полноты.

«Россия» — произведение лирико-символического плана. Ее метафорическая основа настолько богата и сложна, что за каждым образом угадывается нечто более сокровенное, уходящее корнями в историю, в глубь времен...

Таковы образы-символы соловьев, лебединых стай, вещего ворона, сокола, «белоствольного дива» — берез. Но с этой былинно-сказочной струей переплетается другая песенно-метафорическая струя. Солдатская гармонь-тальянка, красная кремлевская звезда, фронтовая полянка под названием Сердце играют в «России» такую же самостоятельную роль, как и образы-символы лебедей и зимнего леса.

Становится понятно, почему в начале поэмы А. Прокофьев сказал, что «сказка песенке — сестра».

Полный взлет — и песня спета,
Снова стала тишь да гладь...
Недалеко до рассвета,
Время сказку начинать.

И действительно, в поэме возникает сказочный зимний лес, хрустальный терем, в котором «ледяные окна скрыты ледяными ставнями». Отсюда — один шаг до сестрички Аленушки (в поэме — Настеньки), живущей в этом терему с братьями. И Прокофьев делает этот шаг. Поэма развивается уже в другом, более реалистическом ключе. Проводы братьев Шумовых в Красную Армию, деревенская застолица, пляска Настеньки — все передано частушечным размером.

Ходит водка — злой напиток,
И на лавках вдоль стены
За столом сидит Никита
Свет Фаддеич и сыны.

Прокофьев был скрупулезно точен, когда дело касалось биографических сведений о братьях-минометчиках. Дословно он воспроизвел в поэме и молодцовский рапорт Фаддеича: «Я нынче родине сдаю полроты братьев Шумовых!» Не позабыл поэт и о первом бое минометчиков под деревней Погостье. Но эта фактическая, почти документальная основа его сказа о России не приводит к унылому «очеркизму».

Познакомившись с поэмой в 1959 году, Аксентий Никитич Шумов сказал: «Все правильно описано. Только ког-

да мы из дому выезжали — не ту песню пели. Пели свою, старинную песню»[1].

Характерное признание! У Прокофьева в «Россию» действительно включено несколько стихотворений, написанных в жанре песни. Но важны ему были не факты сами по себе, и, уж конечно, не старина ради старины. Песни Прокофьева — это заздравные гимны в честь матери-родины.

Не видел необходимости поэт и в том, чтобы всех до единого братьев показать, как говорится, в полный рост. Нет, он даже по именам не всех перечислил. Но одну черту в их характере, в их духовном облике он постарался выделить — это крестьянскую истовость во всем, к чему бы ни прикасались их руки. Даже бой для братьев — работа, тяжелая, трудная работа. И делают эту работу они добросовестно и старательно. «Мины в пуд, но бог здоровья дал»,— замечает «от себя» автор поэмы. И тут же разъясняет:

Их Василий Шумов прямо с маху,
Как картошку, с маху в ствол кидал!

Ратный труд солдат-богатырей здесь под стать их крестьянскому труду. Так миролюбивый характер русских людей А. Прокофьев счел возможным подчеркнуть в самый разгар второй мировой войны: огонь сражений еще полыхал в Прибалтике и в Причерноморье, в Северной Африке и в Греции, на Балканах и на Апеннинском полуострове. Но это миролюбие — не от слабости, а от сознания своей силы и своей правоты в великой битве с гитлеризмом...

Когда дописывались последние страницы «России», наши войска уже пересекали государственные границы СССР. Вступая в пределы других стран, уходя все дальше на запад, советские воины несли в своем сердце те чувства, которые так точно выразил А. Прокофьев в «России»:

Товарищ, лучше родины
На свете не найти.

Да, близость победы уже витала в воздухе. Однако поэт не хотел, да и не мог закончить сказ о России, о богатырях Шумовых традиционным торжеством. Он не мог взять и «выдумать» праздник Победы. Тем более что его герои были реальными людьми, и, как стало известно в послевоенные годы, трое братьев погибли на полях сражений.

---

[1] Бахтин В. Александр Прокофьев, с. 145.

Поэма заканчивается чудесным сном Настеньки: весной, непременно весной, когда повсюду «бушует, бьется розовый прибой», возвращаются братья к отчему порогу.

И целует каждый землю,
Отвоеванную им.

Они отвоевали эту землю у сил ненависти и разрушения, они вернули природе, как и обещали, ее красоту, ее вековечное право цвести и обновляться.

Тютчев когда-то воскликнул: «Нет, моего к тебе пристрастья я скрыть не в силах, мать-Земля!» Так и герои Прокофьева и сам поэт не в силах скрыть пристрастия к родной земле, не в силах забыть о ней ни в минуты горести, ни в преддверии долгожданной победы.

...Поэма «Россия», как и все творчество Александра Прокофьева, оказала заметное влияние на многих поэтов, и не только «деревенской» родословной. Можно было бы привести высказывания на этот счет Василия Федорова, Виктора Бокова, Сергея Викулова, Владимира Цыбина и многих других.

Виктор Перцов, рассматривая проблему традиций и новаторства в современной советской поэзии, однажды точно отметил, что «едва ли не самое важное в том, как проявляется влияние большого таланта на своих последователей,— это открытие им для каждого пути к самому себе»[1].

Большой талант Александра Прокофьева действительно открывал каждому пути к самому себе. Как я уже сказал, воздействие его поэзии на других отнюдь не ограничивается поэтами сельского мира или поэтами военного и первого послевоенного поколения. Например, Ярослав Смеляков держал в виду героические сказы и песни Прокофьева, когда создавал поэму «Лампа шахтера». Правда, прокофьевский «наигрыш» не был свойствен Смелякову, и он в этом убедился, ощутив горечь неудачи с шахтерской поэмой. Но возьмем другой случай, возьмем стихи и поэмы Валентина Сорокина, вступившего в литературу в шестидесятых годах.

Валентин Сорокин известен читателям как поэт, кото-

[1] Перцов В. Поэты и прозаики великих лет. М.: Гослитиздат, 1969, с. 326.

рый последовательно развивает рабочую тему, который тематически родствен Людмиле Татьяничевой периода ее магнитогорской юности и челябинской зрелости. Однако у Сорокина — свой путь и свое ощущение поэтического слова. Когда читаешь его сборники, то постоянно чувствуешь лирическое «косноязычие», особую «ворожбу» над словом, иначе говоря, чувствуешь раннего Прокофьева, который, как известно, был непревзойденным мастером такой «ворожбы». У Валентина Сорокина близкий Прокофьеву исток — частушки горнозаводских поселков Урала. Поэтому не кажется надуманной фольклорность его лучших поэм, соединение лирики с патетикой, использование песенно-сказочной символики, использование «окраинной» бытовой песни, марша, митинговой публицистики.

13

У словацкого селения Сливицы 12 мая 1945 года еще гремели раскаты артиллерии, слышались автоматные очереди. В полночь советские артиллеристы вогнали в ствол очередной снаряд, но выстрела не последовало. Группа немецкого генерала Шернера капитулировала. Тогда артиллеристы вынули из орудия снаряд, разрядили его и замуровали наполовину в монастырскую стену: на память для потомков.

Так закончилась вторая мировая война! И, словно с весенних гор ручьи, по бесчисленным автострадам, проселкам и тропам Европы растеклись тысячи походных колонн, эшелонов, обозов, одиночных подвод — все на родину, в Россию, ближе к родному дому.

Не клубы дыма подымались над крышами домов, а белая кипень сирени, и не разрывы зенитных снарядов раскалывали небо, а первые летние грозы. Земля ждала своих хлебопашцев, города — своих строителей, заводы — своих рабочих.

В блеске праздничных салютов, в громе восторженных возгласов, во всем, что крутило, подхватывало, увлекало по дорогам освобожденной Европы и ликующей России,— слышались и радость, и вздох облегчения: наконец-то, наконец-то мы победили!

Среди живописных зарисовок Венского леса и веселых долин Дуная, среди торжественных од и победных реляций мне бы хотелось выделить одну тему: удивление перед красотой родной русской земли. Поэты как бы за-

ново открывали ее «заказники» и «тайники», они вновь припадали к ее чистым родникам. И — не стеснялись своих признаний, как не стесняется их человек, истосковавшийся по родным, близким людям в долгой разлуке. «Я в слезах целую землю русскую, потому что верю и люблю» (А. Межиров. «Посвящение»); «Сыновьей любовью я землю свою полюбил» (А. Недогонов. «Земля»). «Ты стала всем в моей судьбе, а мне за жизнь свою, признаться, как к матери, в любви к тебе не доводилось объясняться» (С. Орлов. «Родина»).

В поэзии А. Прокофьева эта сыновья благодарность поглощает все другие чувства: «Вся земля мне кажется *обновой*, отданной всем нам». В часы и минуты долгожданной встречи с родиной он готов присягать ей «новой присягой» и открывать заново, «сколько солнца, сколько света, сколько в мире ландышей густых!».

Ирония судьбы: пройдет несколько лет, и как раз этим патриотическим стихам Прокофьева будет предъявлен суровый счет. «Воспевание Земли, планеты — разве это не показательно для поэта, отставшего от жизни?» — драматически вопрошалось в одной критической статье.

Нет, поэт не «отстал от жизни» в том понимании, в каком это мыслилось критику. Наоборот, конец сороковых годов показал, что в своем безудержном ликовании Прокофьев забежал вперед... Впрочем, вовсе не за это он был взят в критическую проработку в то сложное и по-своему драматическое время.

...Итак, наступили суровые будни. Стране необходимо было «наращивать мускулы», восстанавливать разрушенные города и села, подымать сельское хозяйство. Многие деревни обезлюдели, не хватало машин, семян, строительных материалов. «Бедой послевоенной и тяжкой нынешней бедой» назвал А. Твардовский конец сороковых годов. А на страницах альманахов и сборников шумели колхозные свадьбы, мудрые деды произносили речи, стандартные «лирические портреты» агрономов, доярок, пастухов вытеснили из поэзии живые, полнокровные характеры жителей сел и деревень.

Только что законченная поэма «Сад» А. Прокофьева получила вначале одобрение в печати. Однако я не относил ее, да и не отношу к числу особенно больших удач поэта. Правда, в лирическом пафосе поэмы, в основе ее замысла была гордость современника, его радостное удовлетворение завоеванной победой, его жажда труда и дея-

ния: «Что в войну называли предпольем, мы, пахари, сделали полем!» Но в целом после «России» новое произведение Прокофьева шло второй волной; в нем имелись самоповторения; его герои, в первую очередь предколхоза Иван Иванович Демин, казались копией богатырей Шумовых. Единственное, что мог, например, поэт сказать о Демине: «вот такие были на плакатах первых дней войны». Этой же плакатностью отдают не только образы героев, но и сцены деревенских пиршеств, застольных речей, плясок девушек... Не могли вызвать особенных восторгов и речи Демина, в которых он самонадеянно утверждал, что «до дуги у наших сивок сена и овса до глаз!». Откуда в северной деревне, обескровленной войною, могло быть подобное изобилие? На этот вопрос поэма не ответила. Вместе с тем такие строфы привносили в поэму элементы идилличности, пейзанского ликования, особенно огорчительные в конце сороковых годов, когда засуха и неурожаи легли тяжким бременем на плечи тружеников села, когда солдатским матерям и вдовам жилось особенно трудно, работалось тяжко, когда все еще приходилось пахать на коровах из-за нехватки тракторов и машин.

Однако критика творчества Прокофьева, которой он подвергся в то время, велась отнюдь не с таких реалистических позиций. Поводом для критики послужил перевод стихотворения «Люби Украину» Вл. Сосюры, сделанный Прокофьевым:

Люби Украину, как солнце, как свет,
Как ветер, и травы, и воды,
И в счастье, которому равного нет,
И в дни самой страшной невзгоды...

Когда Прокофьев переводил эти строфы, он конечно же не предполагал, что дни «страшной невзгоды» уже наступают и для него, и для Вл. Сосюры. Вот как об этом он писал спустя пятнадцать лет: «Наши судьбы однажды сошлись на этом очень лирическом, патриотическом стихотворении. Оно было репрессировано. Потом последовала реабилитация, и оно засияло немеркнущим светом, и не только в поэтических сборниках, но и в школьных хрестоматиях!»[1].

Однако так можно было сказать в шестьдесят пятом, но никак не в начале пятидесятых годов, когда полоса ненастья оказалась для Прокофьева не только затяжной, но

[1] Прокофьев А. Свет поэзии, с. 198.

и непонятной для него по причинам своего возникновения. Не потому ли с таким нетерпением он ждал приезда в Ленинград Александра Фадеева, который 14 декабря 1950 года дал ему следующую телеграмму: «Дорогой Саша, буду двадцать четвертого. Вечером справим мои сорок девять, а двадцать пятого — твои пятьдесят. Целую. Саша Фадеев»[1].

Однако, судя по всему, друзья не столько праздновали юбилеи, сколько обсуждали создавшуюся обстановку. Ибо уже 2 января 1951 года Прокофьев отмечает: «...я просил А. А. Фадеева перевести меня в какой-нибудь другой город», но «получил отказ»[2]. Вероятно, Фадеев уже ничем не мог помочь попавшему в беду товарищу. А ведь самые резкие статьи, вроде статьи «Об ошибках в поэзии Александра Прокофьева», были опубликованы позднее — летом того же года. Вот, например, в каком тоне писалось тогда о нем: стихи Александра Прокофьева «страдают пороками идеологического порядка», в них «смесь патриархальных воспоминаний и дачных настроений субъекта, мечтающего отдохнуть с подругой у тихой речки»[3]. В других газетах и в других статьях того же периода говорилось, что поэт «безнадежно увязает в пейзаже», «почти исключительно ограничивается крестьянской тематикой», наконец, обнаруживает «местническую ограниченность».

Следует заметить, что эта последняя фраза могла бы послужить неким ключом Прокофьеву, если бы он что-нибудь знал о подоплеке всей этой истории, связанной, условно говоря, с ленинградским делом, к которому он, да и все остальные, не имел, да и не мог иметь никакого касательства или отношения[4].

Как мне любезно сообщил Василий Андреевич Прокофьев, брат поэта, бывший в ту пору первым секретарем Мурманского обкома КПСС, напрасно Александр Андреевич обращался в различные инстанции, писал о своих заслугах перед партией и государством. Глухое молчание было для него ответом. И вот А. Прокофьев принимает единственно разумное в то время решение — едет в Мурманск, где пребывает довольно длительное время, которое было заполнено встречами с рыбаками тралового флота,

---

[1] См.: Русская литература, 1981, № 4, с. 142.
[2] Там же.
[3] Там же.
[4] Подробнее см.: Дементьев В. Поэзия — моя страда. М.: Современник, 1975, с. 86.

хибинскими горняками, оленеводами из Монче-тундры, строителями мурманских поселков и городков. В результате всех этих поездок и встреч, всех этих новых впечатлений, обновивших поэта, позволивших ему воспрянуть духом, был написан большой стихотворный цикл. Правда, главная идея этого цикла оказалась в высшей степени характерной для того времени: советский человек — победитель фашизма — должен победить и стихийные силы Природы. Из этого репрессивного отношения к Природе как к чему-то враждебному, противостоящему человеку и мешающему ему поднять на новый уровень общественную и народно-хозяйственную жизнь, рождались вот такие стихотворные строки: *«Бейся* с морем, разве ты не бился, не ходил под тучей грозовой»,— писал поэт в стихотворении, посвященном капитану траулера Андрею Маклакову. В другом месте поэт восхищается тем, что и здесь, в Заполярье, люди «впервые с природой *бой повели*...». Далее. От палаточных городков, возникающих на Кольском полуострове, «крепкие и ловкие идут, вгоняя тундру в *дрожь*...». В Ботаническом саду возле Вудъярви цветут альпийские маки, зеленеют листья цветов с Гималаев. А в это время

...с предгорий, *как из засад,*
Криволесье глядит через все редколесье
На такой ботанический сад.

(2; 241)

...Подобные цитаты можно было бы умножить. И не только из стихов Александра Прокофьева, но и С. Щипачева, С. Орлова, С. Викулова и многих других поэтов, как говорится, воспринявших разумом и сердцем идею о том, что все это «криволесье» и «редколесье», на произрастание которого, кстати сказать, суровая северная природа затратила миллионы лет, должно быть уничтожено! Дабы впредь оно не выглядывало «из засад»!.. Вместо них в оранжереях и ботанических садах будут произрастать некие диковинные цветы с Гималаев.... Во что народу обойдутся все эти фантастические прожекты и «предначертания», никто не думал, просто таково в то время было общее умонастроение. Был захвачен им и Александр Прокофьев.

Однако оказалось, что Природу, даже если она смотрит «из засад», нельзя победить или покорить, поскольку последствия такого покорения непредсказуемы, а силы Природы во многих случаях становятся еще более грозными и неуловимыми. В настоящее время, когда проблемы

охраны Природы, бережного к ней отношения обрели общегосударственное значение, возникновение подобных стихов было бы невозможно. Скорее, происходит другой процесс — новое, более современное прочтение лирики Сергея Есенина и близких ему поэтов, с их очеловечиванием всего сущего на земле, с их заботой о «братьях наших меньших», чем написание вот таких вот строчек о Монче-тундре, которую бросает «в дрожь» от железной поступи бригад. Уже зарождаются, уже формируются, наряду с биосферой и ноосферой, новые принципы *эстасферы,* то есть принципы новой этики в отношениях человека с живой природой, которые включают в себя этические, культурно-исторические и ценностные аспекты жизнедеятельности человека на земле... Вот почему со всей определенностью надо признать, что мурманский цикл имел большее значение в личной биографии Прокофьева, чем в биографии поэтической. Поэт так и не преодолел риторического холодка, пронизывающего почти все стихи цикла.

И лишь иногда он писал, как и прежде:

Проснулось все, кому дано проснуться,
Совсем раскрыла бездну круговерть,
И сердце не решается коснуться
Содома, сотрясающего твердь!

Строчки взяты мною из стихотворения «Каменотес!» — скажу о здешнем море...» И действительно, наконец-то пришло время, когда «проснулось все, кому дано проснуться!». Несправедливая критика А. А. Прокофьева не осталась без ответа. Сергей Антонов на Втором Всесоюзном съезде советских писателей в 1954 году выразил общее мнение писательской общественности по поводу беспочвенных обвинений в адрес автора поэмы «Россия». Он отметил, что «творчество Прокофьева было раскритиковано с позиций, противоположных его эстетическим стремлениям»[1]. А эти эстетические стремления, эти корни С. Антонов видел — и видел правильно — в своеобразном лирическом складе поэта, в его верности народному творчеству.

Федор Иванович Панферов любил повторять: если тебе трудно, если у тебя что-то незаладилось — поезжай в родные для тебя места, прикоснись к источникам народной

[1] См.: Второй Всесоюзный съезд советских писателей: Стенографический отчет. М.: Сов. писатель, 1956, с. 482.

жизни, побудь на природе! И тогда вернешься обновленным, наполненным прекрасными замыслами, уверенным в собственных силах.

Такие источники вдохновения видны у многих наших писателей: у Паустовского — Мещера, у Тихонова — Кавказ и Грузия, у Бровки — Полесье, у Берггольц — Ленинград. А у Прокофьева... Ну конечно же Ладога! И он едет на Ладогу и пишет новую книгу «Заречье». Случилось это после XX съезда партии.

Необычайно плодотворными эти годы стали для И. Сельвинского, Л. Мартынова, Н. Заболоцкого, Н. Асеева, М. Светлова...

...Если обнажить эмоциональный стержень «Заречья» и последовавшего за ним сборника «Признание», то им будет «чудесная тревога», испытанная поэтом при новом свидании с Ладогой. Он — весь в ожидании чего-то необычного, чудесного, что должно, обязательно должно произойти и в его жизни, и в жизни односельчан.

В «Заречье» приметно изменилась и фольклорная ориентация Прокофьева. Теперь уже не «частая» плясовая, не раешная «нелепица», не бывальщица, а девичья запевка да волшебная сказка привлекают его основное внимание. Символику этих фольклорных жанров поэт, как и прежде, использовал для творческого самовыражения.

Сюжеты его лирических песен бесхитростны: девушка в раздумье бродит по лугам; девушка глядит на дорогу и ждет возлюбленного; девушка ломает цветущую черемуху...

Но эти сюжеты — лишь повод для реализации прокофьевского «я». «Да здравствует Россия, красивая страна!» — восклицал поэт в дни войны. Этому ощущению он остался верен всю жизнь

Любовь и простор, любовь и воля — синонимы в лирике Прокофьева. «Я знаю Россию по воле, и нет этой воли милей», — признается он читателям. Это ощущение России для него важнее внешних «примет времени» — высоковольтных линий на Ладоге, комбайнов, которые обязательно плывут по полям, как «степные корабли», элеваторов, которые непременно стоят, как «крепости районов». Ему не важно, кто по профессии его Аннушки и Насти, Любушки и Татьяны, но ему важно подчеркнуть их выросшее самосознание, их внутреннее достоинство, их веру в свои силы и возможности. В этой атмосфере предчувст-

вия чего-то удивительного и сказочно чудесного и родились стихи Прокофьева из «Заречья».

Звери, птицы, обитатели лесов и полей под его пером превращаются в добрых и могущественных властителей природы. Прокофьев нигде не варьирует дословно «вечных» мотивов народных сказок, но он умеет воссоздать то фантастическое Лукоморье, где «Русью пахнет»: у него в зимнем саду зайцы раскуривают трубки («в трубках был, конечно, самосад»); на празднике весны трехсотлетний ворон ромашку в толстый клюв возьмет — и «загрустит старик».

Не правда ли, трогательно выглядит этот седой вещун, традиционный провозвестник людских бед и несчастий? Как он не похож на того зловещего ворона, который «зрит в подзорную трубу» кровавую битву при долине.

Вообще, теперь для Прокофьева стало характерно дружелюбное, доверчивое, по-детски удивленное отношение к природному миру. В его натурфилософии нет стихийного ужаса перед природой, нет преклонения перед ее таинственными силами. «Не обманет вовек человека земля» — эта формула развертывается им в целой системе поэтических образов — образов добрых сельских работников, мастеровых, умельцев: солнце ставит «золотое прясло», клевер гуляет в «розовой рубашке», гром «кует колечко». Правда, к метафоре *гром — кузнец* Прокофьев возвращается несколько раз.

Трудно трудится гром,
Наковальня красна от нагрева.
Много молний наковано —
Волны родятся от гнева!

Здесь уже не беспечный мастер-чеканщик, а неистовый молотобоец вершит свою нелегкую работу.

Родную природу Прокофьев видит сквозь «скрытую человечность», здесь много от его детских впечатлений: «Речка, словно под шубой, дышит так тяжело»; за Невой шла гроза, «как будто мчались вихрем сваты совсем разбитой мостовой!»; зимой Дед Мороз ходит по полям «в бобровой шапке». Во всей этой метафорической стихии чувствуется глаз художника, выросшего в деревенской избе, с молоком матери впитавшего представления и понятия жителей деревни. Действительно, у Прокофьева есть пристальная наблюдательность человека пашни, поля и леса. Вот как одним словом-определением он очеловечивает лес: он примечает «елки-мутовки, вербы-плутовки», он

любуется «тополем-семьянином», «рябиной-любимой», видит «тугодумы-дубы»... Стоит ему заговорить о краснотале, как целый каскад красок возникает в его воображении: по весне «расцветал... чернотал, краснотал, белотал — тальник!».

Вообще природа под пером А. Прокофьева вновь ожила, наполнилась вольным, вечным движением. В волгодонских репортажах Прокофьев лишь рассуждал по поводу степей, преображенных величественным трудом, здесь он сам — частица вечно живой и вечно новой натуры. Потому-то прибрежные валуны в мгновение ока становились «камнями-неулыбами», а бег коней взвихривал вселенную, да так, что поэту всюду мерещились

Звезды, звезды, как гроздья,
Россыпь ярких огней,
Звезды вбиты в полозья,
Звезды в гривах коней!

«Заречье» и «Признание» показали читателям, что Прокофьев обрел «второе дыхание», что Ладога-малина вернула его стиху свежесть, естественность, искренность — лучшие свойства его трудолюбивой и светлой музы... Вот еще один пример:

...Нам кое-что простит эпоха,
Отлюбит с нами, отгрустит.
Но что Россию знаем плохо,
То уж, наверно, не простит!

Но почему, собственно говоря, возникла эта мысль у поэта?.. Разве он мало ездил по стране? Разве он не породнился с Волгой и Онегой, с Украиной и Закавказьем, с Прибалтикой и Белоруссией? И все-таки он приглашает к путешествию друзей-поэтов, друзей-читателей, он настойчиво повторяет: «Нам надо знать свою Россию. Пришла пора. И силы есть!»

«Пришла пора» — сказано с особым значением. Пришла пора отправиться в «подлинный поход», увидеть родину с перевала шестидесятых годов, когда уже в Зазвездье поднят «флаг огнистый», когда «неслыханным раздольем» легла Сибирь, распаханы земли Поволжья, Казахстана, построена Братская ГЭС...

Сильным внутренним импульсом к созданию новой книги «Приглашение к путешествию» явились поездки Прокофьева по странам Западной Европы. При столкновении с людьми иных взглядов, иных политических и художественных убеждений, при встречах с друзьями и недругами

в Риме, Флоренции и других крупнейших европейских городах стали откладываться в поэтическом «запаснике» слова большой признательности отчему краю.

Немалую роль в формировании идейного замысла новой книги Прокофьева сыграла также дискуссия «Поэзия и современность», состоявшаяся в Риме в октябре 1957 года. Эта дискуссия проходила на встрече известных советских и итальянских поэтов. Проходили такие встречи и позднее. Однако именно эта дискуссия, начавшаяся на берегах Тибра, была продолжена Прокофьевым на берегах Невы.

В книге, написанной осенью 1959 года, часто слышатся ее прямые отзвуки. Так, в стихотворении «Со мной была и есть Россия» автор вспоминает о том, что довелось ему пережить в «заморской яви».

Я шел по землям иностранным
И думал всюду о тебе,—

говорит он Руси, своей «сияющей звезде».

Еще в тридцатых годах поэт мечтал «сверху видеть мир, хотя бы с тучи, низким бытием не дорожа». Он десятилетьями помнил об этом своем стремлении и в новых стихах о родине остался верен себе. Да, Прокофьев хотел и умел видеть родину только в праздничном ореоле!

...Лауреат Ленинской премии художник Павел Корин по совету Горького в двадцатых годах начал величественную серию «Русь уходящая», фрагменты из которой потрясают всякого, кому дороги судьбы нашего национального искусства.

Если бы А. Прокофьев был живописцем, то можно было бы представить и его эпопею «Русь советская» в выставочных залах. Я вижу отдельные полотна этой эпопеи: «Русь сражающаяся», «Русь побеждающая», «Русь озерная», а вот «Русь лирическая». Имеется в виду стихотворение «Соловьи в садах отголосили...» — одно из лучших в сборнике «Приглашение к путешествию», первая строка которого напоминает раннего Прокофьева (вспомним: «ночь *кричала* запахами сена»). Так и здесь: «Соловьи в садах *отголосили*»... И более спокойно: «Им недолог срок, в отлет пора». Сколько раз в поэзии подобный зачин вызывал зависть к вольным птицам?.. Но поэт резко и повелительно бросает: «Улетайте!» Значит, у него имеется в

запасе несравненно большее богатство, бóльшая ценность, бóльшая воля:

Улетайте!
В мире есть Россия,—
У нее слова из серебра!
Вот она идет в венке лиловом,
Неподкупна, пламенна, чиста,
И перед каким-то вечным словом
Тихо раскрываются уста.

(3; 78)

Можно было бы и здесь восхищаться мастерством поэта.

Но мне хотелось бы обратить внимание на другое: на какое-то очень личное, по-новому, по-особенному трепетное восприятие матери-Родины. Если у Твардовского военная Россия «гудящее небо, словно щит, над собой высоко проносила», то у Прокофьева привлекает здесь не державность родины, а чистота ее, величавость, женственность. В первом случае — почти скульптурное изображение, это — Ника Самофракийская, летящая богиня победы... У автора «Соловьев» — пастель. И — блоковская свобода движений в рисунке стиха.

Да, это блоковский подтекст — в одном лишь непредугаданном движении губ!..

...Многим ранее, еще до выхода книги «Приглашение к путешествию» в свет, в связи с публикацией первого цикла в журнале «Октябрь», периодическая печать громко заговорила о поэте: стало очевидно, что Прокофьев вышел из состояния неопределенности, в котором пребывал какое-то время после критического разноса в пятьдесят первом году. Действительно, «Приглашение к путешествию», равно как и другие сборники — «Стихи с дороги», «Под солнцем и под ливнями», «Гроздья», последовавшие в канун шестидесятилетия поэта, говорили о нем как о большом мастере, который с завидным азартом снова встал за поэтический верстак и пошел оттачивать стихотворные строки, ставить личное клеймо на полюбившееся слово. Книга «Приглашение к путешествию» широко обсуждалась на читательских конференциях, на встречах с поэтом, породила поток писем, отзывов и заслуженно была удостоена Ленинской премии в 1961 году. К сожалению, в печатных рецензиях на новые стихи было больше эмоций, чем зрелых наблюдений над природой творчества Прокофьева: почти ни один рецензент не обошелся без

того, чтобы не поговорить о «самоцветном», «узорчатом», «жемчужном» и т. д. слове поэта. Вот почему еще в тех шестидесятых годах не раз и не два мне приходилось печатно сокрушаться по поводу того, как поверхностно, скажу сильнее — как небрежно, неверно, неубедительно комментировались лучшие стихотворения поэта. Раздумывая над этим поразительным фактом, — всесоюзная известность Прокофьева и нежелание понять саму *природу* его лирики, — я пришел к следующему выводу. Все дело не в комментариях, а в поэтической родословной Прокофьева, которая конечно же была многим сложнее и пути к которой конечно же были более неизведанными, чем это казалось и виделось его рецензентам. Именно так: родословная поэта Александра Прокофьева была той полулегендарной землей Олонией, была тем отдаленным материком, к которому вели неисследованные пути-дороги. В отыскании этих путей-дорог решающую роль играют стихотворные тексты. Однако не только они одни. Не меньшее значение имеют личные встречи с поэтом, какие-то его реплики, стихотворные цитаты из того же Блока, или Есенина, или Городецкого... Наконец, совместные поездки, не раз случавшиеся в нашей писательской судьбе. Об одной из них, может быть решающей для меня самого и для моих друзей-товарищей, я и хочу рассказать.

14

Этой поездки ждали давно. Многие ждали. Особенно поэты. Еще в начале сентября в Константиново выехал Александр Яшин. Пожалуй, он больше других имел право первым сказать слово о Есенине. Ведь именно он с трибуны Второго съезда советских писателей выразил то, что думали многие. С истовостью прямого наследника протопопа Аввакума, который за эту истовость и был сожжен в Пустозерске, Яшин подверг резкой критике тех перестраховщиков, которые не давали народу познакомиться с богатейшим лирическим наследием Есенина, прочитать это наследие полностью. Сам Александр Яшин, как и многие его товарищи-поэты, пострадал из-за своей безграничной любви к Есенину, не в фигуральном, а в буквальном смысле слова. В начале тридцатых годов он не был принят в комсомол в педтехникуме родного города Никольска. И не был принят только потому, что помнил Есенина наизусть, читал его товарищам по курсу. В то время Сер-

гей Есенин уже причислялся к плеяде художников, в творчестве которых образно-стилистическая «вязь», и «сочь», и «цветь» считались проявлением чуждой трудовому крестьянству идеологии. К тому же в свое время эти художники успешно осваивали «технические завоевания новейшей буржуазной поэзии», то есть поэзии русских символистов[1].

И вот осенью 1965 года, собираясь в Константиново, на родину поэта, собираясь раньше всех и нетерпеливее всех, Яшин опять-таки острее всех испытывал чувство раскрепощенности от каких-либо административных пут и препон. Еще бы! Нынче стихи Есенина уже не ходят, говорил он, в списках, поскольку сам народ по-своему отредактировал Есенина, признал его своим целиком и полностью. Вот почему большой очерк, опубликованный позднее в Москве, Яшин так и назвал: «Сны сбываются...»[2]

Однако, приехав в Константиново в таком вот приподнятом настроении, не покидавшем его повсюду, он увидел, что не всем его поэтическим сновидениям соответствовала явь, соответствовала дневная проза жизни...

И все-таки посещение родных мест Сергея Есенина, как и любому из нас, в какой-то степени заменяло личное знакомство с ними, было тем глотком родниковой воды оглохшему в жажде путнику, без которого, казалось, и дня не прожить. Вот почему Александр Яшин с душевным подъемом восклицал: «А все-таки не радоваться нельзя: справедливость в конце концов торжествует. Поэзия Есенина победила. Все к лучшему. И тут есть о чем подумать и вспомнить всем нам». Подумать,— продолжал Яшин,— хотя бы о том, что в старинном рязанском селении были открыты не какие-нибудь там рудные месторождения или выстроены электрифицированные пути-дороги. Нет, здесь всенародно обнаружилось другое богатство — человеческий талант!.. Именно здесь, в этом селе, где

Высоки берега,
А на той стороне
По лугам стога —
Копна к копне.
Как всегда, влюблен —
Он сидел не раз
У таких копен
Тоже в ранний час.
. . . . . .

[1] См.: Литературная энциклопедия. М., 1931, с. 573—574.
[2] См. публикацию С. Яшиной в газете «Красный Север», 1983, 27 марта.

Посижу и я
На сухом сенце,
Вдруг сойдет на меня
Свет стихов его —
Синий свет...

Незаконченность, незавершенность этих стихов из дневника, написанных на родине Есенина, в селе Кузминском 28 августа того же года, как бы оттеняет, проясняет мысли, выраженные в очерке. Да, синий свет — как считалось в старину, — это свет детских сновидений, когда вот с такого же крутого речного обрыва, раскинув руки, можно было лететь и лететь и видеть перед собой и вокруг этот несказанный синий-синий свет. Вот почему Яшин и сказал, заключая, что сны сбываются — и сбываются они только на родине великого поэта.

Ехали мы в Рязань электричкой, ехали все вместе и в одном вагоне, ехали в том приподнятом настроении, у которого было множество разных причин. Михаил Дудин, как обычно, сочинял забавные стишки, которые тут же передавались друг другу. Мне запомнилось такое:

Со всем писательским парадом
Валерий обживал вагон,
И до Рязани задом, задом
Принципиально ехал он.

Дело в том, что я сидел напротив Николая Рыленкова, «спиной к Рязани», и всю дорогу довольно оживленно спорил с ним. Кстати сказать, и в дальнейшем мы не расставались с добрейшим Николаем Ивановичем. Вопреки этим спорам и, может быть, даже размолвкам, мы ехали с тем самым радостным чувством, которое испытывал и Александр Яшин: сны сбываются — сбываются надежды, сбываются чаяния.

...В Рязани начинались торжества по поводу 70-летия со дня рождения Сергея Есенина. Всероссийские. Всенародные. Программа была обширной. Поездка в Константиново. Митинг на площади. Открытие мемориальной доски и Дома-музея. Возвращение в Рязань. Большой литературный вечер и концерт с исполнением симфонической поэмы «Памяти Сергея Есенина» Георгия Свиридова. Затем еще и в Москве, в Колонном зале Дома союзов, доклад Василия Федорова и новые выступления.

Ранним утром весь наш писательский парад, в сопро-

вождении спецкоров, спецфотокоров и спецфототелекоров, на многих автобусах и автомашинах выехал в Константиново.

Осенняя голубизна небес. Глина речных откосов. Чернота вспаханных полей. Рязанские раздолья. И — куда ни взглянешь, березовые перелески с ослепительно яркой желтизной и редкой киноварью осин. Иногда к дороге выбегала Ока, и тогда на миг открывались дымчато-голубоватые дали: там, словно шеломы богатырей, высились копны сена. Возбужденное состояние не проходило, а как бы все усиливалось. Ибо жило в нас предчувствие таких вот синих далей и новых горизонтов в самой литературе, в самой поэзии... Кому-то пришла счастливая мысль: автомашины и автобусы остановились. Мы шли пешком долго, шли по дернистому, неровному полю поодиночке и группами, шли к березовой, а стало быть, и сказочно прекрасной рощице. Это для фото- и телекорреспондентов понадобились есенинские «кадры». Не прекращая беседы с Николаем Ивановичем Рыленковым, мы шли. Его тяжелое драповое пальто, вытертое на швах, его видавшая виды шляпа и близорукий взгляд из-за толстых стекол очков, все делало его каким-то домашним, вроде бы сельским учителем, который вел ораву деревенских школьников к заветным лесным родникам. По дороге к нам то присоединялся, то снова где-то пропадал Александр Андреевич Прокофьев. Краем глаза я иногда следил за ним: был он как бы со всеми и в то же время наедине с самим собой. В роще, при полном безветрии, кружились крохотные пятачки листиков, которыми уже была сплошь покрыта земля. Это — стекала медь осенней листвы. Стекала... И Николай Иванович, ступая тяжелыми ботинками по этому золотисто-золотому ковру, говорил мне: «Вот древний царь Мидас прикосновением руки превращал все окружающее в золото. Страшен этот древний образ! А есенинский дар — прекрасен, Есенин превращал в золото поэзии все, на что падал его лелеющий душу взгляд» ...Возле раскидистой березы мы сфотографировались с ним, и эта фотография была позднее опубликована в «Литературной России». А Николай Иванович, помнится, говорил, что задушевные человеческие чувства Есенина особенно ценны теперь, когда миллионы там, на войне, испытали чувства гневно-суровые, яростные, победные, но не забыли, нет, не забыли они и там, в огне, в дыму, как сияет по вечерам над избушкой тот вечерний несказанный свет. Жажда такой вот

откровенности и чистоты чувств, такой вот бирюзы, такой вот желтизны и синевы... Да, словно бы спохватившись, произнес Николай Иванович, кто-то из старых поэтов говорил, что лирическая поэзия не станет рисовать своих прародителей, как в эпосе, своих потомков, как в драме: она — вся в настоящем. И это ее настоящее — ее будущее. Вот почему есенинская лирика — это всегда наше настоящее, это наше сегодняшнее самосознание. Уже возвращаясь к автобусам, я не то чтобы не соглашался с Николаем Ивановичем, а скорее — думал о своем, о том, что любой есенинский образ прекрасен, поскольку он — образ-догадка, образ-открытие, образ-переживание. Любимый мною в ту пору Поль Валери сказал: живопись позволяет видеть вещи и предметы такими, какими они были однажды, тогда, когда на них смотрели *с любовью*. Не в этом ли секрет вечной новизны Есенина, не в этом ли непреходящая прелесть его стихов?.. Да, прекрасна есенинская «вязь», «цветень» и «сочь» — прекрасна. Но не менее прекрасны и его лирические откровения: «Ты такая ж простая, как все...» Или: «Быть улыбчивым и простым...» Это уже книга бытия, книга о том, как быть человеком, сохранить в себе человека вопреки всему и всем... С Есениным жить легко... Но откуда-то появился Александр Прокофьев, как всегда, отпыхиваясь, как всегда, в своей несерьезной кепочке и в распахнутом сером плаще. И, как всегда, победительный... Это его свойство или качество отметил, между прочим, Николай Рыленков. Заговорил Александр Андреевич сбивчиво, как-то придыхая, но все-таки можно было понять из его знаменитой скороговорки, с таким же знаменитым и частым «понимаешь», что у Есенина никак не угадать, где он, Есенин, — взял у народа, а где — дал народу... Совсем как у Тараса Шевченко... Поскольку он смотрел на все сквозь чудесный камень-самоцвет — сквозь народное слово. И тут же своей характерной скороговоркой прочитал строфы, видимо только что пришедшие к нему: «Вот они те самые — Рязань, Ока... Вот они те самые... легкий свет. Вот она, краса моя, краса и свет!»

Позднее я вернулся к строчке «Вот она, краса моя, краса и свет!». И пришел к выводу, что как для Есенина, так и для Прокофьева, свет и цвет — зримые проявления земной красоты... У Есенина: «Синий свет, свет такой синий. В эту ночь и умереть не жаль...» А вот ранний Прокофьев: «У Ладоги и камень и синий-синий шелк...» Конечно, есть разница в мироощущении, но, может быть, че-

рез Есенина, и не через него одного, почувствовал Прокофьев тот особый, как в эстетике говорят — визуальный язык, то есть не просто образный, метафорический, но способный сильнее всего передавать иллюзию света и цвета. А может быть, поэты все это нашли еще у Александра Блока: «Пусть над новой избой будет свод голубой — полно соснам скрывать синеву!» («Сольвейг»). Правда, Блок, как никто другой, знал: «слишком много есть в каждом из нас неизвестных, играющих сил...» Его и синий, и голубой, и лилово-пурпурный, и золотисто-перламутровый — это не те цвета, которые были у современных поэтов. Ведь Блок был верен брюсовскому девизу: «Пойми, все тайны — в нас, в нас — сумрак и рассвет!» Вот из какой душевной глубины к Блоку и доносились музыкальные звуки, призывы, шепоты, почти *слова,* которые вместе с тем начинали *окрашиваться.* И наконец преобладал тот свет, который ему, Блоку, было легче всего назвать сине-лиловым сумраком, в котором только и можно было «сказаться душой без слова» (А. Фет).

Я уже писал, что Блок чувствовал какую-то освободительную силу цвета и света, к месту вспомнив о рисунках Пушкина и их освободительной силе. Эту освободительность, конечно каждый по-своему, ощущал и В. Брюсов, и С. Городецкий, и А. Белый, а позднее — С. Есенин, Н. Клюев, А. Ширяевец, вплоть до Николая Рубцова, в творчестве которого свет и цвет обретают ценность «одновременно эстетическую и нравственную» (В. Кожинов). Ведь именно на контрасте «светлых русских деревень» и «черного дыма» пожарищ, который оставляли после себя Батыевы орды, написано его стихотворение «Катунь».

Для Александра Прокофьева этот «визуальный язык» характерен для всех стихотворений, составляющих обширный «константиновский» цикл, то есть написанных в Константинове и после. Вот одно из них:

...Я иду над водою,
Там, где светится Русь.
И затишье златое
Разбудить не боюсь!

У настилов брусчатых
И у старых ракит
Вижу — след твой впечатан
И дождем не размыт.

Ни грозою, ни ливнем
Не размыть этот след.

Вижу пламенный, дивный
Над полями рассвет.

Вижу вольную волю,
Слышу — сердце поет.
И малиновым полем
Русь твоя предстает!..
(4; 24)

Помимо «визуальности», красочности, цветастости, которые характерны для всех стихов А. Прокофьева, здесь есть еще одно качество — эти стихи переживаешь как нечто действительно, реально существующее — существующее в самой природе, а не в тех глубинах души, в которых поэт может «сказаться без слова».

...Вот так крутые береговые откосы реки Оки, по которым и протянулось село Константиново и с которых можно было увидеть едва ли не половину России, поразили в ту осень многих поэтов. И Прокофьева в их числе: «Я стою, как в детстве, на том же берегу, гляжу и наглядеться никак я не могу...»

Между прочим, чувство бескрайних просторов нашло своеобразное выражение и в выступлениях и в высказываниях, которые прозвучали во время есенинских торжеств. Всем казалось, что Есенин — это начало, что начнется какая-то новая волна новой любви к поэзии и поэтам...

А в это время по дороге к Константиново мы обгоняли тракторы с прицепными тележками, сельские грузовички, заполненные празднично одетыми людьми, реже — подводы. И по обочинам, как говорится, валил валом народ... Но вот и громада собора. Вот и домик в «голубых накрапах», с тополем, посаженным самим поэтом. Встречали гостей сестры — Екатерина Александровна и Александра Александровна, местные власти, просто любопытные. Желтоватое осеннее солнце проглядывало сквозь лохмотья туч. Холодный, нет — жгуче-холодный ветер мел сухую листву и пыль по огромной площади, заполнявшейся народом, колыхал транспаранты, рвал покрывало на бюсте поэта. Этот ветер позднее не раз отзовется в стихотворном цикле А. Прокофьева: «Все ветер да ветер...», «О ветер, друг старинный, над быстрою рекой...», «Под солнцем, под ветром, под небом России...» И, наконец:

Праздник улицей нашей
То идет, то летит.

На Оке волны пляшут,
Ветер в дудку дудит.

Будто все здесь знакомо,
Даль безбрежна, светла.
Возле милого дома
Заплясала ветла...

(4; 28)

Мне тоже запомнился этот ледяной ветер, казалось бы сорвавшийся с заполярных высот и здесь, на родине поэта, обретающий непонятный мне аллегорический смысл... А между тем начался митинг. И не забыть чувство, которое охватило всех разом — и тех, что стояли на трибуне, и тех, что заполняли огромную площадь, чувство восторга после слов, сказанных Александром Прокофьевым и многократно усиленных динамиками, затем — подхваченных ветром и унесенных в пойменные луга... «Пора говорить, — четко и раздельно произнес Александр Прокофьев, — о Сергее Есенине как о великом национальном русском поэте, и говорить не тихо, а во весь голос! Говорить так за всю его любовь к России, за созданные о ней непередаваемо прекрасные стихи-песни!»[1]

Да, в этих словах таилась взрывная сила. Потом они, как многократное эхо в приокских поймах, отзывались в разговорах, выступлениях, статьях...

«Лишь благодаря великому заступничеству народа,— говорил Василий Федоров с высокой трибуны Дома союзов, — Есенин перестал быть упадочным, а стал подлинно великим поэтом...»

«Потребовались годы, потребовалось величайшее чутье народа, чтобы этот «законченно русский поэт» остался среди нас, для нас и для грядущих поколений...» Это — из выступления Михаила Алексеева в Рязани... Таким всеобщим было ощущение, что возвращение Есенина широкому читателю — лишь начало возвращения многих других духовных и художественных ценностей... Это показывает и статья Корнелия Зелинского. Старейшина литературно-критического цеха на страницах «Литературной газеты» в то время писал: «На отношении к Есенину выразительно сказались те тенденции общественного развития, которые обозначили в нашем сознании вредность догматизма, неле-

[1] См.: Литературная Россия, 1965, 1 октября, с. 4.

пость вульгарно-социологического подхода и обратили наше внимание ко всем духовным богатствам России»[1].

Да, такое было время, и такое было ощущение у всех. Сны сбываются!.. А может быть, они уже все и сбылись? Как в том одноименном стихотворении Бориса Пастернака... Поэт проходит «пустующим березняком» и видит

...сквозь его пролеты
Всю будущую жизнь насквозь.
Все до мельчайшей доли сотой
В ней оправдалось и сбылось.

Я в лес вхожу, и мне не к спеху.
Пластами оседает наст.
Как птице, мне ответит эхо.
Мне целый мир дорогу даст...[2]

15

...Ночью мне не спалось: то ли в гостиничном номере было жарко, то ли пережитое и услышанное за день не давало заснуть. С закрытыми глазами я особенно явственно слышал голоса юрловского хора, голоса моих товарищей-поэтов, читавших свои и есенинские стихи, нетрезвые голоса гостей, о чем-то споривших в гостиничном коридоре. Иногда вставал, зажигал настольную лампу, пытался что-то записать, но вновь падал на кровать, про себя повторяя:

Предрассветное. Синее. Раннее.
И летающих звезд благодать.
Загадать бы какое желание,
Да не знаю, чего пожелать[3].

В общем-то я знал, какое желание загадать, какое пожелание исполнить: меня томило и мучило желание проникнуть в тайну этих есенинских строк, разгадать эту тайну — тайну «голубого ига» красоты, которое в предрассветные часы безраздельно завладевало моей душою. Да, это «голубое иго» томило меня и властвовало надо мною и одновременно приносило мне успокоение, просветление, воскрешение из глубин отчаяния и ненадежности. Вот по-

---

[1] Литературная газета, 1965, 2 октября.

[2] Пастернак Б. Стихотворения и поэмы. Б-ка поэта. Малая серия. Л.: Сов. писатель, 1976, с. 400.

[3] Есенин С. Собр. соч.: В 5-ти т. М.: Худож. лит., 1961, т. 3, с. 89. Далее — по этому изданию с указанием тома и страницы. Первая цифра — том, вторая — страница.

чему с годами я все больше дорожил им, поскольку сознавал, что мое бытие, как говорится, онаучивалось, что я теряю непосредственность восприятия стиха, веру в его чудесность, таинственность. Вот так — прямо, как в эти предрассветные мгновения, я уже давно не встречал самого себя, ибо знание, а не чувство становилось высшей ценностью и главным ориентиром в жизни. Да, научные интересы отвоевывали все большую часть моей души, моего внутреннего мира, делались средством для достижения целей. Вообще мне начинало казаться, что все может быть обосновано и определено, что ни в чем не может быть непознанного до конца, а тут вдруг: «Предрассветное. Синее. Раннее...» Синие снега Левитана, Юона, Жуковского, Михайловского... И еще вспомнилось, что синий цвет, по определению Гете, цвет — грусти. Грустно было мне на этой казенной койке под низким гостиничным потолком... Гостиничная койка — госпитальная койка — нары, застланные шинелями... Туда, туда — на берега Одера, где под низкой кровлей блиндажа пехотный капитан напевает для себя и про себя:

Листья падают, листья падают.
Стонет ветер,
Протяжен и глух.
Кто же сердце мое порадует?
Кто его успокоит, мой друг?..
Предрассветное. Синее. Раннее.
И летающих звезд благодать.
Загадать бы какое желание,
Да не знаю, чего пожелать...

Капитан виртуозно проигрывал на гитаре мотив, а в это время каждому думалось об одном и том же: загадать бы какое желание... Какое — мы знали, но знали другое, что здесь, у жизни и смерти на краю, под этой белою лунностью и в этом предрассветном синем сумраке, вряд ли многим выпадет тот счастливый удел, который выпал поэту:

И с чужою веселою юностью
О своей никогда не жалеть.

...Смолкла песня, я весь потянулся к капитану, бережно положившему гитару рядом с собой. Потянулся сразу же к этим словам, которых не знал, а если и знал, то где-то там, давным-давно, в школьном скверике, где их не до конца понял, не почувствовал, а поэтому сразу же забыл. Только сейчас они поразили меня — поразили созвучностью с моим духовным чувством, которую и теперь было трудно

сразу же выразить в слове. Но тем не менее оно, это духовное чувство, подсказывало мне, что все здесь — мое, все здесь — правда! Короче говоря, с того самого момента и началось мое движение к миру Есенина. И еще. Мгновенно и счастливо пережитое потрясение красотой стиха не убило его тайну, а как бы возродило для нового повторения, и обогащения, и наслаждения им. Уже засыпая, подумал я вот о чем: как важно все это — и громада собора, и площадь, заполненная народом, и холодный, почти арктический ветер, раскачивавший ветви есенинских тополей.

Конечно, не только стихи Есенина, но и весь его облик, все его существо Прокофьев воспринимал по-своему, по-прокофьевски. Его влекла есенинская любовь ко всему живому, ко всему сущему — любовь и своеобразная праздничность, размашистость души, даже — озорство: «Брожу по синим селам, такая благодать, отчаянный, веселый, но весь в тебя я, мать». Все это влекло Прокофьева... И влекла его все-таки любовь, а не ненависть, не зло, хотя сам он считал когда-то иначе. Начав с известных строчек: «Ненависть ставь сначала, а после веди любовь», Прокофьев «пропел про любовь», пропел с необычайной мощью и силой в поэме «Россия». Вот почему для него есенинский мир — мир ярких красок и раздольных песен. Прокофьев отрицал какую-либо надломленность в певце голубой Руси, какую-либо «есенинщину». Напротив, он наделял Есенина таким же богатырским здоровьем, каким обладал сам. И всегда самозабвенно цитировал:

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

Да, для Прокофьева был близок и дорог именно такой громогласный Есенин, поскольку, как он считал, почти вся его лирика — это просто очень хорошая, очень звонкая песня о себе.

Но как все-таки многое их отличало друг от друга!.. Прокофьев стремился внести в мир гармонию и красоту, он безусловно верил в закономерность, в обусловленность всего происходящего. Есенин, страдая, признавался: «С того и мучаюсь, что не пойму, куда несет нас рок событий». Прокофьев не ведал разрыва внутренних связей с другими, не знал раздвоения, внутреннего конфликта между чувством и мыслию, мотивом и поступком... В стихах и

поэмах Сергея Есенина все это нашло психологически и поэтически тонкое выражение. С грустью он признавался в конце жизни: «Средь людей я дружбы не имею...» Не менее глубокие различия между Есениным и Александром Прокофьевым можно обнаружить в их отношении к лирической песне, частушке, или, как говорили в Рязани, канавушке. Дело в том, что *мостом,* то есть переходом из мира фольклорной поэтики в мир поэтики современной для того и другого служил архетип «ухода-возвращения». Однако этот архетип у них по-разному проявлялся. Прокофьев, например, возвращаясь в родные места, испытывал чувства высокие, если не сказать — восторженные: «голубое иго» красоты все напряженнее звенело в его голосе, в его стихе. То увеличительное стекло, о котором я уже говорил, выявляло, проявляло в природе некую чудесную реальность, чудесную ма̀ну, присутствие которой было для Прокофьева несомненно. Есенин, напротив, по возвращении на родину, в рязанские раздолья, в село Константиново, во всем находил повод для психологически точного, реалистического самовыражения.

Устав таскаться
По чужим пределам,
Вернулся я
В родимый дом.
Зеленокосая,
В юбчонке белой
Стоит береза над прудом.
Уж и береза!
Чудная... А груди,
Таких грудей
У женщин не найдешь.
С полей обрызганные солнцем
Люди
Везут навстречу мне
В телегах рожь...

(3; 46—47)

Этот образ березы у Есенина имел художническую сверхзадачу: вечной ее новизне и свежести он противопоставлял образ женщины, дорогой по воспоминаниям. Она-то, эта рязанская крестьянка, как никто другой, познала му́ку деревенской жизни. А поэтому до времени увяла, постарела: «И без меня ей горечи немало — недаром лег страдальчески так рот...» От этих встреч и горестных открытий чувство отчуждения было еще острей, неотступней: «По вечерам, надвинув ниже кепи, чтобы не выдать холода очей...» Да, в поэзии Прокофьева такой личностной «есе-

нинской» сверхзадачи не найдешь, ибо он всю жизнь мечтал сверху «видеть мир, хотя бы с тучи, низким бытием не дорожа». Вот почему и здесь, в Константиново,

...Возле милого дома
Заплясала ветла,
Возле тонкой березки,
В середине села,
Что с зеленой прической
Поднялась, весела!..

Вновь образ березки Прокофьев использовал для того, чтобы передать чувство радости и чудесного обновления, которое принесла ему встреча с родиной великого поэта. Однако человек не может долго пребывать в одном и том же состоянии, ведь он должен вернуться на землю, не отказываясь, однако, от своих мечтаний. И вот здесь-то у автора «России» возникает та чудесная реальность, та «вторая природа», или, точнее, «дважды природа», созданная как бы заново, как бы «во второй раз», которую мы можем увидеть, почувствовать и приблизить к себе, а тем самым и глубже понять и автора, и себя.

...Вот явится день, чтобы ты загрустила,—
Мне молния в душу блеснет!
Умру я, а солнце, что в сердце гостило,
На дальние клены вспорхнет.

Они только дрогнут зеленой листвою,
А там, где закаты горят,
Над быстрой водою, над горькой травою
Еще веселей зашумят...

(2; 23)

В общем и целом, для Прокофьева в значительной степени подошло бы то общее определение поэзии, которое ей дал Эдгар По: поэзия — это ритмическое творение красоты, поскольку сущность красоты — в ярком душевном порыве. Действительно, все новая и новая ритмическая организация стиха в творчестве Прокофьева как художника, как поэта — и об этом говорилось не раз, — играет эстетически действенную роль... В самом «ядре» его поэзии всегда ощущается народно-музыкальный мелос, который не позволяет его спутать ни с кем другим. Если, конечно, об этих других знаешь. А знать о них необходимо, поскольку у Александра Прокофьева, кроме Есенина, были предшественники, о которых он нигде не упоминает. Вот об этих-то предшественниках и пойдет сейчас речь.

Для начала необходимо отметить, что народническому обожествлению общины, которое можно найти в творчестве прозаиков и поэтов конца прошлого века, Ф. М. Достоевский, например, противопоставлял подлинно реалистическое познание жизни народных низов. Причем главную задачу он видел не только в том, чтобы возбудить в читателях сострадание ко всем униженным и оскорбленным, но и в том, чтобы показать, как «восстанавливается» человек, как проявляется человеческое в человеке. Глеб Успенский, столь же глубоко осознавший трагедию ремесленно-заводского люда и крестьянства, вместе с тем не оставлял мысли о «выпрямлении» человека, задавленного тяжелыми жизненными обстоятельствами. Именно в творчестве Г. Успенского, глубочайшего знатока и поэзии, и прозы деревенской жизни, как справедливо отмечает В. И. Кулешов, есть умение совместить современные ему общественно-политические идеи с вечными ценностями искусства[1]. Да, это так, поскольку крестьянин конечно же бился в нужде и стремился к «сытости», но он был верен поэзии деревенского труда, он любил деревенские праздники, обычаи, обряды, он «выпрямлялся» в этой красоте.

К сожалению, многие, кроме жалости к мужику, сострадания к его безысходной нужде, убогости его жилища, всего повседневного жизненного уклада, других мотивов не находили. «Ах, нужда ли ты, нужда, сирота забытая. Ходишь ты без зипуна, день-деньской несытая...» (И. Суриков). «Ходят по миру погорельцы, ходят по миру семействами» (И. Родионов). «Жди и терпи, утешайся надеждами, будь упованьям верна» (Л. Трефолев). «Удел наш горький, беспощадный, без упованья жизнь вести» (И. Ивин). И особенно примечательное описание деревенской избы у С. И. Дрожжина:

Невеселая картина,
Дождь стучит в окно,
Чуть горит в светце лучина,
По углам темно.

Стены, мокрые от пота,
Каплет с потолка;
Здесь живет нужда-забота
И тоска, тоска...

[1] См.: Кулешов В. И. История русской литературы XIX века. 70—90-е годы. М.: Высшая школа, 1983, с. 69.

В таком ключе было создано большинство стихотворений. Наконец, «Песня крестьянина» Максима Леонова (М. Горемыки) — наиболее характерный пример таких нравственно-поучительских тенденций в русской поэзии конца XIX века.

Мы света не знаем, во тьме мы живем,
Работаем много, но с голода мрем...
И с нами скотина от голода мрет,
Не знаем, кто лучше на свете живет.

Очевидно, что процесс «раскрестьянивания» крестьян в связи с развитием капитализма в России шел широко и достигал самых глухих медвежьих углов Российской империи. «Повезем, ребята, — кричали приказчики, скликая распоясовский народ, — *одной водкой повезем!*» И везли *одной водкой* локомобили и паровые машины в лесную, полевую и степную глухомань.

Однако народничество, которое все больше обнаруживало свое бессилие в общественно-литературной жизни России конца XIX века, переходило на проповедь малых дел, на либеральные позиции, вступало в непримиримую борьбу с марксизмом, зарождающимся в России. Примечательно, что и творчество Л. Н. Толстого именно в эти — 80—90-е годы, — когда им были написаны пьесы «Власть тьмы», «Плоды просвещения», роман «Воскресение», художественная публицистика, в каких-то важнейших вопросах было своеобразной реакцией великого писателя на волюнтаризм народников, на их оторванность от глубинных корней современной Толстому деревенской России. Так постепенно формировался новый виток общественно-литературного и эстетического развития русской литературы, в которой отчетливо обнаруживались, по ленинскому определению, тенденции и веяния, характерные для двух культур в каждой национальной культуре. Однако здесь я не буду касаться ни сурового реализма классиков русской литературы, ни революционного неоромантизма, характерного, например, для П. Якубовича (Л. Мельшина). Остановлюсь лишь на раннем символизме и импрессионизме, завоевавших свои позиции прежде всего в поэзии и живописи.

Для перемен, происходивших в русской поэзии, по-своему интересен новый образно-интонационный строй ряда стихотворений К. Н. Случевского:

Огонь, огонь! На небесах огонь!
Роса дымится, в воздух отлетая.

По грудь в реке стоит косматый конь,
На ранний ветер уши навостряя[1].

Совсем другая образно-смысловая и ритмическая доминанта в стихотворениях Александра Блока, роль которого в судьбах поэзии *всего* XX века, на мой взгляд, далеко не исследована, не определена.

Образ как символ неявных, «неизреченных» ощущений, как намек на то, что нельзя было просто так сказать, — это лишь исходный момент в новой поэтической системе. Важнее для меня подчеркнуть другое: принципиально новый подход Блока к теме Родины-России.

Вот что писал об этом Блок в письме К. С. Станиславскому в 1908 году: к новой теме — теме России *«влечет, я знаю, всех нас»*. И выделил эти слова курсивом[2]. Почему же эту тему он воспринимал как тему огромного историко-культурного и эстетического звучания? Да потому, что в России «готовится будущее». Во многих смыслах примечательна и его полемика с видным критиком народнического толка Н. К. Михайловским, в статьях которого поэт прозорливо усмотрел «семидесятническое недоверие и неверие» в художественное творчество как творчество, а не как некий публицистический комментарий к общественным проблемам.

«Рамки искусства широки и вместительны»,— писал Блок. Однако судьба художника в современном мире — трагическая судьба. Он не знает и, вероятно, никогда не познает в своем творчестве единства должного и прекрасного, единства красоты и пользы, которое можно найти у сказителей, боянов, рунопевцев и скальдов, вообще в «широтах древней народной песни». Необычайно чуткий также и к песенной стихии современности, ко всем ее формам — от цыганских напевов, песен городских окраин, фабричных, тюремных песен до «жестоких» романсов, поэт почувствовал в народном мироощущении борьбу двух начал — «древней воли» и неволи человека, закованного путами тяжких трудов и забот. Эта контрастность стала еще сильнее, выразительнее, поскольку жизнь современного человека оказалась чревата неожиданностями, душевными «перепадами», поскольку ныне каждый плывет и борется со стихией по-*своему*. Вот почему в нем так сильно желание и не-

---

[1] Случевский К. Стихотворения. Петрозаводск, 1981, с. 80.
[2] Блок А. Собр. соч.: В 8-ми т. М.— Л., 1961, т. 8, с. 262. Последующие сноски даются в тексте: первая цифра — том, вторая — страница.

одолимо влечение к земным просторам, к каким-то странным людям — странникам, бродягам, нищим, презревшим или никогда не имевшим собственного угла. Их жизнь — случайна... Но случайна и жизнь художника, который, как писал Блок о Пушкине, случайной жизнью платит за неслучайный путь! Вот в каком сложнейшем душевном контексте создавалось Александром Блоком знаменитое стихотворение «Осенняя воля», которое стало «символом веры» для целого ряда поэтических поколений — от Сергея Есенина до Николая Рубцова. В этом стихотворении Блок незримо противопоставил «страшный мир» крупного капиталистического города, где повсюду трубы, трубы и «крыши дальних кабаков» — полевым и лесным раздольям России. Кстати сказать, в статье «Безвременье» (1906) и в драматической поэме «Песня судьбы», опубликованной в альманахе «Шиповник» в 1909 году, имеются прямые переклички с мотивами и образами «Осенней воли». Мало того, что лирический герой этой драмы — Герман, потерявший путь, был выведен «на дорогу» Коробейником (а в первоначальной редакции — просто Мужиком). В одном из вариантов драмы имелась глава седьмая, в которой слышится своеобразное развитие мотивов «Осенней воли»: раскрепощение человека от забот, тревог, ненадежности, беспокойства, теснящих его каждодневно:

...Завладевай душой освобожденной,
Ты, белоснежная, родная Русь... —

так начинается поэтический монолог Германа. А вот его продолжение:

...Холодный белый день.
Душа, как степь —
Свободная от краю и до краю,
Не скованная ни единой цепью.
Такой свободы и такого счастья
Не вынесла бы жалкая душа,
Привыкшая к привязанностям мелким...
(4; 445)

Очевидно, что «Осенняя воля» Блока была первой в череде всех этих едва ли не самых выдающихся, скажу сильнее — гениальных творений поэта, таких, как стихотворный цикл «На поле Куликовом» или стихотворная книга «Родина», изданная в 1916 году. В «Осенней воле» есть мотивы все той же «древней воли» и несвободы человека, пустившегося в путь. В ней есть и перекличка с окраинны-

ми песнями о загубленной молодости, о несчастной «роковой» любви... Но это все лишь на первый взгляд. Музыкальный и образно-смысловой ключ «Осенней воли» — в заключительных строфах:

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

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

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

Много нас — свободных, юных, статных —
Умирает, не любя...
Приюти же в далях необъятных!
Как и жить и плакать без тебя!
9 июля 1905.
Рогачевское шоссе.

(2; 75—76)

То, что речь в этой последней строчке идет именно о России, может подтвердить почти дословно повторенный отрывок из статьи «Безвременье»: «Открытая даль. Пляшет Россия под звуки длинной и унылой песни о безбытности, о протекающих мигах, о пробегающих полосатых верстах. Где-то вдали человеческий голос или колокольчик, и еще дальше как рукавом машут рябины, все осыпанные красными ягодами. Нет ни времени, ни пространства на этом просторе» (5; 74).

Таким образом, необходимо вновь отметить особо, что тема России оказалась спасительной для Александра Блока еще и потому, что его духовное бытие в этот период характеризовалось своеобразными мотивами двойственности, трагического разрыва между надеждой и разочарованием, уверенностью и тревогой, воодушевлением и полной опустошенностью. Чаще всего поэт был обуреваем мыслями о том, что все «литературы великих мировых эпох таят в себе присутствие чего-то страшного», что в сердцах людей «заложено чувство болезни, тревоги, катастрофы, разрыва» (5; 351). И вот это неотступное, безотчетное чувство ненадежности бытия, чувство тревоги, катастрофы, разрыва всех связей было характерно для многих художников кру-

га Блока, оно оказывалось для них не просто мучительным само по себе, но и неизбежно трагическим чувством.

Эпоха безвременья — эпоха зыбкости, ненадежности, безбытийности. Со все возрастающим техническим могуществом человека, ростом огромных промышленных городов, с их темными окраинами и дымами бесчисленных фабричных труб, в самом человеке, как и в лирическом герое Блока, возрастают попытки обрести какие-то мировоззренческие и нравственные опоры, найти высшие духовные начала, может быть, религиозно-философского и мистического свойства, которые бы и принесли ему чувство надежности, безопасности в том самом «страшном мире», о котором сказано в стихотворении «Черный ворон в сумраке снежном...» или «Как тяжело ходить среди людей...». И совсем не случайно все в той же статье «Безвременье» Блока посещали фантастически отталкивающие видения пауков-городов, сосущих зеленый мир природы, испускающих смрад, чад и зловонье. Подобные видения не были уж так единичны, как это могло показаться. В блоковских стихах не раз возникает все тот же образ города-паука, улицы которого «заткались паутинной пряжей». Запутавшийся в этих тенетах и движется человек, может быть, даже сам поэт, вобравший голову в плечи, движется среди таких же, как он, обезличенных, отчужденных друг от друга и не знающих то, что ведомо лишь ему одному:

Затопили нас волны времен,
И была наша участь мгновенна.

Вот в какой атмосфере безвременья, отчуждения, тревоги и страха за будущий день вел Александр Блок поиски незыблемых основ своей души, своего внутреннего мира. Главнейшей или одной из главнейших основ и стала для него тема России, мысль о России, которую он, по собственному признанию, учился любить у Максима Горького, любить «требовательно и сурово, по-народному, как можно любить мать, сестру и жену в одном лице...» (5; 321).

На курорте в Гессен-Нассау, где Блок проводил лето, ему вспоминался Кант, который видел в нравственном законе некое высшее начало, определяющее высоту положения человека во всем природном мире. Однако этого закона более не существовало для лирического героя Блока, поскольку в самом себе он ощущал раздвоенность, ненадежность, зыбкость всех прежних этических постулатов. Эпоха безвременья — это эпоха безверия, эпоха душевной

дихотомии. И даже самое возвышенное и святое чувство — чувство любви доставляет человеку лишь мучительные страдания, поскольку в этом мире всеобщего отчуждения и зыбкости ее природа тоже зыбка, двойственна: человеческая любовь причастна ко всему, а стало быть, и к совести человека, но она справедлива и несправедлива, особенно несправедлива в отношении к *другому;* в ней тоже все ненадежно, в ней тоже победа оборачивается поражением, благо — болью, бедой. И лишь мир искусства — самый древний мир, в котором, может быть, и есть что-то более высокое, чем только красота и только польза, облегчает душевные терзания поэта. Да, только там два чувства — чувство самозабвенной тоски и самозабвенного восторга — обретают высший смысл:

Девушка пела в церковном хоре
О всех усталых в чужом краю,
О всех кораблях, ушедших в море,
О всех, забывших радость свою.

Так пел ее голос, летящий в купол.
И луч сиял на белом плече,
И каждый из мрака смотрел и слушал,
Как белое платье пело в луче.

И всем казалось, что радость будет,
Что в тихой гавани все корабли,
Что на чужбине усталые люди
Светлую жизнь себе обрели.

И голос был сладок, и луч был тонок;
И только высоко, у царских врат,
Причастный тайнам,— плакал ребенок
О том, что никто не придет назад.
Август 1905

Вот в какой атмосфере трагических предчувствий крушений, катастроф, бедствий, ведущих к душевной неустроенности, даже — растерянности, обретал Александр Блок спасительный образ России. Ибо в ней, стремясь к благу, он и поступал благородно, ибо в ней все ему говорило, что даже «нищий, распевающий псалмы», обретает бóльшую душевную цельность, чем он, поэт. Да, есть время жить, время умирать, время работать, время предаваться отдохновению от тяжких трудов. И все новые и новые стихотворения рождаются под пером Александра Блока, главной темой которых была она — Россия. Вернее — любовь к России, которая не пятнала душу пятнами дихотомии, а была для поэта любовью исцеляющей, возвышающей.

Ты и во сне необычайна.
Твоей одежды не коснусь.
Дремлю — и за дремотой тайна,
И в тайне — ты почиешь, Русь.

Русь, опоясана реками
И дебрями окружена,
С болотами и журавлями,
И с мутным взором колдуна,

Где разноликие народы
Из края в край, из дола в дол
Ведут ночные хороводы
Под заревом горящих сел.

. . . . . .

Живую душу укачала,
Русь, на своих просторах ты,
И вот — она не запятнала
Первоначальной чистоты...

(2; 106—107)

Да, такая любовь, как в этом прекрасном стихотворении, это и есть безотчетный порыв к другому, будь то любимая женщина, жена, сестра или родина-мать. И когда в свете такой всепобеждающей любви видишь фигуру великого поэта, то начинаешь по-новому понимать его эпоху и начинаешь по-новому осмысливать то воистину *блоковское* направление в новейшей русской поэзии, которое поныне дает все новые и новые ростки[1]. Что же тогда говорить о всех начинающих, что жили в рязанской или обонежско-вытегорской глуши или еще какой иной российской дали во времена первых публикаций этих стихов! Ведь для них автор «Осенней воли» и стихотворений из цикла «На поле Куликовом» выразил принципиально новый взгляд на их собственное поэтическое бытие и на бытие современников. В статье «Литературные итоги 1907 года» Блок писал об одном из таких начинающих поэтов — о молодом крестьянине дальней северной губернии, приводил обильные выдержки из его письма. Этим молодым крестьянином был Николай Клюев. Известен и другой удивительный факт, уже из творческой биографии Есенина. Впервые приехав в Петроград 9 марта 1915 года, он пришел именно к Блоку, о чем и гласит дневниковая запись в блоковской тетра-

[1] «...В. Соколов прошел через Блока,— отмечает Ал. Михайлов,— который проложил коммуникации из прошлого в настоящее. И повторяющийся в целом ряде его стихотворений образ снега, метели тоже кажется отголоском любимых блоковских мотивов». См.: Михайлов Ал. Портреты. М.: Сов. Россия, 1983, с. 322.

ди: «Стихи свежие, чистые, голосистые, многословный язык». Есенин на всю жизнь сохранил воспоминания об этой встрече, хотя и писал о ней с долей самоиронии... Уже знаменитым на всю страну поэтом, незадолго до смерти, он перечитывал Блока... Отношение Александра Блока к поэтам из российской глуши не было случайным, ибо опять-таки это были поэты, интересные тем, чем они отличаются друг от друга, а не тем, чем они подобны друг другу. И там же, на бескрайних русских просторах, «художник, чтобы быть художником, убивает в себе человека, человек, чтобы жить, отказывается от искусства» (5; 239).

Александр Блок как-то справедливо заметил, что понятиями «декадентство» и «символизм» соединяют людей, крайне различных между собою. Хотя безусловно и другое, что в науке о литературе начала XX века эти понятия имеют достаточно развернутые определения и характеристики. Однако сам Блок не понятием — в отличие, например, от Валерия Брюсова,— а выразительнейшим образом-метафорой определил это течение в русской поэзии, которое (после издания трех тоненьких тетрадочек стихов Валерия Брюсова в конце XIX века) и получило название — русский символизм. Так что же это за образ-метафора?.. Золотой меч, пронзающий пурпур лиловых туч; и здесь меч — это пытливая, острая поэтическая мысль: она организует, пронзает, усмиряет лилово-багряные миры. Обращаясь к своей Музе, поэт напомнил этот «пурпурово-серый и когда-то им виденный круг».

Однако после поражения первой русской революции 1905 года и наступления эпохи «безвременья» золотого меча потускнело, а лилово-багряные миры рассеялись в тягостной атмосфере тех послереволюционных лет. Если перевести смысл этих образов на понятийный язык, то окажется, что Александр Блок считал: уже к 1910 году русский символизм стал переживать кризис, что и подтвердилось в довольно резкой полемике, вспыхнувшей между «отцами» русского символизма Брюсовым и Андреем Белым. Вместе с тем прекрасный блоковский образ — золотой меч, пронзающий — словно золотой луч — багряно-лиловые облака, позволяет как бы воочию увидеть это чрезвычайно сложное явление в художественной жизни России, которое отличается и полифонизмом и охватывает самые различные сферы нового искусства — искусства сецессиона, — поэзию, про-

ву, драматургию, театр, живопись, музыку, балет, архитектуру. Первым здесь следует назвать Михаила Врубеля, который, по мнению Блока, глухое одиночество своего Демона во Вселенной передал лилово-синим сумраком гор, медленно затопляемых золотом рассвета. Есть смысл говорить об этой же цветовой гамме у Чюрлёниса и Борисова-Мусатова, о торжестве синевы, золота и пурпура на картинах Рериха и Юона, Петрова-Водкина и Михайловского, Кустодиева и Малявина, в оформлении балета «Весна священная» Стравинского и т. д. *Муки о красоте*—вот *что* выделил Блок в художественной жизни России. Правда, преображение творческих впечатлений в красоту нередко сопровождалось разрушением основ «старой» реалистической эстетики, изощренной символикой, переходящей в манерность, полным равнодушием к «велениям времени», то есть к общественно значимым, прогрессивным проблемам эпохи. Вот почему в 1910 году все отчетливее стали проступать кризисные черты. И опять-таки выходом из этого кризиса и застоя для Александра Блока явилось то внутреннее состояние, которое так прекрасно выразил Гоголь: «И стало видно далеко во все концы света», стало видно все от той же темы — темы России...

17

Понятие «новокрестьянское направление» утвердилось в нашей критике сравнительно недавно[1]. И связано оно прежде всего с именем Сергея Есенина и Николая Клюева, который, по авторитетному мнению Сергея Городецкого, обладал выношенной мировоззренческой системой, своеобразным укладом жизни и столь же своеобразной образно-стилистической манерой. Почти одновременно с Н. Клюевым, издавшим первый сборник «Сосен перезвон» в 1912 году с предисловием Валерия Брюсова, стали широко печататься и другие поэты, в большинстве выходцы из деревни. Александр Ширяевец, Николай Сулейкин, Петр Орешин, Сергей Клычков, Алексей Ганин и конечно же Сергей Есенин, первое зрелое стихотворение которого «Выткался на озере алый свет зари...» было написано в 1910 году, а первое опубликованное в журнале «Мирок» в феврале 1914 года стихотворение называлось «Воробушек» («Поет зима — аукает...»).

[1] См.: Краткая литературная энциклопедия. М., 1966, т. 3, с. 607—608.

Валерий Брюсов почувствовал и отметил, что поэзия Клюева живет внутренним огнем, что есть в ней своеобразная, хотя и дремучая, вольная сила и красота. Действительно, лирический герой Клюева резко отличался от тех образов, которые создавали поэты суриковского кружка, поскольку обладал характерными, а подчас прямо противоположными чертами — смиренномудрием и мятежностью, душевной добротой, ласковостью и непримиримостью борца за крестьянское дело. Этот образ имел автобиографическую основу: 25 января 1906 года Николая Клюева, закованного в кандалы, заключили в вытегорский острог, а затем под охраной жандармов препроводили в губернскую тюрьму города Петрозаводска. В донесении уездного исправника крестьянин Н. Клюев определялся как человек «крайне вредный в крестьянском обществе» за распространение прокламаций и произнесение бунтарских речей.

Что же касается художественно-эстетических взглядов новокрестьянских поэтов, то здесь не Валерий Брюсов, а именно Александр Блок сыграл самую главную, решающую роль. «Есть вечные имена, принадлежащие всем векам: это имена брата, учителя» — так писал Блок в 1912 году. Сказанное можно с полным основанием отнести и к нему самому.

Многие поэты в течение всего XX века могли и могут так определить роль блоковского гениального дара в своей творческой судьбе. Ведь именно ему, поэту Александру Блоку, они обязаны своим духовным пробуждением: он будил их, как брат... И поэтическим возмужанием: он наставлял их, как учитель... «Мир прекрасен! Ты свободен! Дерзай!» — писал Блок. И начинающие поэты, жившие вдали от обеих столиц, жадно внимали этим призывам. Как уже отмечалось, главным движущим чувством для самого Блока и для его ближайшего окружения — С. Городецкого, М. Кузмина, С. Соловьева, не говоря уже о поэтах более старшего поколения — Вл. Соловьеве, Вяч. Иванове, В. Брюсове, А. Белом, К. Бальмонте, Ф. Сологубе, — главным движущим творческим чувством были *муки о красоте*. Кстати сказать, если обратиться к художникам-«мирискусникам» — Л. Баксту, М. Добужинскому, Е. Лансере, А. Остроумовой-Лебедевой, К. Сомову, творчество которых во многом опиралось на поэтику символистов, то и у них главным были *муки о красоте:* утонченность, декоративность, изящная орнаментальность, а в исторических сюжетах — импровизация, в которой красота мира природы и

красота мира прошлого были красотой вымысла, красотой творческой свободы.

«Прекрасное — вот мир тех сущностей, с которыми имеет дело искусство» — так писал Блок в декабре 1912 года и добавлял: «...какие звуки преобладают в этом неведомом нам мировом оркестре,— мы не знаем; знаем мы лишь одно:

Прекрасное должно быть величаво».

В свете вот таких, как мы бы теперь сказали, глобальных обобщений в искусстве и литературе той весьма отдаленной от нас можно (и должно!) понять без предвзятости, без вульгарного социологизма, почему молодой поэт Николай Клюев сказал, что для него деревянная, сказочная, заонежская Русь — «дорога красоты». Можно также понять, почему в стихотворении, начинающемся строчками: «Я болен сладостным недугом, осенней, рдяною тоской...» и посвященном Александру Блоку, Клюев идет на прямую перекличку с блоковским образом России:

Она везде, неуловима,
Трепещет, дышит и живет:
В рыбачьей песне, в свитках дыма,
В жужжанье ос и блеске вод.

. . . . . .

Ее ли косы смоляные,
Как ветер смех, мгновенный взгляд...
О, кто Ты: Женщина? Россия?
В годину черную собрат!

Поведай: тайное сомненье
Какою казнью искупить,
Чтоб на единое мгновенье
Твой лик прекрасный уловить?[1]

Самое замечательное в этих строчках заключается в том, что и поэт — певец России — как бы отражает в своем облике, в своем лике, в своей поэзии ту высшую и непостижимую красоту, которой наделена *его* Россия.

Стоит теперь вспомнить поучительный пафос поэтов-народников, их жалобы на тоску, убогость, беспросветность деревенской жизни, как станет очевидно, что Алек-

[1] Клюев Н. Стихотворения и поэмы / Вступ. статья В. Г. Базанова. / Составл., подготовка текста и примеч. Л. К. Швецовой. Л.: Сов. писатель, 1975, с. 124 — 125. Далее — по этому изданию с указанием страницы в тексте.

сандр Блок открывал новые эстетические дали для поэтов из народа, как тогда говорили; для поэтов новокрестьянского направления, как говорят теперь. В их творчестве происходило переосмысление всего того, что прежде служило приметой убожества, скудности, скуки и страдания, а сейчас изнутри озарилось новым светом — светом красоты, праздничности, истинного лиризма:

Заиграй, сыграй, тальяночка, малиновы меха,
Выходи встречать к околице, красотка, жениха.

Васильками сердце светится, горит в нем бирюза,
Я играю на тальяночке про синие глаза.

Или:

Выткался на озере алый свет зари.
На бору со звонами плачут глухари.

Плачет где-то иволга, схоронясь в дупло.
Только мне не плачется — на душе светло...

(1; 60)

Уже по этим первым строчкам стихотворений, написанных Есениным в десятых годах, можно ощутить, что для него прекрасное было особого рода сферой свободы — творческой и личностной, в какой-то степени восполнявшей его реальную несвободу — то ли служащего сытинской типографии, то ли солдата санитарного поезда в годы первой мировой войны.

И вот это эстетическое, ставшее особого рода сферой творческой и личностной, в какой-то степени восполнявшей для большинства поэтов новокрестьянского направления. В их стихах можно найти и непосредственный эмоциональный порыв, и разноударность стиха, и его близость к деревенскому краснобайству, словесному наигрышу, и многое другое, что не использовалось их предшественниками, как бы застывшими в ритмике кольцовско-некрасовского стиха.

Валерий Брюсов, обладавший энциклопедическими познаниями в истории мирового искусства, отметил именно эту стилистическую особенность как в творчестве самого Блока, так и его, как он писал, поэтической «школы»: это — чудесная магия слова, неразложимая на составные элементы, с труднообъяснимыми аллитерациями, игрой согласных и т. д. При всем том, говорил Брюсов, в блоковских стихах есть еще и что-то от пушкинской прелести[1]. Вот *этой*

[1] См.: Брюсов В. Избр. соч.: В 2-х т. М.: Гослитиздат, 1955, т. 2, с. 610.

«пушкинской прелести», которая сказывалась, в первую очередь, в творчестве Есенина, особенно его послереволюционного, самого зрелого периода, не следует забывать, когда рассматриваются *реальные* образно-метафорические и ритмико-стилистические корни поэтов блоковского направления. Был у них у всех также и глубокий интерес к языческой символике, к тем «широтам древней поэзии», которые в одном случае — в творчестве Николая Клюева, проявлялись в образе Пряхи, а в другом, как у Есенина, — в образе надмирного дерева — «древа жизни», в образе языческой Берегини[1].

Правда, и здесь у них были предшественники, хотя бы в лице Сергея Городецкого, три книги стихов которого — «Ярь» (1907), «Перун» (1907) и «Дикая воля» (1908) — обозначили главные темы мощи и силы древней языческой Руси. Вот похороны какого-то знатного русича: «Там за лесом двадцать девок расцветало краше дня. Там за лесом двадцать лодок улетало в дым огня». А вот образ Бабы Яги, которая

Все взяла, на ветер кинула:
На, пляши, гуди, мети,
Замети, убей, уйми!
Косы белые раскинула,
Пляшешь, душишь, отпусти!
Руки-вихри разойми!

И вот так же, как Баба Яга С. Городецкого воцарилась в излучинах древних славянских рек, так клюевская Пряха стала полновластной хозяйкой в заонежской избе.

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

В других стихах изба символизирует древнеславянскую богатырицу:

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

Момент истины, таким образом, был найден в былинах, исторических сказаниях, старообрядческих песнопениях и «Поморских ответах», где именно для Клюева была жива «матерь Красота». Однако для других поэтов она сущест-

[1] См.: Дементьев В. Избр. произв.: В 2-х т. М.: Современник, 1982, т. 2, с. 43 — 81, 82 — 120.

вовала и в современной жизни крестьянина, а не только, предположим, в древних плачах и причитаниях, в современных песнях, вроде знаменитой в ту пору «Коробушки» («Эх, полным-полна моя коробушка»), в свадебных обрядах, в народных промыслах и ремеслах — в ткачестве, вышивке, кружевах, резьбе, росписи по дереву, короче говоря, в той поэзии крестьянского труда, которую отметил и высоко оценил Глеб Успенский. Печать словесного узорочья лежит, в частности, на стихотворении Сергея Клычкова «Зима», написанном между 1908 и 1910 годами:

По-за лугу у крылечка
Льется Речка-Быстротечка:
Берега ее убраны
В янтари и жемчуга! —
Дремлет месяц на оконце,
Под князьком сияет солнце,
Облака висят, как пух,
Звезды с матицы пылают,
А по терему гуляет
Золотой певун-петух![1]

Об общем эстетическом подходе к реальности, который был характерен и для поэзии, и для живописи, и для театрального искусства, здесь уже говорилось. Но разве не напоминает знаменитую картину «Масленица» (1916) Б. Кустодиева стихотворение Александра Ширяевца «Масленица», кстати сказать, посвященное С. Городецкому:

Взвились кони, пляшут санки,—
Мигом смерим все концы!
— Голоси мне в лад, тальянка!
Заливайтесь, бубенцы!

Сколько смеху! Сколько песен!
Ошалело все село!
— Снег дорожный месим, месим,
Пообгоним всех назло.

Алым цветом пышут девки,
Глянут — звонче я зальюсь...
— Да неужто в кои веки
Пропадет такая Русь!

Голосистую тальянку
Бросил в ноги...

[1] Поэзия российских деревень: Стихотворения. М.: Сов. Россия, 1982, с. 121. Далее — по этому изданию с указанием страницы в тексте.

— Шибче! Эх!..
Мчатся кони, пляшут санки,
Свищет ветер, брызжет снег!
(134)

Этим же молодечеством и удалью отмечены стихи М. Артамонова, в которых «магия слова»,— а ее и ценил высоко Брюсов, — служит эстетическим целям:

В звонком беге
Бубны звонки.
Кони мчатся,
Тает след.
Едут сваты
Впереги
На смотрины
В мясоед...
(136)

Чистотой, неслиянностью красок, чем-то напоминающих древние иконописные изображения русских воинов, оживляет своего сказочного героя Петр Орешин:

Витязем Русланом
В огненной броне
По дорогам рдяным
Еду на коне.
. . . . . .
Я в лиловых безднах,
Я во мгле полей,
У ворот железных —
Многоглавый змей...[1]

Малявинская — ярко-алая палитра ощущается и в строфе Ивана Ерошина, которой восхищался Л. Н. Мартынов:

Я, Василий, выпил чаю чашку,
Я надел из пламени рубашку,
Где мой конь, моя витая плетка —
Еду в гости — будет ли там водка?

Правда, всему этому раздолью, молодечеству, любованию народными обычаями и обрядами,— даже деревенская изба у Сергея Есенина как будто изнутри озарилась светом жар-птицы,— поэты, покинувшие родную деревню или родной уезд, вольно или невольно противопоставляли «каменную скуку» больших городов. Подобное противопоставление, как мы помним, было в какой-то степени характерно и для Александра Блока. Однако у поэтов ново-

[1] Орешин П. Избранные стихи. М.: Моск. рабочий, 1968, с. 35.

крестьянского направления возникают прямо-таки апокалипсические видения о «конце света». Поскольку

...Чует древесная сила,
Провидя судьбу наперед,
Что скоро железная жила
Ей хвойную ризу прошьет.

Да, особенно непримиримым в этом смысле был Николай Клюев, который с городской цивилизацией связывал прежде всего утрату человеческого в человеке, его бездушие, эгоизм, забвение чистых радостей при виде чистой красоты в том мире, в котором всех и каждого уже «язвит железо». Правда, эстетическая оскорбленность Клюева и других поэтов, кровно причастных к сельскому миру, в какой-то степени отражала ту беспощадность, с которой капиталистический город вторгался в самые глухие места и во имя наживы, во имя чистогана все сметал на своем пути.

...Так шли и шли новые конквистадоры, разрушая эти царства «древесной силы», где, может быть, самым последним «бредет опушкой лось, вдыхая ветер с юга...». Об одном из таких конквистадоров и написал Н. Клюев:

В хвойный ладан дыхнул папиросой
И плевком незабудку обжег.
Зарябило слезинками плесо,
Сединою заиндевел мох.

. . . . . .

Заломила черемуха руки,
К норке путает след горностай...
Сын железа и каменной скуки
Попирает берестяный рай.

(289)

Мне кажется, что эти сильные строки из стихотворения Николая Клюева «Обозвал тишину глухоманью...» (1915) в свете острейших экологических проблем, вставших сегодня перед человечеством, прочитываются совсем иначе, чем, предположим, и тридцать, и сорок лет тому назад. Беззащитность живой природы перед человеческим равнодушием выражена у Клюева достаточно остро, да и не только перед равнодушием, но и явно репрессивным отношением к зеленому природному царству, отношением, которое тем более трагично по своим последствиям, чем технически и научно вооруженнее встает перед природой человек.

«Для меня нет сомнения,— говорил Юрий Бондарев на писательском форуме в Костроме,— что надо учиться смиренной любви к земле, полям, рекам, водоохранным лесам,

а не подражать Западу с попыткой повторить чужой успех, надо следовать урокам великих традиций, быть хозяином своей судьбы и не подменять ничем не восполнимую духовность сиюминутным практицизмом»[1].

В этих словах, как говорится, увязаны в один узел и проблемы народнохозяйственные, и экологические, и морально-этические. Причем моральный, нравственно-психологический аспект здесь не менее, если не более, важен, чем какой-либо другой. И литература, в том числе и наша русская литература, наша русская поэзия, обретает особое нравственно-воспитательное значение, ибо учит не только любви, но и неприязни, даже сильнее — возмущению всяким, кто и сейчас может «плевком незабудку» обжечь.

Когда Сергей Есенин уже в послереволюционные годы провозглашал: «Мир тебе — полевая солома», а в другой раз писал: «Как в смирительную рубашку, мы природу берем в бетон...», то он мучился более всего этой «жестокой схваткой» между миром природным, «миром таинственным, миром древним», и миром стальным, каменным. При этом важно подчеркнуть, что в то время между городом и уходящей деревней существовали реальные противоречия, ибо, по словам В. И. Ленина, «оставалась известная противоположность интересов рабочих и крестьян»[2].

Да и вообще крестьянский вопрос, как уже в семидесятых годах отмечал Василий Федоров, «самый больной и сложный вопрос нашей русской истории. Ни одно из его решений не было окончательным. Вот почему ленинское решение этих сложностей было принято и поддержано крестьянством»[3]. И далее Василий Федоров ссылается на есенинскую поэму «Анна Снегина», в которой на вопрос крестьян о Ленине был дан ответ, до сих пор один из лучших в нашей поэзии:

«Скажи,
Кто такое Ленин?»
Я тихо ответил:
«Он — вы».

Однако, обращаясь в данном случае не столько к творчеству Есенина, сколько к творчеству других поэтов новокрестьянского направления, следует заметить, что к концу

---

[1] Нечерноземье — забота общая: Проблемы литературы и культуры. М.: Современник, 1983, с. 14.

[2] Ленин В. И. ПСС, т. 38, с. 363.

[3] Федоров В. Слово о Сергее Есенине.— В кн.: Есенин С. Собр. соч.: В 3-х т. М., 1970, т. 2, с. 7.

двадцатых годов в их стихах и поэмах конечно же было очевидно стремление отразить «жизнь, настоящую жизнь нашей Руси» (С. Есенин), показать землепашца, сельского активиста, героя гражданской войны, как говорится, в полный рост. Таковы поэмы Петра Орешина «Селькор Цыганок», «Учитель Чиж», «Чапаев». С другой стороны, именно в те годы в их произведениях стало все острее проявляться чувство трагической обреченности, растерянности перед натиском новых сил, новых понятий, даже новых слов и общепринятых выражений. «Пойми бессмыслицу страданья,— писал Сергей Клычков, предугадывая, увы, не только свой личный жребий,— и *провозвестие* судьбы»... Точно так же и Петр Орешин испытывал «жестокое сомненье», когда перед ним, говоря современным языком, возникла альтернатива: «одно — железные колеса, другое — радуга равнин». В конце концов, Орешин отдавал предпочтение «радуге равнин», хотя, как уже говорилось, и делал небезуспешные попытки создать образ положительного героя современной деревни. Особенно сильно и ярко противоречие между желанием сказать новое слово о новом герое и обветшалой, «серафической» поэтикой проявилось в творчестве Николая Клюева. Вот стихотворное посвящение молодому другу-современнику: «Товарищ, вскормленный звездой Пятиочитой и пурпурной, Тебе моих напевов зурны...» Или вот «Стихи из колхоза»:

В ударной бригаде был сокол Иван,
Артемий беркут, буревестник Степан,
Привольные птицы земле не в изъян!

За пот трудовой подарил им колхоз
Прибоем пшеничку, пучиной овес
С горою гречихи и розовых проС!

(436)

К сожалению, здесь блоковские *муки о красоте* обернулись не просто стилизацией под народную песню, но и тем самым красно-и-пышнословием, которое позже стало именоваться лакировкой действительности.

При всем том необходимо подчеркнуть, что поэтический рельеф в конце двадцатых и начале тридцатых годов имел, как говорится, сложнопересеченный характер.

Например, малоизвестный смоленский поэт Михаил Исаковский на свой самый первый сборник «Провода в соломе» получил отзыв в газете «Известия», и отзыв этот был подписан всемирно известным именем: Максим Горький.

Новая деревня, равно как и город, повсеместно распевала песню о трактористе Петруше,— так был обозначен в народном самосознании отрывок из большого стихотворения «Петр Дьяков» Ивана Молчанова. По-своему, ярко и талантливо, изображал быт новой деревни Павел Радимов... Уже вошла в новую советскую классику поэма «Гармонь» Александра Жарова, в которой звонкоголосо запела российская деревня. «И с той же задушевною игрой,— писал Жаров во «Вступлении»,— в простор полей в премудрых переборах врастает новых, зычных песен строй — о тракторе, о смычке, о селькорах!..»

Далеко за ладожскую околицу разносился первый запев А. Прокофьева, который начинал стихотворный цикл «Моя республика» с таких глубоко прочувствованных слов:

Ни разу не просил участья
К своей судьбе, тебя любя,
Опомниться не дай от счастья —
Жить и работать для тебя.

Да, именно такие вот стихи и песни прозвучали в новый период развития поэзии российских деревень, поэзии, ставшей впоследствии общенародной, общесоюзной. Об этом ее новом качестве нельзя забывать нам и сегодня, когда наш интерес к истокам особенно велик и когда эти истоки мы видим не столь замутненными досужими и недосужими домыслами, как в иные другие периоды становления советской поэзии, ее утверждения в сознании народа.

18

Теперь уже не помню почему, но возвращался я из Рязани в Москву один. В окне электрички, сливаясь в сплошную стену, бежали в обратную сторону рязанские и подмосковные перелески, окрашенные то в ярко-желтый, то в ржаво-зеленоватый цвет... Совсем не «константиновские» мысли владели мною... Какие? Не знаю. И все-таки еще что-то жило во мне — и с особенной остротой вспомнилось: обрывистый берег над рекой Окой, площадь, заполненная народом, овеваемый жгуче-ледяным ветром бюст поэта, с которого — минута! — и спадает белое покрывало...

Любовь моя! Прости, прости.
Ничто не обошел я мимо.
Но мне милее на пути,
Что для меня неповторимо.

Неповторимы ты и я.
Помрем — за нас придут другие.

Но это все же не такие —
Уж я не твой, ты не моя...
(2; 221—222)

Конечно, пришли другие — пришел среди них и Александр Прокофьев. В школе Сан-Галли, что располагалась в Петрограде, он не только издавал рукописный журнал, но и много читал, так много, что, по воспоминаниям одного из друзей, хотел перечитать всю библиотеку училища — от «а» до «я»... Раздумывая об этом в общем-то далеком уже времени, я вспомнил, что в моем личном архиве среди книг, подаренных мне, есть и одна интересная фотография. Да и сами книги, безусловно, весьма примечательны своими надписями: например, первый том Собрания сочинений: «Дорогому Валерию — книжку которого о скромном авторе,— я люблю». Или сборничек избранной лирики: «Другу-Валерию: Дед мой Прокофий был ростом мал, мал, да удал, да фамилию дал! Сердечно А. Прокофьев». А главное — дата: Рязань, 2 октября 1965 года. Значит, в дни есенинских торжеств, о чем я, грешным делом, уже и забыл. Фотография же — по сравнению с книжкой — была сделана почти полвека тому назад. Осенью 1914 года к Саше Прокофьеву в Сан-Галли приехал отец. Вот они и сфотографировались вдвоем: Андрей Прокофьевич, молодцеватый, при гвардейских усах, в солдатской смушковой папахе; рядом — старший сын Александр в черной ситцевой косоворотке и фуражке с высокой тульей. Насколько этот снимок был дорог поэту, свидетельствует его стихотворение «У фотографии». Обращаясь к себе — к тому давнему, совсем-совсем юному, поэт говорит:

И еще в раздумье, на безлюдье,
Словно выходя на перевал,
Ты, как говорится, полной грудью,
Будто выдох, песню запевал!
(2; 221—222)

Стало быть, занятия в классах, чтение книг, издание рукописного журнала — все это увлекало юного семинариста. Но первые стихотворные опыты, первые пробы пера запомнились совсем по-другому. Факт чрезвычайно важный в биографии поэта. Ибо Прокофьев, будучи от природы человеком талантливым, конечно же знал стихи поэтов, особенно широко печатавшихся в годы первой мировой войны — и Блока, и Есенина, и Клюева, и Городецкого, и Гумилева, и других, известных широкой читательской публике... Можно предположить, что эти строфы и строчки

западали в память подростку из Кобоны. Хотя бы вот такие: «Я тайной умоюсь, а песней утрусь...», из которых, словно из завязи, стала развиваться прокофьевская образность и прокофьевская интонация в «Песнях о Ладоге». А ведь строка принадлежит Николаю Клюеву. Впрочем, родословная знаменитого цикла сложнее, чем об этом здесь сказано... В день первой годовщины Красной Армии в газете «Известия Вытегорского Совета» был напечатан «Гимн Великой Красной Армии» Николая Клюева. Напечатан в качестве передовой статьи. Надо заметить, что образно-интонационным «толчком» для этого «Гимна» Клюеву, в свою очередь, послужило широко известное стихотворение Есенина «О Русь, взмахни крылами...» (1917), в котором была и такая строфа:

Он избраздил весь край
От Вытегры до Шуи
И выбрал кличку — Клюев,
Смиренный Миколай...

Стихи, казалось бы, говорили о крестьянской родословной Есенина, они говорили о тех новых поэтах, что идут вслед за ним «незримым роем» и что «далеко по селам звенит их бойкий стих»... Однако в атмосфере революционной праздничности и свободы есенинские стихи воспринимались как своего рода гимн раскрепощению личности, ее обновлению, что совпадало с настроениями широких трудовых масс. Этот принцип конечно же чутко уловил Николай Клюев:

Мы — красные солдаты,
Священные штыки,
За трудовые хаты
Сомкнулися в полки.

От Ладоги до Волги
Взывает львиный гром...
Товарищи, недолго
Нам мериться с врагом!..[1]

«Гимн» впоследствии не раз перепечатывался. И его мог знать красноармеец Александр Прокофьев, который служил поблизости, в Новой Ладоге, в караульной роте 3-го запасного полка. Во всяком случае, пройдет восемь лет — и во «Второй песне о Ладоге» вдруг обнаружится это «родимое пятно» — есенинско-клюевская строфа, которая еще раз претерпит удивительную метаморфозу:

[1] Клюев Н. Гимн Великой Красной Армии.— Известия Вытегорского Совета, 1919, 23 февраля.

Ай-люшеньки, ай-люли,
Мы подымали груз:
На Ладоге был Рюрик,
На Белом — Синеус.

Земля была постелькой
Под княжеским плечом,
Но подымался Стенька,
И вышел Пугачев...

По Ладоге и Каме
И по другим рекам
Мы грохотали камнем
Рабочих баррикад...

В «Третьей песне о Ладоге», подхватив последнюю строфу, Прокофьев повел рассказ о своем поколении, о своих односельчанах:

По Ладоге и Каме
И по другим рекам
Мы грохотали камнем
Рабочих баррикад.

Мы, рядовые парни
(Сосновые кряжи),
Ломали в Красной Армии
Отчаянную жизнь.

И, клятвенную мудрость
Запрятав под виски,
Мы добывали Мурман,
Каспийские пески.

(1; 28—29)

Таким образом, все то, что в «Гимне» Николая Клюева было выражено в духе газетного «космизма» первых революционных лет, то в прокофьевских «Песнях о Ладоге» обрело личностное выражение, образно-стилистическую отточенность и чистоту. При всем том «Песни о Ладоге» показывают, как сложно переплетались различные влияния в творчестве молодого Прокофьева, как книжные традиции обогащались личным жизненным опытом. Причем для Прокофьева, по собственному признанию, на всех этапах было важно глубокое понимание музыкальной песенной природы поэзии. Прокофьев в какие-то моменты полагал даже, что талантливый поэт может «наполнить современным содержанием традиционные формы». Вероятно, и в этом он был прав, но при одном непременном условии: если эти формы народной поэзии — живые, существующие и развивающиеся в народной среде, если они еще не «за-

каменели», подобно реликтовым останкам обитателей прежних геологических эпох.

Вот здесь-то Прокофьев и заблуждался насчет истинного положения вещей. Да, совершенно напрасно он убеждал и себя и других, что на его-де век хватит народной песни, а частушки — тем более. И напрасно он был так безоговорочно уверен, что «старые» фольклорные источники, из которых он полными горстями черпал песенное серебро, неиссякаемы, неисчерпаемы... Все оказалось и быстротечнее, и сложнее... Одно дело тридцатые годы, когда «воспевание» в фольклорных формах и традициях казалось господствующей чертой художественно-поэтического стиля той эпохи, когда в каждом языковом регионе из народно-поэтического кладезя выявлялись образы, которые символизировали цветение, а стало быть, и счастье, радость, успех, удачу в жизни человека и в жизни его современников. Сравним хотя бы поэмы «Непобедимая сила» А. Лахути, «Закон счастья» С. Кудаша, «Свадьбу» Г. Гуляма, «Свадьбу» Я. Ухсая и еще многие произведения тех лет. Другое дело — послевоенные трудные годы, когда сама эта традиция — традиция «воспевания» — истончалась, когда даже такая, как однажды удачно сказал Федор Абрамов, неукротимая и бойкая особа, как частушка, стала редко-редко подавать свой голос. Причины исчезновения из повседневного обихода деревни прежних песенных жанров стремится выяснить и объяснить в своей замечательной книге «Лад» Василий Белов. На рубеже сороковых — пятидесятых годов прежняя «художественная организованность народного быта, — пишет он, — начала исчезать вместе с исчезновением тысяч деревень и подворий, вместе с гибелью на фронтах Великой Отечественной войны наиболее жизнедеятельной части населения»[1].

Итак, война, конечно же война... Но и не только... Каждодневное бытие деревенского жителя менялось столь быстро и значительно, что теперь, например, недоступной операцией для многих женщин, живущих в деревне, стала выпечка черного хлеба, обыкновенного черного хлеба, который развозят по «точкам» из райцентра или ближайшего поселка городского типа. А ведь еще недавно это занятие было настолько обычным, сурово-будничным, что вызывало восторг только у одного, в общем-то сдержан-

[1] См.: Наш современник, 1981, № 7, с. 132.

ного в своих чувствах поэта — у Сергея Орлова, который и воспел выпечку хлеба в обыкновенной печи.

Далее. Для северных селений, расположенных большей частью по берегам озер, рек и судоходных каналов, еще совсем недавно были характерны молодежные гуляния по кромке канала в ожидании рейсового парохода... Как здесь уже говорилось, Александр Прокофьев в детстве и молодости тоже встречал такие пароходы из Шлиссельбурга и видел, как спускались по трапу — особенно в дни больших праздников — земляки-ладожане, а среди них и коробейники, торговцы мелким товаром, заезжие парикмахеры и прочий словоохотливый и деловой люд. Для них было характерно профессиональное красноречие, умение и в шутку и всерьез подать свой товар. Их рифмованные заклички восходили к далекому прошлому, к скоморохам, переплетались с прибаутками, присказками, шутками... И были совершенно особой, но всегда живой, изменяющейся, действенной речевой стихией. Кто знает, может, свои будущие словесные наигрыши еще мальчиком Прокофьев услышал в таких вот закличках: «Семечки калены /Продают Алены/Нюркам и Шуркам!/ Сашкам и Пашкам/ Варюшкам, Манюшкам!/ Всем, всем продам!/ И всем сдачи сдам!» Или другая закличка — модного столичного парикмахера: «Ай да бородка — нижегородка!/Ус московский, сам ростовский!» Или сатирические стишки на своего же брата торгаша: «Наш дед запьет,/Ворота запрет./ Рюмку водки в кулачок — /Лезет к бабке под бочок...» Вот в какой яркой, красочной, живописной языковой стихии вырастал Александр Прокофьев... Да и не он один, как явствует из этих глав. Конечно, и сейчас этот «культ слова» жив в наших современниках, однако жив на иных традициях и иных основах...

Едва в сельской местности появились рейсовые автобусы, как отпала необходимость ехать в город пароходом, а стало быть, ушли в безвозвратное прошлое и ежевечерние гуляния по берегу канала или реки. Теперь в сельских клубах вместо пляски под гармонь, ставшей сразу же немодной, непрестижной, отплясывают под радиолу или колонки усилителей... В новом электрогитарном переборе сельская молодежь угадывает сельскую музыку, и она права, поскольку многие мелодии действительно написаны в стиле «кантри», то есть в стиле сельской музыки, если не в стиле рок-н-ролл... Вот как об этом написал

молодой поэт В. Петруничев. Бывшим деревенским жителям захотелось сплясать старинный северный танец:

И мы, четыре пары, встали в круг,
На половицы глянув без опаски,
Но не сумели закружить подруг —
Никто из нас не помнил этой пляски.

Расстроилось гуляние к концу,
Веселье больше не одолевало:
Мы разучились танцевать ланцу,
А рок-н-ролл тальянка не играла[1].

Да, разучились!.. Ибо изо всех сельских клубов, изо всех буксирных и теплоходных радиорубок, изо всех кабин рейсовых автобусов на десятки километров в округе — по озерной и речной глади, по лесам и полям с исчезнувшими деревеньками, с остовами старых колоколен, — шел этот всесокрушающий, этот электрогитарный вал — «девятый вал» нашей — к добру ли? — необычайно музыкальной эпохи... Что по сравнению с ним ладожская прибойная волна, выворачивающая с корнем деревья?! Этот электрогитарный вал конечно же захлестнул деревенские баньки с их по-детски наивными баенниками и лешачками, он захлестнул гармонный и баянный перебор; он стал осязаемым торжеством современной электроники и электротехники... Впрочем, это лирическое отступление было бы и не нужно, если бы речь в дальнейшем не пошла о молодых поэтах, действительно молодых и действительно вступивших в большую литературу в семидесятых...

Однажды мне довелось прорецензировать сборник «Молодые голоса» (1981), составленный Николаем Старшиновым и изданный «Художественной литературой». Естественно, что поначалу меня заинтересовали прокофьевские традиции в творчестве самых молодых. Какие-то — хотя и довольно скромные — отголоски я нашел. Таковы, к примеру, стихотворения Вл. Бояринова, в которых были прокофьевские образы и интонации, причем интонации — «раннего» Прокофьева:

И птицы в ответ прокричали,
И дуб вековой заскрипел,
И кто-то от смутной печали
Хорошую песню запел...

---

[1] Петруничев В. Чарозеро: Стихи. Л.: Сов. писатель, 1982, с. 16.

К сожалению, несамостоятельность этих строк была для меня более чем очевидной, и я прекратил поиски прокофьевской «школы», а продолжал читать сборник, как говорится, просто так. Правда, еще в середине шестидесятых годов «школа» народно-песенного мелоса была отчетливо слышна в талантливой и самобытной лирике А. Яшина, В. Бокова, Н. Тряпкина, С. Викулова, Ф. Сухова, О. Фокиной, В. Сорокина, А. Романова... Однако «прямых» продолжателей этой традиции в сборнике «Молодые голоса» я так и не увидел. Напротив, если там и использовался песенный параллелизм, то для выражения таких душевных переживаний, которых не принимал и не мог принять А. Прокофьев. Вот, к примеру, всего одна строфа из стихотворения Герасима Иванцова:

Мне эта жизнь казалась садом,
Где я, как яблоко, легко
Упал, почти с корнями рядом,
Да откатился далеко...

Столь же сложны и непохожи на поэзию середины XX века взаимоотношения молодых поэтов с живой природой. Тогда, как известно, поэты различных рангов и творческих дарований вели ожесточенные «бои» с природой по всем направлениям. Вспомним хотя бы тундровое «редколесье» и «криволесье», которое выглядывало «из засад» на марсианские каналы и стеклянные дворцы-оранжереи. Ныне молодым поэтам стала особенно дорога блоковско-есенинская традиция, которая сказывается и в их отношении ко всякому «зверью», ко всякому живому существу, ко всякому цветенью и растению. Взять, например, стихотворение М. Зайцева «Взмахну веслом, упруго оттолкнусь». По первому взгляду — это просто лирическая зарисовка: лесное озерко, и на это озерко, постепенно снижаясь, садится белоснежная птица — редкий в наше время странник — северный гусь. «Почти у самой лодки приводнился», — мимоходом замечает поэт.

...Не шелохнусь.
Гляжу с восторгом я,
Как он плывет,
Как распрямляет перья.
Наверно, чует:
В лодке нет ружья...

М. Зайцев делает томительную паузу и завершает удивительно точно для современного мироощущения:

И все же страшно от его доверья!..

Подобное чувство известно поэту по прежним встречам с таким же дивным дивом природы. И очень даже может быть, что эти встречи заканчивались браконьерским выстрелом, не просто до глубины души оскорбившим человека, но навсегда ранившим его самого. Нет, мироощущение Александра Прокофьева было совсем иным. Он неизменно славил могущество и торжество родной природы, которая становилась еще более могучей и все более торжествующей:

Моя земля необорима!
Она, куда ни бросишь взгляд,
Была огнем войны палима
И стала краше, говорят!

...Молодые поэты, да простится мне экологический термин, в большинстве своем — «плоды учебной миграции»: они остались в столице после окончания вуза, проходили сложный процесс адаптации к новым жизненным условиям, испытывали эмоциональные и психофизические перегрузки большого города, его повышенный ритм жизни, каждодневные поездки в метро и электричке к месту работы, короче говоря, в чем-то становились похожими друг на друга, и в то же время отличались от коренных москвичей. Вот почему все они ощущают то, что отмечают ученые экологи в недавних жителях современных промышленных центров: отдаляясь от природы, человек все настойчивее стремится вернуться к ней. И эта потребность в общении с живой природой настолько велика, что даже «простые» пригородные леса, например, посещаются горожанами в шесть раз больше, чем самые прославленные архитектурные ансамбли и музеи, расположенные в тех же зеленых зонах. Безусловно не зная об этих экологических выкладках, молодой поэт О. Кочетков написал: «Что ж, театры, музеи под боком, а вот звезды-то в поле видней...»

И, наконец, последнее. Для молодых поэтов, испытывающих воздействие урбанизированной среды, не гармоника, не тальянка, а все тот же гитарный перебор становится основой их мелодизма. На первый взгляд именно в этом переборе угадывается ими то студенческая, то туристская песня, то стих Б. Окуджавы, положенный на музыку.

И все-таки в их мире, где, казалось, всегда «машины шли, росли кварталы, лес осыпался и редел» (Г. Иванцов), где, казалось, повсеместно «этаж приварен к этажу», где лишь изредка встречается тот самый «звездоло-

бый жеребенок», который ныне «за поездом гремящим не спешит» (Ст. Золотцев), на первое место постепенно выступает не песенно-гитарная, а именно *блоковская* традиция, хотя естественно, что Блоку нельзя подражать. Ибо Блок как вселенная, расширяющаяся без конца: к нему можно только стремиться. А через Блока молодые постигают и пушкинскую прелесть стиха, вообще — пушкинскую гармонию.

В этом смысле некоторые высказывания Александра Прокофьева чрезвычайно важны, поскольку заключают в себе новое осмысление классических традиций. Прокофьев называл Пушкина по-библейски торжественно: «Вседержитель поэзии наших дней». Характерно, что оценка роли и значения Пушкина в собственной судьбе — это оценка по преимуществу лингвистическая: классики, говорил поэт, завещали нам величайший дар — наш великий язык! Надо, чтобы и другим поколениям мы передали его чистым, обогащенным, жизнеспособным, действенным. Необычайно важным для него в Пушкине было и то, что именно Пушкину было свойственно, условно говоря, «вычленение» из суммы других и весьма различных впечатлений от произведений искусства и литературы «голубого ига» красоты.

Призывая критиков выявлять красóты в художественных произведениях, Пушкин опирался на открытия современной ему «эфетики», — так читалось тогда слово «эстетика». Причем Пушкин настойчиво проводил мысль, что именно чистая любовь к поэзии способствует обновлению отечественной литературы. Вот почему Пушкин с такой резкостью выступал против чиновничьего «мандарината» с его пафосом «голой пользы», против убогой прямой назидательности, против упрощения художественных явлений, которые упрощать никак нельзя.

И ныне для нас, пишущих о литературе и литераторах, важен, дорог и глубоко современен пушкинский завет: «Старайтесь полюбить художника, ищите красот в его созданиях!»

А при чем же здесь творчество Александра Прокофьева?.. Да при том, что к пушкинской ясности и пушкинской прелести стиха, все более очевидной ему в творчестве и двух других самых близких и любимых им поэтов — Александра Блока и Сергея Есенина, — он особенно сильно стремился к концу жизни. «Море пушкинской Ясно-

сти, — восклицал он, — мне милее и дороже, чем любая туманность, хотя бы и туманность Андромеды!»

19

Известно, что лирические стихи труднее всего комментировать, как трудно комментировать человеческое переживание, которое, по словам Л. И. Тимофеева, и является основным признаком лирики как жанра. Трудность эта усугубляется еще и тем, что в лирике поэт не только автор, но и, по точному наблюдению Б. Пастернака, «предмет лирики, от первого лица обращающийся к миру»[1]. Вот это обращение к миру «от первого лица», от лица лирического героя, и определяет тот факт, что лирический стих как бы весь соткан из музыки живой человеческой речи, из оттенков личного переживания, настроения и т. д. Короче говоря, теперь есть смысл процитировать стихотворение из цикла «Чудесная тревога» А. Прокофьева, чтобы убедиться в том, что подлинно пушкинская ясность и прелесть стиха отнюдь не была чужда творческой практике нашего поэта.

Подожди, не спасай,
Ты спасать не умеешь,
Подожди, не бросай,
Сделать это
Успеешь!
Нет, по нашим годам
Рано править поминки,
Нет, по нашим садам
Не заглохли тропинки.
. . . . . .
То, что было вначале,
Никому не отнять.
...В мире много печали,
Надо ль нам добавлять?

(3; 454)

Так громкокипящий талант Прокофьева раскрылся новой, неожиданной гранью: ему оказалось подвластной задумчивая речь лирика пушкинского склада — без «веселого косноязычия», без фольклорной символики, без частушечных переборов. С годами у Прокофьева вообще стало заметнее вольное течение стиха, преодоление некоторой фольклорной «застылости формы». В письме от 15 января 1955 года А. Т. Твардовский пишет Прокофьеву по поводу

[1] Пастернак Б. Охранная грамота. Воспоминания 1900—1930 гг. Л.: Изд-во писателей, 1931, с. 111.

его поэмы «Юность»: «...в ней (в поэме.— *В. Д.*) отчетливо прозвучало нечто новое для тебя, именно: свобода от обязательности народной формы куплета (свободный переход из строфы в строфу) при сохранении характерной для твоей Музы песенности. Это создает в стихе то, что я называю про себя *течением,* одолевающим ступенчатость, расчлененность строф, соединяющим общую музыку вещи»[1].

Здесь А. Твардовский идет как бы «от противного», он отмечает бесспорные достоинства новой поэмы А. Прокофьева, напоминая его прежние недостатки. К таким недостаткам можно было бы отнести не только «расчлененность» строф, когда утрачивается единое музыкально-смысловое значение вещи, но и тенденцию к определенной имманентности или самодостаточности языкового мира. Иногда складывается впечатление, что многозначность стиха не так волновала поэта, как магическое начертание этого стиха на бумаге.

...Мне, например, вспоминается один разговор с Александром Андреевичем на его даче в Комарове.

— «Словом останавливали солнце, словом разрушали города»,— процитировал старый поэт и пристукнул ладонью по столу для вящей убедительности.— *Словом* — это надо понимать!.. Значит, сильнее слова и вольнее слова нет. А то, понимаешь ли, кромсают слово, как тупым ножом. А слово — оно живое, к нему и прикоснуться боязно...

Все сказанное было, конечно, верно и интересно. Однако именно тогда я и почувствовал влюбленность Прокофьева не просто в слово, а в магическое начертание этого слова на бумаге. Может быть, более точную формулировку нашел Дм. Молдавский, который в последних сборниках отметил главное и едва ли не единственное стремление поэта — стремление стереть с любого слова «пыль времени, если слово старо и подзабыто; сгладить следы от многих прикосновений, если оно чересчур часто мелькает в нашем обиходе»[2].

Действительно, Прокофьев обладает даром «освежать» слово, обновлять его, скалывать с него окалину, поворачивать слово такой неожиданной гранью, что оно начинает сверкать кристально чистым блеском.

---

[1] Из архива, хранящегося у М. И. Твардовской.

[2] Молдавский Дм. Путешествие поэта.— Известия, 1964, 31 марта.

Давай по-старому с тобой,
Давай опять по-старому
С твоей судьбой, с моей судьбой
Ходить по снегу талому.

Давай по кругу иль кружку,
Давай по бело-белому,
Давай по талому снежку,
Давай по оробелому!
. . . . . .

Иль поплывем куда-нибудь
Лесной рекой взъерошенной...
Ты все плохое позабудь,
Ты помни все хорошее!

(3; 452—453)

Леонардо да Винчи считал подлинной философией — живопись. Так и любой истинный поэт, истинный художник вправе считать подлинной философией лирическую поэзию. И в этом стихотворении Прокофьева, помимо необычайно живописного, «освеженного» слова, есть и своя философия — философия истинно человеческих отношений, которая в подтексте противопоставлена другой философии — «философии потребления», эгоизма, душевной черствости. И вот оказывается, что яркий душевный порыв поэта, в котором есть что-то от заклинания, делает безусловными эти человеческие чувства — красоты, любви, самозабвенной веры во все хорошее, что соединяло и должно соединять сердца давно любящих друг друга людей. Таким образом, «освежая» слово, Прокофьев освежал и лирическое чувство, и саму «философию сердца», каковой издавна принято считать лирику.

Я неоднократно обращался к творческой практике Твардовского. Обращусь еще раз. Стоит вскрыть самый чувствительный нерв в творчестве автора «Муравии» и «Теркина», как обнаружится, что таким нервом будут поиски человеческого счастья.

Но чтобы понять *пафос* Твардовского, следует вспомнить, что свою долю Моргунок нашел в общем труде, что Анна Сивцова сберегла свой дом, вернувшись в родные места, к себе на Смоленщину, что лирический герой поэмы «За далью — даль» счастлив «жить и быть всегда с народом и ведать все, что станет с ним...».

Творческая биография Прокофьева являет собою пример такой же удивительной последовательности: он всегда

искал в природе, человеческой жизни, искусстве — красоту. Причем красота (по примеру пифагорийцев) мыслилась им как неотъемлемое свойство макромира: как гармония и как украшение, как любовь и как могущество. Вот почему Прокофьев звал за собою читателей-побратимов куда-то вдаль — то в Заозерье, то в Зауралье, то в Засибирье, то в Зазвездье («Уже в Зазвездье красный флаг огнистый»). Однако охотнее всего он звал читателей-побратимов в любезную его сердцу Олонию: там он всегда испытывал радость творческого порыва, осознания свободы как особой сферы творческого повседневного бытия. Он верил, что и читатель проникнется этим ощущением, этой радостью и этим осознанием. Но даже лицом к лицу с родной природой Прокофьев не мог забыть о всеобщих людских радостях и бедах, о войнах, промчавшихся над планетой, о том времени, когда мы брели «в цветах по пояс, по приклад — в крови»...

Создавая бесчисленные оттенки закатов и рассветов, отвлекаясь на какой-то миг, чтобы разглядеть красногрудых снегирей или цветущий (непременно — цветущий!) кряжистый пень на ладожском берегу, Прокофьев всегда возвращался к главному, к тому, что и составляло пафос его творчества,— к своей признательности, своему преклонению, восхищению перед красотой России.



САД ПОД ЛИВНЕМ

ФРЕСКА ВТОРАЯ

СТЕПАН ЩИПАЧЕВ

1

Поэт проходил по выставке художников на Кузнецком мосту. Он рассматривал огромные полотна, и в глазах рябило от яркого цвета, от сияния орденов, от парадной торжественности, от всего того, что он уже не раз видел и что ему самому было хорошо знакомо. Посещение выставки так и осталось бы памятно этим торжественным, холодноватым монументализмом, если бы не одна — в две ладони — картина, помещенная у самой двери, вроде бы незаметная, непритязательная, но такая, обойти которую он никак не мог. «На ней не было ничего,— вспоминал позднее поэт,— кроме зеленых листьев смородины. В их темной, сумрачной гущине блестела одна-единственная дождевая капля. Я простоял у этой незаметной картины дольше, чем слонялся до этого по выставке. Мне казалось, что я стою в саду. Только что прошла гроза. Сыро, свежо... И если сейчас я вспомнил о выставке этих художников, то только потому, что и сейчас вижу эту тяжелую, готовую скатиться с листка дождевую каплю»[1].

Дождевая капля, в которой отразился весь мир, которая дала возможность почувствовать, понять, пережить и миновавшую грозу, и свежесть зелени, и сочность трав, буйно пошедших в рост, эта дождевая капля поразила поэта. Случайно ли он увидел ее? И почему здесь, на вы-

[1] Щипачев С. Собр. соч.: В 3-х т. М.: Худож. лит., 1977, т. 3, с. 151. Далее — по этому изданию с указанием тома и страницы в тексте. Первые цифры — том, вторые — страница.

ставке, он так остро ощутил силу искусства? Почему, возвращаясь домой, он как бы впервые заметил, что городское небо полно звезд?

Чтобы ответить на эти вопросы, необходимо не только прочитать новеллу «Дождевая капля» Щипачева, но и окинуть единым взглядом тот мир, который создал поэт своим творчеством и который доступен любому из нас.

Известно, каждый художник создает свой мир без заранее принятых, если можно сказать, «договорных» обязательств перед самим собою и читателями. Он творит, повинуясь голосу сердца и разума, повинуясь общественному, нравственному долгу, желанию найти путь к другим и от этих других вновь к себе. Тем важнее, увлекательнее проследить известную последовательность в выражении этого поэтического мира, увидеть те завязи, которые образуют его основу.

То, что на выставке Степан Щипачев долго и пристально рассматривал картину, на которой была изображена «одна-единственная дождевая капля», не было случайным эпизодом в его биографии. Поэт тянулся к тому, что зрительно, наглядно выражало не просто мимолетное наблюдение художника, но что было и для художника, и для поэта сущностью видения жизни, существом лирического «я». Стоит обратиться к прошлому, чтобы убедиться, что это действительно так.

Воспоминания Щипачева восходят к самой ранней поре его деревенского детства. И в этом детстве была летняя гроза. Случилась она во время покоса. Темная грозовая туча надвигалась от леса. Степанко вскарабкался на высокую копну. Небо, набрякшее ливнем, как будто разом приблизилось, встало над головой. С оглушительным треском оно раскололось, проросло огненными корнями молний, и первые студеные капли дождя упали на лицо мальчика. Но страха не было. Вместе с приступами смятенной тоски, какого-то непонятного томления русоголовый Степанко испытывал другое — ощущение прекрасного. И это прекрасное, охватившее его душу, наполнившее его глаза, оказалось сильнее страха.

Всю жизнь шел к этому прекрасному Степан Щипачев, преодолевая врожденную застенчивость, робость, неуверенность в своих силах, шел, сохраняя то «душевное целомудрие», по выражению Эренбурга, которое в конце концов и стало отличительной приметой его лирики, его поэзии.

Но тут же, без перехода, без паузы, иной образ овладел душой поэта: он бежит по берегу речки Полднёвка, босоногий, в грубых домотканых штанах, бежит с раскинутыми руками навстречу ласковому летнему ветру, и ему легко, радостно от прикосновения этого ветра, от блеска речной воды, от свежести травы, унизанной сверкающими каплями проливного дождя.

Воспоминания контрастны. Возможно, они представились поэту теперь, в зрелом возрасте, но, в конце концов, не это играет решающую роль. Главное, что из этой контрастности в общем-то и складывается поэтическое миросозерцание Степана Щипачева. Если кому-нибудь так же, как поэту, довелось пережить в раннем детстве грозу, если этот сухой треск был настолько близок, что казалось, раскалывается вселенная, тот сразу поймет безудержную радость и счастье взахлеб, которыми охвачена душа человека, когда гроза миновала, когда только за лесом, за дальней горой тяжело ворочается гром...

Не небо в родном Зауралье, а самодержавная Россия с оглушительным треском раскалывалась в октябре 1917 года. Очистительная гроза шла по необозримым просторам бывшей Российской империи, и солдат учебной команды Степан Щипачев, служивший в вятском городишке Глазове, был сразу же захвачен ею.

Заборы, заклеенные до неба.
Мы перекрещивали четверкой,
Чтобы в Учредилке за мир и за землю
Солдатским прикладом гремела четверка.

Эта лирическая хроника будет более понятной, если заметить, что бюллетени большевиков по выборам в Учредительное собрание в Вятской губернии проходили под четвертым номером. Мир и Земля! Земля и Свобода! — вот что стояло в программе большевиков. И теперь, когда поэт на жизнь глядел все пристальнее, все строже, он находил для себя отраду в том, что лучшие годы жизни он прожил «от гражданских дел не в стороне». С самых первых партийных поручений, с расклейки листовок в Глазове, с выступлений на митингах, и до последних дней жизни Степан Щипачев был и оставался солдатом партии. И эта его партийная позиция сказывалась в каждой строке, как бы

на первый взгляд ни были его «вечные» лирические темы далеки от наших гражданских, партийных дел.

«Лирика Щипачева,— пишет газета «Теглихе Рундшау», выходящая в ГДР,— является лучшим ответом антисоветским критикам, которые обвиняют советских людей в «сухости», «узости» и «холодности чувств».

Это — с одной стороны. А с другой — Щипачеву приходилось утверждать новизну лирических тем в борьбе с литературными ремесленниками, которые, по его словам, нещадно эксплуатировали дорогие для него понятия — любовь, счастье, радость, воодушевление, смысл и назначение человеческой жизни и многие другие. Не случайно Стефан Хермлин отметил, что «лирика Щипачева вернула любви ее исконные права».

Вот почему высокие помыслы поэта направлены в первую очередь на то, чтобы в его мире дышалось легко и свободно, чтобы читатель ощутил первозданную свежесть и новизну бытия, оглянулся вокруг себя, потрогал ветку сирени, взошел на крыльцо дома, чтобы в той или иной лирической миниатюре он увидел, словно в крупной дождевой капле, и блеск солнца, и голубизну промытого ливнем неба, и красоту окружающей нас природы, которую мы восприняли, впитали в себя, как говорится, с материнским молоком.

...Перелистаем страницы стихотворных книг Щипачева, почувствуем, как постоянно, хотя, может быть, и неосознанно в его лирике звучит один и тот же лейтмотив.

Вот стихотворение 1930 года:

Дождь угрюмо и круто повис
над совхозом, сады полоня.
Сбивая каплями желтый лист,
он четко прошелся по яблоням
и замер...

Движение стиха показывает внезапность вихревого порыва, его постепенное затухание. Но тут же

...Густой прокатился гром
по развороченной огненной ниве,—
и хлынул студеным косым серебром,
сбивая тяжелые яблоки, ливень[1].

А вот стихотворение 1939 года: по московским улицам прошумел ливень. Поэт примечает: «все в каплях светлого

[1] Щипачев С. Под небом родины моей. М.: Гослитиздат, 1937, с. 20.

дождя, стекло троллейбуса синеет». И как бы сами по себе эти стихи поворачиваются какой-то очень существенной для миросозерцания нового человека стороной. Бурное строительство на улицах Москвы. Расширение и реконструкция улицы Горького. Новые кварталы в районе Автозаводской.

На город, как сквозь слезы счастья,
гляжу сквозь капли на стекле.

В том же, 1939 году у Щипачева вышел сборник «Лирика», принесший поэту первую известность и первое признание как читателей, так и маститых литераторов. Однажды осенью он был приглашен на дачу к А. Н. Толстому. Гостя попросили прочитать стихи. И Щипачев прочел только что написанное, еще нигде не опубликованное стихотворение «Соловей».

Где березняк, рябой и редкий,
где тает дымка лозняка,
он, серенький, сидит на ветке
и держит в клюве червяка.

Но это он, простой, невзрачный,
озябший ночью от росы,
заворожит поселок дачный
у пригородной полосы.

Б. Я. Брайнина рассказывала, что стихотворение произвело сильное впечатление на слушателей своей непосредственностью и поэтической свежестью восприятия мира. К. Федин, бывший в то время на даче, и Толстой обменялись понимающим взглядом.

— Первый класс,— сказал Толстой. Действительно, стихотворение «Соловей» первоклассно. Оно характерно для зрелой лирики Щипачева и образностью, и «вещностью», и той самой послегрозовой свежестью восприятия мира, о которой упоминает Брайнина. Но оно характерно еще и вниманием поэта к малому, внешне непритязательному, но ничем не заменимому в этом мире, как ничем не заменимо то, что обладает своей песней и своим голосом. С особым воодушевлением, с особой радостью поэт стал примечать, что малое и привычное, вроде бы будничное, на поверку оказывается существенным, значительным для природы и самой жизни. В его глазах все реалии, предметы, явления приобрели резкие контуры и очертания. Он вдруг увидел и соловья, озябшего ночью от росы, и берез-

ку, которую к земле сгибает ливень, но которая «рванется, глянет молчаливо — и дождь уймется у окна». Он влюбился в эту землю «во всей ее подробности земной»...

Контрастность восприятий Щипачева сказывается в том, что он постоянно ощущал тепло коры яблонь, нагретых солнцем, и безмерный холод мироздания. Капля дождя, сверкнувшая на листке, заставляет его постоянно помнить о тех высях, откуда эта капля сорвалась. И он вглядывается в эти выси, пытается проникнуть в тайное тайных природы — космос, постичь и поэтически выразить величественную гармонию Вселенной. В нем постоянно живет то чувство, которое в свое время превосходно определил Белинский,— чувство бесконечного в человеке, которое составляет основу его духа, и стремление к нему есть пружина всякой духовной деятельности. Но даже это чувство бесконечного облекается поэтом в «земные» образы. Так, в 1962 году Щипачев писал:

Мир — сад под ливнем.
Он вечно шумен.
Я скоро покину этот сад
и знать не буду — когда я умер:
вчера или тысячу лет назад.

И если земля видится ему чаще всего в убранстве весенних садов, если тропинка ведет его в край солнца и тепла, то, в свою очередь, и холодное мироздание он хочет обогреть этим земным теплом, всю Галактику представить садом.

...Вкусы и пристрастия любителей поэзии довольно устойчивы, но, как нередко это случается, быстро устаревают, коль скоро речь идет о творчестве данного художника, данного поэта. Читатели помнят и любят то, что сохранилось в их памяти, стало им привычным и знакомым. В сознание многих читателей Щипачев вошел как поэт любви «на всю жизнь», любви, которая «никогда не проходит». И в этом есть большая доля истины. Но сказанное отнюдь не значит, что его лирика идиллична, что лирическому герою Щипачева неизвестны горести любви, неизвестно «любви помраченье». Нет, все это вошло в стихи Щипачева. И все-таки вместе с июльскими грозами к нему пришло и обновление любви, пришло чувство жгучее и томительное, чувство, которое не «отменило» прежний внутренний мир, выраженный в стихах поэта, но внесло в него какую-то новую, стихийную силу.

Не различая залитых дорожек,
мы шли по травам, вымокшим тогда.
Текла меж ремешками босоножек
ромашки обступившая вода.
Июль был полон гроз. Забыть ли это —
с любовью нашей и с громами лето!
(1958)

И все упорнее, все настойчивее зазвучал в лирике Щипачева голос любящих сердец, разлученных расстоянием, возрастом, бытом, голос, срывающийся на ропот, голос, который слышится издали в его саду, где пламенеют красные листья и где топчутся у скамеек осенние дожди.

Целомудренную и грешную
я любовь принимал, как жизнь,—

говорит поэт тем людям, которые с досадной поспешностью готовы обо всем судить и рядить неприязненно или пошло. Он по-настоящему ожесточается против этих людей, он, стиснув зубы, повторяет:

Не стыжусь, не стыжусь. Пусть развенчивает
Однолюба во мне зубоскал.
С непритворною нежной застенчивостью
Я в любви постоянство искал.

Итак, мы вошли в мир поэта. Мы успели оглянуться вокруг. Но мы не знаем еще, каких усилий, каких издержек стоило ему то самопознание, которое и позволило создать свой лирический мир. А нам следует помнить слова одного современного философа, что «самопознание — самый трудный вид познания. Самообман — самый распространенный вид обмана»[1]. И то и другое Степан Щипачев испытал на своем долгом творческом пути. И то и другое он запечатлел в своих многочисленных стихотворных сборниках. И то и другое для читателя небесполезно постигнуть, понять.

2

Как нередко бывало в старых русских деревнях, название деревни Щипачи одновременно являлось и фамилией рода Щипачевых. Эта деревня затерялась в Зауралье, недалеко от города Камышлова. Между березовыми колками и сосновыми перелесками, там, где протекает речка Калиновка и где она сливается с другой речушкой — Полднёв-

[1] Наан Г. Испытание бесконечностью.— Неделя, 1969, 1 мая, № 18, с. 10.

кой, прошло детство Степана Петровича Щипачева. Родился он 7 января 1899 года в бедной крестьянской семье. Отца почти не помнил, но похороны запомнились. Запомнилось и то, как на гроб отцу из сеней вынули половицу и как долго чернела в этой прогалызине земля.

Сколько раз поэт возвращался к ней в своих воспоминаниях! Воссоздавал в душе и вкус воды из Полднёвки, и поля Серебряной Елани, и блеск молний над горой Воссиянской. Все эти поэтические названия определили ту незримую прочную привязанность к родным местам, которую мы и зовем любовью к отчему порогу, любовью к родине.

В начале 1914 года Степан Щипачев поступает в книжную лавку братьев Лагуткиных в уездном городке Камышлове. Служил он вначале «мальчиком», затем приказчиком. За время службы в лавке Щипачев пристрастился к чтению: читал запоем и дешевые издания русских классиков, и приключенческие книжки, и «сонники», и «песенники» — все, что стояло на полках. Книги остро дали ему почувствовать собственную малограмотность. Щипачев делает попытки заняться самообразованием — за небольшую плату берет уроки у одного знакомого гимназиста, но жизнь была трудна, служба в лавке отнимала все свободное время, и ему надолго пришлось отказаться от мысли хоть как-то продолжить учебу. Всего полторы зимы довелось Щипачеву посещать церковноприходскую школу.

«Помню,— писал впоследствии Щипачев,— учительница перед тем, как задать стихотворение «Бородино», прочитала его вслух. Ребятам оно понравилось, но большого впечатления не произвело на них, а меня оно потрясло. Несколько дней я ходил как оглушенный, твердя его наизусть. Может быть, тогда и запала в мою душу первая искорка поэтического волнения»[1].

Любовь к поэзии вызвала желание попробовать сочинить «нечто похожее на стихи», и подросток Щипачев пробует писать обо всем, что его волнует и тревожит: о войне, о родной деревне, о раненых солдатах, вернувшихся с фронта.

Наступил октябрь 1917 года. С новым жаром Щипачев берется за стихи, пытаясь в неумелых, но искренних сло-

[1] Щипачев С. Путь к поэзии. В кн.: Стихотворения. М.: Сов. писатель, 1957, с. 8.

вах выразить мысли, обуревавшие народные массы. Он пишет длинные рифмованные сочинения о «царе-кровопийце», о «толстосумах-буржуях», пишет про «обездоленный люд», воспрянувший от «сна рокового».

Огонь гражданской войны охватил Россию. Враг угрожал молодой Советской Республике. Особенно неблагоприятная обстановка сложилась на Восточном фронте. Объединенные силы контрреволюции захватили крупнейшие города Сибири и Урала — Омск, Екатеринбург, Уфу, образовав ряд так называемых директорий и местных «правительств». Озверевшая белогвардейщина творила над местным населением всяческий произвол. Одна за другой проводятся ею насильственные мобилизации. Был мобилизован и Степан Щипачев. Но он твердо решил, что в своих ни за что стрелять не будет. «Накурившись до сердцебиения махорки, я пошел в полковой околоток и пожаловался фельдшеру на боль в груди. Он рассеянно несколько раз приставил трубку к моей груди и, не раздумывая, написал: «В нестроевые»[1].

Бесчинства колчаковских офицеров в деревнях и селах Урала, невольным очевидцем которых не раз был Щипачев, делали его пребывание у белых невыносимым. На всю жизнь запомнился ему один трагический эпизод. В какой-то деревне, забитой телегами и двуколками, неожиданно раздался вопль женщины. Солдаты обернулись на этот крик. На косогоре готовились расстреливать жителя этой деревни, большевика, арестованного утром. Солдаты вскинули винтовки, а человек, в которого целились, снял шапку и что-то крикнул. Колчаковские солдаты угрюмо смотрели на все это, отворачивались и молча расходились. «А мне,— пишет Щипачев,— хотелось кому-то высказать все, что я чувствовал, слова накипали на губах. В тот же вечер я написал об этом стихотворение...»[2]

В середине апреля 1919 года на станции Бугуруслан каптенармус учебной команды Степан Щипачев перебежал на сторону Красной Армии, в легендарную Чапаевскую дивизию.

«Я вышел на улицу. От высокого весеннего воздуха закружилась голова. Ненужными лоскутьями упали сорванные солдатские погоны. Ветер Советской республики летел

---

[1] Щипачев С. Путь к поэзии, с. 9.
[2] Там же.

надо мной. Высоко над головой слышалось пенье снарядов...

Я запомнил этот день на всю жизнь. Сквозь годы боев, сквозь тифозные карантины и нетопленные казармы, сквозь годы учебы и работы я вижу этот день таким же голубым и высоким, как тринадцать лет назад. Я помню его так же, как самые светлые дни моего детства. Я хорошо помню свое начало, свой первый день...»[1]

Красные командиры со вниманием отнеслись к стихам, написанным Щипачевым в колчаковском тылу и спрятанным в чехле шанцевой лопатки. Стихотворение «На смерть коммуниста» было сразу же отпечатано в армейской типографии и листовкой разбросано с самолета над окопами колчаковских солдат. Но, как признавался Щипачев, в этот период стихи он писал «просто самоучкой». «Указаний никто мне не давал»,— с горечью отмечал он в автобиографической записке 1919 года, предпосланной тоненькой тетрадке стихов[2].

Осенью 1919 года зачисленный в часть красноармеец Степан Щипачев принял участие в бою против белоказаков, прорвавшихся к городу Пугачеву... Постоянные боевые тревоги, ночное патрулирование, напряженная фронтовая обстановка — все это, казалось бы, мало располагало к занятиям творчеством. Но Щипачев «заразился» поэзией настолько, что продолжал писать стихи каждую свободную минуту. В Пугачеве, в местной газете «Большевик», он впервые публикует свои стихотворения. И хотя они не сыграли заметной роли в творческой биографии поэта, важно отметить, что у него появился вкус к печатному слову, что на заре нашего государства он связал свою судьбу с газетой, с партийной печатью. Там же, в Пугачеве, в один из дней «партийной недели» Щипачев был принят в ряды Коммунистической партии. Этот обычный осенний день стал для него радостным, «благословенным» днем его жизни.

Гражданская война была в разгаре. Фронт постоянно требовал людских резервов. Остро ощущалась нехватка в командном составе. И молодого коммуниста Щипачева направляют на краткосрочные курсы красных офицеров в Оренбург.

---

[1] Щипачев С. Первый день.— Знамя, 1933, № 2, с. 38.

[2] Щипачев С. Автобиографическая записка. 1919 г. Архив Института мировой литературы им. А. М. Горького, II. 2912.

В жизни Щипачева начался новый период — период учебы. В городе свирепствовал тиф. Учебные помещения, классы, курсантские общежития не отапливались. Стекла во многих окнах были выбиты. Но с чем сравнишь воодушевление, с которым курсант Щипачев ходил на занятия! Его темно-синие бриджи были «прошиты кантом зари». На сапогах тонко позванивали кавалерийские шпоры. На нем дубленый полушубок и теплая шапка. После занятий в учебных классах, после учений на морозном плацу он всегда спешил в городское литературное объединение. Посещал это объединение начинающий поэт с примерной аккуратностью и всегда с душевным подъемом. Охотно читал там стихи. Вступал в жаркие споры с другими участниками вечерних заседаний.

Продутый ветрами Оренбург, будни кавалерийских курсов, споры литкружковцев, боевые «товарищи по взводу, друзья по котелку» — все в дальнейшем послужило материалом к одной из самых ранних поэм Щипачева — «Еланин», главный герой которой имеет несомненные автобиографические черты.

Курсантскую молодость нашу
Нам не забыть никогда,—

писал Щипачев от имени героя и его товарищей, командиров-кавалеристов. Да и вообще армия стала неотъемлемой частью его жизни, вошла в его поэзию, в его стихи. Весь армейский уклад постепенно формировал в нем такие черты характера, как внутренняя подтянутость, дисциплинированность, сдержанность в выражении чувств, точность и краткость речи. Не случайно в стихотворении «Школа» (1930) Щипачев писал:

Красная Армия — кровь моя,
Моя биография, моя школа.

С большим волнением и радостными ожиданиями ехал Щипачев в Москву в Высшую военно-педагогическую школу, куда для продолжения учебы он был откомандирован после окончания оренбургских кавалерийских курсов. Эта школа была, по сути, обычными курсами, ее учебная программа рассчитывалась на самый сжатый срок, а поэтому даже такие дисциплины, как политэкономия, преподавались в ней бегло и поверхностно. И все же на первых порах курсант Щипачев встретился с немалыми трудностями.

Как и множество других одаренных людей из народа,

С. Щипачев прошел своеобразные горьковские «университеты», но ни в детстве, ни в юности он не имел возможности получить сколько-нибудь систематического образования. Теперь молодой командир с жаром взялся за учебу. «Я жадно впитывал все, что видел и слышал в Москве»,— пишет он в автобиографии.

Его интерес к занятиям в школе переплетался со все возрастающим интересом к литературной жизни столицы. Щипачев не пропускал ни одного поэтического диспута, ни одной дискуссии. Затерявшись среди сотен слушателей, он слушал в Политехническом музее выступления В. В. Маяковского.

Впервые имя Маяковского Щипачев услышал еще в Оренбурге. «...Это было на уроках: бывший казачий полковник, преподававший тактику, побывал в Москве и решил поделиться с нами, курсантами, впечатлениями от поездки.

— Слышал я в Политехническом музее Маяковского,— сказал он.

...улица корчится безъязыкая —
ей нечем кричать и разговаривать,—

с хорошей дикцией прочитал преподаватель. Строчки эти меня поразили непохожестью на все, что я до этого читал»[1] — так пишет Щипачев о первом знакомстве с Маяковским.

И вот теперь он сам слышит великого поэта революции. Он слышит и строки, поразившие его «своей непохожестью», и многие другие стихи автора «Левого марша». Маяковский настолько захватил начинающего поэта, что тот долгое время находился в орбите не только его идейного, но и формального влияния. Следы интонационной и образной зависимости от поэтики Маяковского легко обнаруживаются в его стихах двадцатых и начала тридцатых годов. Так, например, обращаясь к собратьям по поэтическому цеху, Щипачев писал в 1924 году:

Бросьте истертые луны.
Заумь вытрите с губ —
Смотрите: *безъязыкой сценой*
Корчится рабочий клуб[2].

К этому времени молодой поэт неосознанно использовал для полемики строчки Маяковского и характерные для

[1] Щипачев С. Путь к поэзии, с. 12.
[2] Красный Крым, 1924, 6 апреля.

«агитатора, горлана, главаря» ораторские приемы. Только постепенно Щипачев отрешается от внешнего, поверхностного подражания Маяковскому, от его гиперболизма, от приемов, свойственных поэту-трибуну, но не свойственных лирику «по строчечной сути своей» — Степану Щипачеву.

В связи с этим нельзя не вспомнить одно суждение В. О. Перцова. Известный исследователь творчества Маяковского писал: «Едва ли не самое важное в том, как проявляется влияние большого таланта на своих последователей,— это открытие им для каждого пути к самому себе»[1]. В этом смысле Маяковский действительно открыл Щипачеву путь к самому себе.

Вообще литературная жизнь столицы в начале двадцатых годов была пестрой и противоречивой. Щипачев признает, что ему не под силу было разобраться в этой пестроте и противоречивости всевозможных направлений, ассоциаций, школ, групп и группочек, издававших свои манифесты, воззвания, призывы. Инстинктивно он тянулся к поэзии Маяковского, но еще больше — к поэтам «Кузницы», которые казались ему ближе и по социальному происхождению, и по тематике, и по своей поэтике. «Кузнецы» представляли тогда «чисто» пролетарское направление в литературе. Они выросли в недрах московского и петроградского пролеткультов и хотя формально отделились от пролеткультовского движения, но, по сути дела, оставались самими собою, то есть объединениями поэтов первых дней революции, поэтов самой первой революционной волны. К «кузнецам» тянулись другие начинающие литераторы, еще не снявшие красноармейских шинелей, еще работавшие в учреждениях и в цехах, еще только-только пробовавшие силы в литературе. М. Исаковский, М. Светлов, А. Прокофьев, А. Сурков, А. Жаров, А. Безыменский, М. Голодный — все они были захвачены «бурекрикой» поэзией пролеткультов, декларациями о Всемирной Революции, о Грядущем, о Железном Строе Пролетариата, захвачены «космизмом», который наиболее полно выражался в поэзии М. Герасимова, В. Александровского, В. Кириллова, С. Родова. Общежитие литературного объединения «Кузница» находилось тогда на Арбате, и вот, по свидетельству М. Л. Новиковой, жены А. С. Новикова-Прибоя, в этом общежитии велись бесконечные споры о новых формах

[1] Перцов В. Поэты и прозаики великих лет. М.: Гослитиздат, 1969, с. 326.

письма, о новых ритмах и новом поэтическом языке. Большинство «кузнецов» считало, что «писать так, как писал Лев Толстой,— слишком-де просто, что так-де напишет любой. Выискивались другие формы выражения мыслей. Модернизм вскружил голову многим тогдашним писателям и поэтам»[1].

И в этом странном переплетении планетарных, космических масштабов ощущения революционной действительности с наивно понятым «модернизмом» (писать надо так, чтобы «ничего не было понятно»), в этом страстном стремлении прокричать миру никому не ведомую Правду молодые поэты искали свой путь.

Однако многие из них вскоре отошли от идейно-творческих установок «космистов», охладели к творчеству поэтов «Кузницы».

В 1923 году А. Безыменский уже с сарказмом писал о любителях «планеты перекидывать, как комья» и призывал создать поэзию о «живом человеке», о «любом Феде на рабфаке», который будет «нашим завтрашним днем».

Иначе сложилась поэтическая биография С. Щипачева. Слишком зеленым он приехал в Москву. «Мои взгляды на поэзию были неустойчивы, литературный вкус не определился»,— отмечает он в автобиографии. Подобно многим начинающим, Щипачев охотно склонялся к риторике, к «бурнопламенному», «солнцетрубному» выражению мыслей и чувств. Пример «кузнецов», вся их творческая практика толкали молодого поэта к этой стихотворной выспренности, к громкой фразе. Правда, литературная жизнь столицы «встряхнула» его, зарядила творческой энергией, но не раскрылась во всей глубине. Вот почему он и принял декларации «Кузницы» за некое откровение. Едва соприкоснувшись с большой литературой Москвы, заболев, но не переболев «космизмом», он уезжает в Крым, в Севастополь, куда получил направление после окончания Военно-педагогической школы.

Служил С. Щипачев в Крыму до 1925 года. Он был преподавателем обществоведения сначала в севастопольской, а затем в симферопольской военных школах.

Как всякому молодому преподавателю, С. Щипачеву не-

[1] Новикова М. Из жизни А. С. Новикова-Прибоя.— Знамя, 1969, № 1, с. 192.

мало времени приходилось уделять подготовке к занятиям с курсантами, изучать проблемы обществоведения, куда входили некоторые философские работы классиков марксизма-ленинизма, что в свою очередь накладывало отпечаток на его формирующееся мировоззрение. С еще большей настойчивостью и упорством продолжает Щипачев писать стихи. Самое деятельное участие он принимает в общественно-литературной жизни Крыма. По его инициативе в Симферополе создается литературное объединение, которое носило громкое название Крымской ассоциации молодых поэтов пролетарского фронта (КАМППФ). В это объединение входили начинающие поэты и прозаики, такие же молодые и еще не определившиеся в литературных вкусах, как и сам Степан Щипачев.

Объединение собиралось при редакции местной газеты «Красный Крым». Оно выпускало многочисленные литературные странички с характерным для пролеткультовской поэзии уклоном в «космизм». На одном из заседаний была выработана и своя декларация, в которой повторялись основные идейно-эстетические установки «Кузницы». В декларации слышались призывы разрушить «старые скрепы литературы», «на развалинах вековой ветхости» создать образы, соответствующие «железным ритмам города», «эпохе электрической динамики», утверждалось, что только КАМППФ поможет молодым поэтам овладеть «методом жизнестроения»[1]. Все это было наивно, непосредственно и несамостоятельно.

Наиболее завзятым «космистом» среди крымских поэтов был сам Степан Щипачев. Ему принадлежал текст декларации, его стихи чаще других печатались на страницах «Красного Крыма». О «вселенских» масштабах его поэтических образов говорят названия стихов: «Тысячелетия и сегодня», «Конь времени», «Люди и солнце», «Авиачеловеку», «Мировой поэме».

Это были громоздкие словесные сооружения. Тяжелые инверсии, нечеткий ритм, большое количество надуманных словообразований («солнцедом», «аэропесни», «авиачеловек») — делало их неудобочитаемыми, да и попросту непонятными. Но именно в этой громоздкости, непонятности рецензент местной газеты поначалу усмотрел достоинство «космостихов» Щипачева. Он увидел в них «отпечаток психологии пролетариата, в столкновении социальных стихий

[1] Красный Крым, 1923, 25 ноября.

осознавшего свою великую мощь»[1]. Стиль рецензии достоин выспренности стиля стихотворений.

Напрягая свои скромные силы, Щипачев вторил «солнцетрубному оркестру футуристов», грохоту поэтических наковален «кузнецов». Даже тогда, когда он писал о новом займе, о комсомольских субботниках, о выпускниках кавалерийской школы, о беспризорниках, которые стекались в Крым со всех концов разоренной страны, он не мог избавиться от «космической» риторики.

О, давайте, давайте сами
Каждый солнцем таким же быть
И над близкими и млечными днями
Пылать и плыть[2],—

писал Степан Щипачев в 1923 году. Он считал себя пролетарским художником, а поэтому с ученической прилежностью следовал опыту других.

Создатели теории «индустриальных ритмов», идеологи пролеткультов полагали, что пролетариат потому является восходящим классом, что, непосредственно соприкасаясь с машинами, он усваивает стремительность ритмов техники. «Чем ближе к машине, тем ритм быстрее»,— писалось тогда. Пролетариат — обладатель особых — «индустриальных», «трудовых», «восходящих» ритмов — был ведущей темой поэтов «Кузницы». Считалось, что чем полнее художник отобразит в своих стихах эти «индустриальные ритмы», тем полнее он отобразит сущность пролетарских масс. На деле эти «индустриальные», «восходящие», «трудовые» ритмы оказывались не чем иным, как разностопными ямбами и хореями или же издавна существующими в русской поэтике свободным стихом, верлибром, с его необязательной рифмой и интонационным разнообразием. Близкий «Кузнице» журнал «Твори!», отбросив путаную терминологию, просто провозглашал: «За бодрую какофонию в стихах!»

Поэтическая практика «кузнецов» оказала огромное влияние на Степана Щипачева. Впоследствии ему пришлось долго и упорно преодолевать укрепившуюся с годами привычку к звуковой шероховатости, «какофоничности» стиха, к приблизительной, небрежной рифме. И все-таки слабые рифмы и незвучные ассонансы мы можем найти и в последних по времени опубликования произведениях поэта.

---

[1] Красный Крым, 1923, 18 апреля.
[2] Там же, 8 мая.

В 1923 году в Симферополе вышел первый сборник С. Щипачева «По курганам веков». Эта тоненькая книжка вся написана в «планетаристской» манере.

Смотрите:
Я землю
Себе на мизинец надел,
Из солнца
Колпак сделал.
Я ширюсь, расту
И слышу
Вселенский голос:
«Слава тебе, человек!»[1]

Стихи отчетливо выявляли литературные симпатии начинающего автора, не расставшегося в то время с книгой «Листья травы» Уолта Уитмена. В поэзии Уитмена наряду с космичностью образов, живым ощущением беспредельности мироздания Щипачеву был созвучен и тот яркий оптимизм, который получил многообразное выражение у американского поэта. Щипачев сам испытывал высокий душевный подъем, был влюблен в этот солнечный мир, в это небо, в это море. Слова действительно закипали у него на губах, и ему надо было выговорить, выкричать эту распиравшую его радость бытия.

Различные литературные влияния, которым был подвержен ранний Щипачев и которые он с ученической непосредственностью отражал в своих первых сборниках, характеризовали вместе с тем особенности его поэтических интересов.

Маяковский и Уитмен, Максим Горький и Брюсов, Тютчев и Есенин, поэты «Кузницы» были той школой, которую проходил Щипачев. Сначала в усвоении их манеры, а затем в преодолении прямой подражательности шло его движение к лирике раздумий и глубоких чувств.

Встречи с рабкоровской, красноармейской, студенческой аудиторией, которые часто устраивались молодыми писателями Крыма, по-своему влияли на характер дальнейших исканий Щипачева.

«Т. Щипачев прочел свои стихи с чувством, даже пафосом,— писала газета «Красный Крым» в 1924 году.— Льются потоки красивых слов, образных выражений... Подымаются другие поэты. Они также горячо читают свои произведения, с массой новых образных выражений, как будто

[1] Щипачев С. По курганам веков. Симферополь, 1923, с. 7.

ими бросают вызов всему миру»[1]. Но в конце заметки газета была вынуждена отметить, что рабкоры не поняли этих «потоков красивых слов и образных выражений», не поняли «космостихов», на что и указали молодым стихотворцам. Поэты, естественно, защищались как могли. Теперь литературные вечера все чаще заканчивались долгими спорами и дискуссиями, которые затем выносились на улицы ночного Симферополя. Наконец, в Крымской ассоциации пролетарских поэтов (как теперь назывался КАМППФ) был поставлен специальный вопрос «о непонимании КАППа». Молодые лирики пришли к убеждению, что раздражение, которое испытывают читатели их стихов, «должно быть отнесено за их собственный счет», то есть за счет самих читателей. Председателем ассоциации был Степан Щипачев — и ему, естественно, принадлежит эта единогласно принятая резолюция. Но каково же было удивление пишущей братии, когда на одном из собраний их литературный «вождь» прочитал новые стихи.

«Удивил крутым поворотом в своих приемах тов. Щипачев,— писала газета.— Многие симферопольцы знают тов. Щипачева как заядлого «гиперболиста» и «космиста». Прочитанное же им стихотворение «Как пахнет свежевымытый пол» убедительнее всего говорит об отсутствии какой бы то ни было гиперболы и витания в «небесах» в настоящее время. Это дает право думать, что автор всерьез и надолго распрощался со своим литературным прошлым...»[2]

Автор заметки был прав! Степан Щипачев всерьез и надолго распрощался со своими «космопоэмами» и «электростихами». Второй сборник Щипачева, вышедший в том же 1924 году и названный «Крымская лирика», уже содержал отдельные строки, в которых слышались характерные для поэта интонации, чувствовался его индивидуальный почерк. Сборник состоял из коротких — в восемь — десять строк — стихов, во многом несовершенных, но дающих отчетливое представление о присущем автору лаконизме.

Щипачев писал о Севастополе, знойном, раскаленном городе матросской славы, о южнобережных пляжах, о редких ранних заморозках в Симферополе, средневековом пещерном городе, о горах Чуфут-Кале в окрестностях Бах-

---

[1] Красный Крым, 1924, 19 июня.
[2] Там же, 31 августа.

чисарая. Среди надуманных образных конструкций в «Крымской лирике» вдруг мелькало «рыжее солнышко», которое в жарком небе «подсолнухом расцвело», вставал строй кипарисов, встречавший поэта как «наркома весны»,— молодой поэт расставался с прошлыми увлечениями.

Среди многих причин, повлиявших на Щипачева в отказе от пролеткультовского «космизма», немалую роль сыграла встреча с К. А. Треневым. Этот известный и опытный писатель жил в ту пору под Симферополем. Он-то и «остудил пыл» автора «космопоэм», похвалив стихотворение «Прачка», недавно написанное молодым поэтом.

Бьется в корыте белая вьюга,
Сильные руки в воде горят.

С этих строчек, открывающих по-своему, по-щипачевски «вещность» бытия, и начинается, по сути дела, Степан Щипачев как художник, как лирик.

Давнишнее и заветное желание молодого поэта сбылось — он снова в Москве.

В январе 1926 года С. Щипачев был переведен в Лефортовскую артиллерийскую школу на ту же преподавательскую должность. Как и прежде, служба отнимала много времени, однако Щипачев выкраивал отдельные вечера для посещения литературных собраний, для прилежных занятий творчеством, а иногда ночи напролет просиживал за письменным столом.

«К рассвету строчки — крепче кремня»,— писал он в одном таком стихотворении.

И вот в мартовском номере журнала «Октябрь» за 1926 год С. Щипачев выступил с двумя стихотворениями: «Подсолнух» и «Нищий». Это были первые стихи, опубликованные в столичной печати. В следующей, апрельской, книжке «Октября» он помещает цикл стихов, одно из которых («Русый ветер, какой ты счастливый!..»), несколько переработанное, включалось им в дальнейшем во все стихотворные сборники.

Именно с тех пор время от времени его лирические миниатюры начинают появляться на страницах центральных журналов — «Октябрь», «Молодая гвардия», «Красная новь», «Журнал для всех», «Рабочий журнал», «Прожектор».

Основное место в его лирике заняли стихи о природе. После утомительного декларирования поэт как бы оглядывался вокруг себя, нащупывал реальные предметы, учился твердо ступать по земле. В небольшом стихотворении «Лесные поляны» (1927) он рассказывал о полях Подмосковья, в которых

От недоспелого овса
Струится холодок стеклянный.

Свежий образ нашел поэт для изображения январских сумерек, когда «тихий пламень куполов морозный ветер раздувает». В далеком Витимо-Олекминском крае он увидел, как «сквозь мелкую хвою желтеют вдали, как шкуры оленьи, рассветы». Описывая лефортовские казармы, он говорил, что ночь здесь «горит отливом бронзы и извести». Так в стихах Щипачева впервые стала налаживаться, намечаться та органическая связь между вещностью и «вечностью» бытия, которая и составит в дальнейшем зерно зрелой лирики поэта.

Иду туда, где меркнет день,
но так же все прозрачен воздух,
где знают крыши деревень
дожди студеные и звезды.

Деревенские крыши, студеные дожди, звезды образуют, соединившись, магнитное поле стиха, которое начинает заражать нас особой энергией, рождаемой подлинным искусством. «Космизм» первых стихов Щипачева возвращался в его лирику, но возвращался теперь в ином качестве, в ином художественном преломлении. Это были первые наброски, первые эскизы будущих лирических книг. Однако, не обладая достаточным творческим опытом, не обладая «лирической дерзостью», поэт не мог разобраться в достоинствах и недостатках своих стихотворений, определить лирическое «я». Его подступы к основным темам, так называемым «вечным» темам поэзии, были робки и нерешительны. Вскоре он надолго уходит в стихотворную публицистику, надолго оставляет начатое в эскизах.

3

На обложке одной из книг Степана Щипачева, вышедшей в серии «Новинки пролетарской литературы», стоит красная дробь: «1/6». «Одна шестая» — это территория первой в мире страны строящегося социализма. «Одна ше-

стая» — это основная тема поэта, тема крепнущей оборонной мощи страны, тема боевой готовности.

Будущее — оно придет,
Но мы за него в ответе.

В напряженной обстановке, обостренной мировым экономическим кризисом 1929 — 1933 годов, группа советских писателей обратилась ко всем литераторам страны с призывом создать объединение писателей Красной Армии и Флота. Так в июле 1930 года возникла новая писательская организация — Литературное объединение Красной Армии и Флота. ЛОКАФ перерос скромные задачи, которые первоначально отводились ему как организации, лишь содействующей творческому росту начинающих писателей из частей РККА. Всеобщий патриотический подъем, широкая художественно-творческая основа этой организации послужили причиной того, что к апрелю 1931 года в ЛОКАФе насчитывалось более двух с половиной тысяч членов, из которых шестьсот девяносто были писателями-профессионалами.

В центральный совет ЛОКАФа вошли А. Фадеев, Д. Бедный, В. Ставский, А. Малышкин, Э. Багрицкий, Матэ Залка и другие известные писатели.

Почетным председателем был избран А. М. Горький. ЛОКАФ активно направлял внимание советских писателей на разработку оборонной тематики, на разоблачение буржуазного пацифизма, скептицизма, неверия в творческие силы масс. В лучших произведениях писателей-локафовцев — таких, как «Капитальный ремонт» Л. Соболева, эпопея «Матросы» В. Вишневского, повесть «Канны» С. Вашенцева, боевые песни А. Суркова, стихи В. Луговского, Э. Багрицкого, М. Светлова,— политике «пороховых бочек» противопоставлялся массовый героизм народа, его верность революционным завоеваниям и победам. Силуэт бойца-часового в остроконечной буденовке, в шинели, с винтовкой в руках — вот символ тех лет.

В этом большом литературном движении самое непосредственное участие принял армейский поэт Степан Щипачев. Будучи представителем военной печати (с 1929 года Щипачев работал заместителем редактора журнала «Красноармеец и краснофлотец»), он входит в инициативную группу, а затем в секретариат ЛОКАФа.

За короткий срок в Москве выходит несколько сборников его стихотворений: «Война войне» (1931), «Одна ше-

стая» (1931), «Наперекор границам» (1932) и другие. Эти сборники были приметным явлением в оборонной литературе тридцатых годов. Они получили сдержанные, но в общем положительные отзывы в печати; о них неоднократно упоминалось в обзорах книжных новинок, несколько статей было посвящено творчеству поэта в целом. Критики хвалили — и ошибались, потому что одобряли, поддерживали не отдельные удачи, которые были у поэта в ту пору (например, «Лефортовская ночь», 1927), а стихи, содержащие «открытые призывы». Таких «открытых призывов» у Щипачева было немало. Правда, школа боевой публицистики вызывала к жизни множество новых замыслов и сюжетов, расковала круг «чисто» пейзажных тем, но схематизм, «заданность» воплощения этих замыслов, их «клиширование» нередко сводили усилия поэта на нет, возвращали его к риторике крымских стихов об «авиачеловеке». Щипачев постоянно держал в виду опыт других поэтов, и особенно Маяковского, который, как известно, одним из первых поднял оборонную тему:

Враг наготове.
Битвы грядут.
Учись
шагать
в боевом ряду.

Всеволод Вишневский, не ссылаясь на слова Маяковского, писал в 1931 году в «Литературной газете»: «Помните, что литература будет пущена в ход во время войны как оружие!.. Готовьте его!» Эти летучие, ставшие повсеместными лозунги и призывы С. Щипачев разбавлял риторическим многословием:

Пылают знамена, и сталь, и медь,
Но если тенью нависла опасность,—
Значит, республике надо иметь
И песни к походам и огнеприпасы.
Чтоб равными были, коль мир загремит,
И слово поэта и динамит![1]

Конечно, такие стихи отвечали моменту, отвечали «злобе дня». Но одной злободневности для поэзии мало. Вот почему даже благожелательно настроенные к Щипачеву критики, как, например, Руд, Бершадский, не могли удержаться от упрека в адрес поэта-локафовца. «Щипачев,— замечал Бершадский,— спешит делать логические выводы.

[1] Щипачев С. Одна шестая. М. — Л., 1931, с. 19.

Поэтому выводы не спешат укладываться в мозгу читателя»[1].

Нельзя не заметить, однако, что С. Щипачев с особой настойчивостью и особым пристрастием обратился в тридцатых годах к новой для него теме — теме интернациональной солидарности людей труда. В какой-то степени это было определено фактами его личной биографии. В юности, в годы гражданской войны, Щипачеву довелось встречаться с красными бойцами-интернационалистами, бывшими венгерскими военнопленными. В период создания ЛОКАФа он работал и находился в личных дружеских отношениях с выдающимся венгерским писателем, участником гражданской войны Матэ Залка. Все это повлияло на выбор тем, образов, сюжетных ситуаций его произведений тридцатых годов.

Мужеству солдат-интернационалистов, погибших в борьбе с русской белогвардейщиной и иностранными интервентами, Щипачев посвятил две поэмы: «О красноармейце Микаэлэ Годони» (1930) и «Фронтовики» (1933). Увы, обе поэмы так и остались давней, прочно забытой читателями вехой на его творческом пути. В чем же дело? А в том, что поэт в этих произведениях исходил не из богатства накопленного, выношенного, обдуманного жизненного материала, а из требований момента: он искал объект изображения, а не себя в этом объекте, как следовало ожидать от художника лирического склада, лирического настроя души. Интересно отметить, что едва Щипачев обратился к миру личных переживаний, едва он заговорил о себе, как в его творчестве зазвучали совершенно новые мотивы. Одним из лучших стихотворений, написанных в тридцатые годы и продолжающих тему героической молодости его поколения, является стихотворение «Седина» (1939).

Рукою волосы поправлю,
иду, как прежде, молодой,
но девушки, которым нравлюсь,
меня давно зовут «седой».
Да и друзья, что помоложе,
признаться, надоели мне:
иной руки пожать не может,
чтоб не сказать о седине.
Ну что ж, мы были в жарком деле.
Пройдут года — заговорят,
как мы под тридцать лет седели
и не старели в шестьдесят.

(1; 118)

[1] Знамя, 1934, № 4, с. 247.

Стихотворение это широко известно и любимо читателями. Секрет его обаяния, его неувядаемой новизны в том, что бытовое, повседневное, всем и каждому знакомое вдруг оборачивается высокой поэзией, высокой правдой сурового и героического времени. Начав с полуулыбки, с сетования на раннюю седину, Щипачев закончил миниатюру с той «медью» в голосе, которой он так старательно добивался в стихах периода ЛОКАФа.

Как бы то ни было, лучшие стихотворения, написанные Щипачевым в этот период, связаны как раз с познанием своей лирической сущности, о которой говорилось выше и которую как раз не принимали ведущие теоретики того времени. Считалось, что только политическая поэзия, противопоставляемая лирике, только публицистика способны выполнять задачи дня, оказывать решающее влияние на жизнь общества. Лирика, как один из видов «внепартийного» искусства, может остаться и субъективной, и индивидуалистической: ее роль в общественном развитии незначительна, «камерные» чувства и переживания, которые выражает лирический поэт, интересны для ограниченного круга читателей, но никак не для широких читательских масс.

Ибо в отличие от лирической поэзии прошлого поэзия пролетарского художника должна была, по мнению рапповцев, выражать «общие», «коллективные» переживания и чувства. Постоянно напоминая поэту, чтобы он выражал только «общие» чувства и переживания, рапповские критики и литературоведы выступали в роли вульгаризаторов и упростителей.

Под общими же, «коллективными» настроениями иногда понималось нечто среднее, не выделяющееся ни силой страсти, ни богатством переживаний, ни активностью чувств. Поэты, особенно лирические, подпадающие под влияние этой «серединной» теории, корни которой в неверном отношении к личности, в недооценке ее, в недоверии к ней, утрачивали наиценнейшее качество: конкретность поэтического характера. Именно это и случилось со Щипачевым в период создания сборников «Наперекор границам» и «Одна шестая».

В самом деле, может ли поэт, стремящийся в целостности донести до читателя и глубокую искренность, и взволнованность, и непосредственность переживаний, в то же время умозрительно определяя это переживание как личное или как общее, коллективное?

Мог ли, например, К. Симонов, написавший в период Отечественной войны глубоко личное, даже не предназначавшееся для печати стихотворение «Жди меня», заранее предугадать, что это стихотворение вызовет десятки, сотни подражаний, станет *народным?*

Через личное, конкретное, индивидуальное лирика выражает общественное, коллективное, типическое, и здесь она в такой же степени подчинена общим законам искусства, литературы, как и всякий иной род. В противном случае пишутся стихи, подобные тем, что были опубликованы в одном из журналов тридцатых годов:

Утро входит в силу,
Время на работу,—
Коллектив выходит
Весел и румян.

Это — авторская самопародия, но к таким результатам может привести упрощенное понимание коллективистской сущности стихов. Эту стихию упрощения почувствовали тогда многие одаренные поэты: Иосиф Уткин отмечал у современных ему стихотворцев схематизм и ходульную патетику, с одной стороны, а с другой — «очевидную самобоязнь». Нечто подобное случалось и со Степаном Щипачевым.

После первых попыток найти свое место в пейзажной лирике он под влиянием псевдоортодоксальной публицистики пришел к признанию «несвоевременности» лирической поэзии, «ненужности» лирики вообще. В стихотворении «Глаза на Запад» (1931) он писал:

Хотя за снегами
дымится весна,
лирика, погоди немного:
видишь, дни накалены докрасна,
слышишь, горнистов будит тревога[1].

Отрицательное отношение Щипачева к «лирике» было тем значительнее по своим последствиям, что ему было свойственнее оставаться лириком, отражать действительность сквозь призму своего мировосприятия, искать и находить свою интонацию, свой поворот каждой темы.

В упрощенном понимании поэзии как художественного творчества, лишь отражающего мироощущение безликих «масс» («нет — сегодня меня — поэта, нет другого отдель-

[1] Щипачев С. Наперекор границам. М.: Федерация, 1932, с. 27.

но, как я,— мировую поэм поэму миллионы поэтов творят»,— декларировалось еще в 1923 году), — вот главная причина творческих неудач Степана Щипачева.

Выступая от имени тысяч безымянных бойцов, бравших штурмом Перекоп, громивших в Сибири Колчака, поэт как бы растворялся в безликом множестве:

Вода. Огонь. Грохот. Свист.
До берега недалеко.
«В атаку!» — и над врагами повис
Холодный ливень клинков.

В следующих строчках в таком же «задыхающемся» ритме изображены переживания раненого бойца.

Что это? Кровь по виску? Жара...
Проволока... окопы...

И почти без перехода:

Девятого, в пять часов утра,
Нами был взят Перекоп![1]

С тех же отвлеченных позиций «рупора» времени, эпохи Щипачев писал о бурном строительстве в нашей стране, о создании тяжелой индустрии, о победе нового в жизни и быту советских людей. Все это были важные и чрезвычайно своевременные темы, но, обращаясь к ним, Щипачев впадал в схематизм, в декларативную прямолинейность.

Бьется по-ударному каждый цех.
Нитками лучится тонкая пряжа.
В мире оденется лучше всех
железная республика наша,—

такими «назывными» строчками заполнились страницы его сборников.

Обрести волнующее чувство слитности «я» с предметом изображения, то чувство, которое выразил Маяковский в известных стихах — «это было с бойцами или страной, или в сердце было моем»,— Степану Щипачеву предстояло в дальнейшем. Но для этого нужно было преодолеть многие заблуждения, освободиться от слепого следования за литературной модой, от упрощенного понимания задач, стоящих перед искусством поэтического слова, перед поэзией. Как и многие другие советские поэты, Щипачев в конце концов нашел этот органический сплав «личного» и «об-

[1] Щипачев С. Одна шестая, с. 10—11.

щего», преодолел противопоставление гражданской поэзии — поэзии лирической. Но каких издержек стоило ему это!

В творческой биографии Степана Щипачева можно проследить довольно странную на первый взгляд закономерность: мастер короткого лирического стиха, он никогда не был «чисто» лирическим поэтом. Постепенно и с немалыми трудностями определяясь в этом жанре, он параллельно с лирическими миниатюрами всегда обращался к жанру поэмы. Так, в 1924 году издав «Крымскую лирику», Щипачев одновременно написал очередную «космопоэму» «Гимн вечности», из которой, как с юмором отмечал потом сам поэт, «к счастью, был опубликован только маленький отрывок». В тридцатых годах он пишет одну за другой поэмы, наиболее значительные из которых — «Поэма о дружбе», «Фронтовики», «Метро», «Еланин». В дальнейшем они «уцелели» лишь в отрывках, вроде отрывка «Неположенные мысли на посту» (из поэмы «Фронтовики»), или лирических фрагментов, оторвавшихся от ткани произведения и рассыпанных теперь по сборникам поэта. Во время войны Щипачев создал свое лучшее произведение — поэму «Домик в Шушенском». Но в пятидесятых — шестидесятых годах, уже будучи признанным автором многих книг лирико-философского содержания и в первую очередь книги «Строки любви», он вновь пишет поэмы то публицистического, то документального плана: «В добрый путь» (1947), «Павлик Морозов» (1949 — 1950), «Наследник» (1965), «Звездочет» (1966) и другие.

Надо сказать, что в творческом облике поэта, в его становлении поэмы играли значительную роль. Очевидны здесь не только результаты настойчивых призывов литературной критики — во что бы то ни стало создавать произведения эпического жанра,— очевидно стремление поэта расширить круг стихотворных тем, выразить свое восприятие жизни более многослойно, охватить «большой мир» исторических движений и человеческих характеров. Несомненно и то, что даже неудачи работы в жанре поэмы обогащали творческий опыт Щипачева, «заостряли» его лирическое перо, позволяли ему воссоздавать в лирике атмосферу времени, иначе говоря, вводили в его лирику позитивный, положительный опыт. Вот почему, по-своему экспериментируя над жизненным материалом в начале тридцатых годов, Щипачев одновременно проходил школу

лирического стиха, хотя и писал «Поэму о дружбе» или поэму «Фронтовики».

Однако формалистические изыски не были до конца изжиты поэтом в самом крупном произведении того периода — поэме «Фронтовики». Поэма отражала один из эпизодов гражданской войны на Урале — освобождение горнозаводских районов от Колчака. Главная творческая задача, которую ставил перед собой Щипачев, заключалась в том, чтобы показать, как в суровой фронтовой обстановке выковывалось единство красноармейской массы, крепло чувство интернациональной сплоченности. Красноармейская масса в изображении Щипачева не была уже тем безликим «множеством», которое можно увидеть в его стихах «Сиваш», «Семнадцатый год» и других. В центре поэмы образ венгра Шаллая, образ реалистический, воссоздающий и биографию бывшего военнопленного, а ныне красного командира, и какие-то черты его характера. Другие образы поэмы — горнозаводской рабочий Ершов и деревенский парень Сутягин — выведены более бегло, чем Шаллай. Но и им Щипачев постарался придать реалистический облик. И все-таки поэма оказалась недолговечной, и главной причиной, которая в конечном счете определила ее недолговечность, была не столько беглость в обрисовке образов, сколько композиционная, стилевая несамостоятельность этого произведения.

С первых же строк чувствуется ее интонационная зависимость от наиболее популярных в начале тридцатых годов поэтических произведений.

Не обушки стальные
С собою понесли,
Старинные винтовочки
«Гра» и «Витерли».

В такой сказово-напевной манере, с привлечением словесной «экзотики», писали тогда о гражданской войне и Асеев, и Луговской, и Сельвинский, и многие другие поэты. Щипачев создал свою поэму уже после того, как произведения этих поэтов стали достоянием массового читателя. Эта поэма — как и многое, написанное ранее, шла «вторым экраном». Ее вторичность сказалась во всем: поэма строилась из отдельных главок — картин фронтовой жизни: «Отступление», «Водовоз», «Свои — деревенские» и т. д. Главки мелькали, как кадры кинематографической ленты, не создавая единого эмоционально-смыслового и зрительного впечатления, которое возникает, скажем, при чтении

«Семена Проскакова» Н. Асеева или «Песни о ветре» В. Луговского. Вообще подобный прерывистый, «телеграфный», стиль широко вошел в обиход нашей литературы тридцатых годов, и Щипачев здесь в какой-то степени лишь повторял сказанное другими.

После опубликования поэмы «Фронтовики» Щипачев до 1937 года почти не выступает в печати. Причин такого продолжительного молчания было много. Щипачев в эти годы заканчивает творческое отделение Института красной профессуры. Впервые он получает возможность уже не путем самообразования, не на краткосрочных курсах, а в институте, широко и систематически, ознакомиться с достижениями мировой литературы. Много сил и труда он вложил в поэму «Еланин», о которой будет сказано несколько позже. Но едва ли не самой главной причиной явилась глубокая внутренняя неудовлетворенность и, как следствие ее — пересмотр отношения к своему творчеству, тематике, методам работы.

Раздумывая над судьбами поэзии, над своими срывами и крайними увлечениями, он приходит к выводу, что истинное призвание поэта заключается не в том, чтобы «поразить», «ошеломить» читателя громкостью голоса, космичностью образов, сложностью размеров, а в том, чтобы поделиться с ним самым заветным, выношенным в сердце, понятным и близким для всех.

К тридцать пятому году вообще изменилось отношение к лирической поэзии как таковой. В журнальной периодике шли оживленные споры о поэзии мысли и поэзии чувства. Возникает и входит в писательский обиход термин «самоосвобождение» поэта. Все настойчивее раздаются голоса о необходимости мыслить не только публицистически, но и лирически. Многое в этих спорах и дискуссиях напоминает послевоенные годы, когда ряд поэтов поставил вопрос о праве лирика на «самовыражение», когда вдруг остро почувствовалась обедненность душевной структуры поэта, когда зашла речь об «интеллектуализме» в нашей поэзии. Конечно, в той же дискуссии о «самовыражении» были свои перехлесты. С одной стороны, был понятен пафос защитников теории «самовыражения», которых не могла удовлетворить обезличенная, рассудочная поэзия, с завидной быстротой распространившаяся к концу пятидесятых годов, была понятна их убежденность в том, что в каждое произведение поэт должен вкладывать весь свой

пафос, всю страсть и весь жар своего сердца. Но, с другой стороны, резкая полемика вокруг этой проблемы была вызвана законным опасением ряда писателей, что путь «самовыражения» может привести к подмене «огромного мира объективной действительности миром поэта, который является лишь частью этого огромного и сложного объективного мира»[1].

Дискуссия постепенно сошла на нет, но вывод из нее сделала сама жизнь: в практике современных поэтов проявлялось, да и проявляется то, что довольно определенно сформулировал Степан Щипачев в автобиографических заметках «Путь к поэзии». Вспоминая свой «выход» к лирике, первые успехи в жанре лирического стиха, он пишет: «Я понял, что лирический поэт не может раскрыть духовный мир человека, не раскрывая себя. Я понял: чем больше поэт доверяется людям в своих самых сокровенных чувствах и мыслях, тем нужнее, ближе он становится своему читателю, если, конечно, сам он настоящий советский человек, если он живет общей жизнью с народом»[2].

Последнее уточнение было сделано и Ольгой Берггольц, после статьи которой в «Литературной газете» в 1954 году и разгорелись споры о поэзии «самовыражения». Это уточнение сняло остроту дискуссии и «примирило» крайние взгляды оппонентов.

В тридцатых же годах одним из первых в защиту лирической поэзии выступил Ан. Тарасенков. Существо его доводов сводилось к следующему: если основная задача, стоявшая перед поэзией во времена военного коммунизма, заключалась в том, чтобы воспеть революцию в маршах и гимнах, если в послереволюционный период поэзия должна была отражать переделку мира, то вторая пятилетка стала пятилеткой освоения мира. «Освоение,— писал критик,— это значит, что уже создан большой предметный мир, который надо обжить, сделать своим, интимным, вошедшим во все поры сознания миллионов людей»[3]. Как важнейшую сторону этого нового процесса Ан. Тарасенков выделял лирическое созерцание и лирическое самораскрытие. Он считал, что «нам предстоит задача создания большой философской поэзии, наполненной движением

[1] Вургун С. Советская поэзия.— Литературная газета, 1954, 17 декабря.

[2] Щипачев С. Путь к поэзии, с. 19.

[3] Тарасенков Ан. Поэзия «первого разумного века».— Знамя. 1935, № 2, с. 205.

мысли, трепетом чувств, биением сердца нового социалистического человека, зрительным по своей наглядности ощущением предметов и людских отношений нового мира[1].

В теоретических построениях Ан. Тарасенкова нельзя не заметить следы схематизма, следы жесткого конструирования всей послеоктябрьской поэзии, ибо и в годы революции, и в двадцатые годы в нашей поэзии существовали не только марши и призывы, но и такие крупнейшие явления мировой лирики, как стихи и поэмы В. Маяковского, А. Блока, С. Есенина, такие выдающиеся произведения, как «Орда» и «Брага» Н. Тихонова, как стихи Б. Пастернака, а к моменту написания статьи — к тридцать пятому году — и «Столбцы» Н. Заболоцкого. Но в одном Ан. Тарасенков был несомненно прав — в ожидании поэта, который этот предметный мир сделал бы своим, интимным, который выразил бы трепет чувств, биение сердца человека, сумел бы найти образы, зрительные до наглядности, очевидные до скульптурности.

Таким поэтом и стал Степан Щипачев.

Как видим, критику в 1935 году гораздо важнее было оправдать необходимость и закономерность самого существования лирической философской поэзии, чем, предположим, теоретически подтвердить «самоосвобождение», или «самораскрытие», или «самовыражение» поэта. Дискуссия по этому поводу не вылилась на страницы печати, но в дружеских беседах эта проблема волновала писателей столь же сильно, как и позднее, в пятидесятые годы, в послевоенный период. Например, Степану Щипачеву запомнился мимолетный, но по существу важный разговор с Николаем Асеевым. Ход мыслей собеседника приблизительно был таков: если поэт откроет все «шлюзы души», то может статься, что в лирику хлынет вся чернота, вся накипь, вся глухая раздраженность, неудовлетворенность его бытием. Это и была та «самобоязнь», о которой упоминал Иосиф Уткин, та внутренняя скованность, о которой говорил Щипачев в «Пути к поэзии». На полувопрос Асеева Степан Щипачев не нашелся тогда что ответить. Но затем, наедине с самим собою, он продолжил разговор: почему, думал он, самовыражение принесет в лирику непременно черноту и накипь? Почему вообще не рискнуть и не раскрыть «шлюзы души»? Почему эта чернота и накипь должны заслонить светлые стороны мироощущения поэта?

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

А если это светлое победит? А если в стихи хлынет его радость, его признательность людям, его ощущение людей как «семьи единой»? Ведь тогда и читатели испытают немалое удовлетворение от этой интимной, от этой сокровенной радости поэта. Щипачев давно уже стал ощущать, что напрасно он искал себя в какой-то исключительности, в какой-то обособленности от сферы интимных чувств и личных переживаний. И своего читателя, и самого себя он представлял совсем иным, чем это было на самом деле: некой необыкновенной, возвышенной личностью, наделенной сверхчувствами и сверхстрастями. Он помещал эту личность то в космические миры, то в драматические обстоятельства, при которых Шаллаю, например, пришлось пожертвовать собой ради спасения товарищей. А ведь его герой был человеком стеснительным от природы, склонным к раздумью, к мягкому юмору, к чувствительности («Я плачу над счастливою строкой, пусть написал ее не я — другой»). Его герой был сдержан в выражении переживаний, был полон душевной расположенности к людям, ко всему свету, в котором так много радости, весенней свежести, любви, вначале робкой, целомудренной, затем — глубокой, взаимной, полной чувственных наслаждений и духовной близости. Короче говоря, его герой был человеком нормы, человеком здравого смысла, человеком «не на виду», сливающимся с уличной толпой, колонной демонстрантов, солдатским строем. Но он не растворялся в этом множестве, не терялся в нем, он имел свой голос, свою походку, свой внутренний мир, свое «я».

Медлительность, с которой Степан Щипачев шел к этому герою, а следовательно, и к самому себе, имела немало объективных причин. Но первая и самая важная среди них заключалась в том, что идею служения обществу он отделял от идеи самореализации — самовыражения личности. И как только это противоречие было им преодолено, как только он понял, что его общественный долг состоит в том, чтобы «довериться людям в своих самых сокровенных мыслях и чувствах»,— он возник как художник, как лирический поэт. А для этого необходим был еще и перелом в общественном самосознании, в общественной психологии, который и подметил в 1935 году Ан. Тарасенков: обжить, сделать своим, интимным большой предметный мир, найти незаметного героя, что являлся бы одновременно человеком множества и самим собой.

Накопленный с годами жизненный опыт, стремление

высказать давно обдуманное и решенное, чувство ответственности перед народом, взрастившим и воспитавшим поэта,— все это давало Щипачеву внутреннее право на самореализацию, на прямой, непосредственный разговор с читателями. В нем вызрело и оформилось понимание того, что читатель во всем похож на него самого, что он как раз и есть тот самый искренний и задушевный друг, который все поймет с полуслова, которому не нужно общих слов и выражений, но который в твоих мыслях и в твоих чувствах сможет угадать, узнать свои наблюдения над жизнью, свои раздумья и переживания.

В сборнике «Под небом родины моей», вышедшем в 1937 году, к лучшим стихам принадлежали как раз те, в которых развивалась, обогащалась тема осмысления человека в природе, в этом предметном мире, в этом обществе, прошедшем сложный революционный путь развития.

Счастье простого человека, человека «не на виду», осознавшего, что он живет у себя дома, что его труд, как бы ни был этот труд неприметен, полезен и важен,— впервые получило самобытное выражение именно в этом сборнике.

Пусть жизнь твоя не на виду,—
какое счастье жить и знать,
что не на ветер дни твои идут,
что в жизни цель тебе ясна,
что не напрасно бьет дождями лето,
зимою вьюги обжигают лоб,
что есть в большой работе пятилеток
твоя работа, рук твоих тепло.

(1; 69)

Интонация «разговора по душам», в которой написано это стихотворение, была нова для Щипачева. Но поэт руководствовался одним желанием: во что бы то ни стало найти общий язык с читателями и вместе с ними поразмыслить, оценить полноту повседневной жизни. И он стал замечать, что его герои отвечают ему взаимностью, что «они из жизни просто входят в стих, как наши близкие к нам входят в дом».

Ты рад до слез чернявым, белобрысым,
глядишь в глаза им сквозь табачный дым,
и в чем себе порой бы не открылся,
расскажешь все, все выболтаешь им.

Пребывая долгие годы в литературе, в поэзии «не на виду», поэт постепенно понял, что таких, как он, большинство, что они-то, эти люди «из шахт, с зимовок, с ново-

строек», и являются основой общества, основой его искусства. Так произошло не только «открытие» самого себя, но и «открытие» своего читателя, своего героя. В его стихах получает выражение та безыскусная радость бытия, то стойкое душевное здоровье, которые крайне необходимы любому в повседневной жизни и работе. Без этих радостей, без удовлетворения домом, бытом, семьей, работой трудно обойтись человеку. И Щипачев приметил это чувство. Он как бы заново ощутил возбуждение, приподнятость, окрыленность, с которыми человек встречает начало трудового дня.

В студеных брызгах весь,
сверкает умывальник белизною.
Приятна солнца утренняя весть
и полотенце свежестью льняною.
Не так уж плох наш коммунальный дом,
когда войдешь с мороза, с лютой вьюги.
Жилье и вещи созданы трудом —
и для меня тут постарались люди.
(«О себе», 1940)

Поэт сумел увидеть приметы доброго мира и одновременно объединить людей чувством взаимной признательности, благодарности. Он думает о людях, которые и для него «хлеб сеяли, тесали камни», он с особым пристрастием задает себе вопрос: «Что сделал я? Чем людям я полезен?» Этот вопрос тем настойчивее возникает в нем, чем очевиднее разрыв между громогласной публицистикой и тем, что он видит, что он переживает ежедневно. Необходимо было как-то ликвидировать этот разрыв, обрести гармонию между своим «я» и воплощением этого «я» в стихах, в поэзии. Щипачев наконец-то преодолевает этот разрыв.

Решающую роль в этом процессе лирического самопостижения сыграла работа над поэмой «Еланин». Степан Щипачев трудился над ней два года, однако поэма не получилась, и лишь отдельные лирические «вставки» ее оказались пригодными к печати. В последующие сборники поэма «Еланин» вошла в виде отдельных вещей: «Встреча на Бермамыте», «Курсанты», «Товарищи», «Ташкентский скорый», «Горный ливень», «К тебе идут твоих стихов герои», «О себе», «Пусть жизнь твоя не на виду», «На бульваре», «Весеннее» и другие. «Очевидно, тогда,— пишет поэт,— после долгих поисков и срывов — я нашел свой голос, свое место в поэзии». И это действительно так! Ему удалось передать ощущение гордости за бескрайнюю

Родину, обживаемую его героями, как обживают люди новый дом, ему удалось показать этих героев, «товарищей по взводу, друзей по котелку», которые в отдаленных уголках страны заняты неприметным каждодневным трудом.

Я сердцем ощущаю зависть,
Верней, не зависть — счастье жить,—

взволнованно думает поэт, сравнивая свою жизнь с заботами Черепанова, с трудом коллектива табунщиков и коневодов. Обуревавшая его раньше тревога: а так ли он живет? Не оторвался ли он от действительности? Не помешает ли ему открытие «шлюзов души»? — привела его на эти «трезвые горные выси», с которых воистину «яснее видишь жизнь свою».

Если вспомнить советскую поэзию конца тридцатых годов, если вспомнить такие сборники, как «Лирика» В. Саянова (1937), «В защиту влюбленных» А. Прокофьева (1939), «Камни и травы» М. Алигер (1940), если вспомнить стихи и песни М. Исаковского, В. Лебедева-Кумача, В. Гусева, М. Светлова, М. Голодного и многих других, то будет очевидно не только широкое распространение лирических жанров, многостороннее отражение лирического «я» в этих книгах, но и наличие того «человека не на виду», того рядового героя, который вошел и в творчество С. Щипачева. В дальнейшем незаметный, рядовой герой нашей поэзии претерпел новые изменения, приобрел новые качества и свойства, пока под пером иных стихотворцев не стал пресловутым «винтиком», пока не вызвал к жизни ту самую дискуссию о «самовыражении», которая, с одной стороны, вскрыла обеднение лирического «я», а с другой — предвосхитила расцвет лирической поэзии в новых условиях.

Но Степан Щипачев во всех этих сложнейших метаморфозах, во всех этих трудных превращениях лирического героя сохранял верность поэтической молодости, сохранял верность тридцатым годам, а поэтому не только в довоенный, но и в послевоенный период он сохранил своего массового читателя. Вернее — не просто сохранил, но и завоевал широкую популярность именно в конце сороковых — начале пятидесятых годов, когда под влиянием обстановки, порожденной культом личности, в поэзии стало обнаруживаться снижение эмоциональной достоверности стиха. На этом фоне лирика Щипачева по-прежнему выделялась естественностью интонаций, а главное — говорила о

том привычном мире, который обживался еще в довоенные годы и который не смогла разрушить даже война.

Снижение интереса к лирике Степана Щипачева среди любителей поэзии в дальнейшем опять-таки имеет определенные общественные корни. Новый читатель был знаком с тем довоенным миром только понаслышке, он воспринял величественную и грандиозную картину социального переустройства Европы и Азии как нечто само собой очевидное, как то, что *есть,* а не то, о чем мечталось. И для него стало важным найти общий язык не только с ближайшим окружением. Нет, стало важно «столковаться с целым человечеством и остаться все ж самим собой!» (Л. Мартынов). В такой же самой степени неизмеримо расширились духовные и эстетические горизонты личности.

Проблема личности занимает внимание художников и ученых во всех аспектах ее сегодняшнего бытия, во всех соотношениях ее национальных и интернациональных, общественных и личных, природных и гражданских интересов и свойств. Очевидно, что зрительная наглядность видимого мира стала уступать место попыткам проникнуть в «подкорковый» смысл событий, что условность — гипербола, гротеск, фантастичность образов, их синтетическая краткость — завоевала, точнее — отвоевала законное место в общей системе выразительных средств художника. Мир стал приобретать черты зыбкости, неуловимости, как трудно уловима раскаленная плазма для магнитных ловушек, он стал терять ту монументальную предметность, устойчивость, которая была характерна для произведений первых послевоенных лет. В обстановке холодной войны, в обстановке постоянной угрозы термоядерной катастрофы человек «не на виду» стал испытывать потребность опереться на вечное, выдержавшее исторические сдвиги и катаклизмы, сохранившее «живую душу» в глубине столетий и дошедшее в первозданной свежести и новизне до наших дней. Отсюда — повсеместная забота о сохранении исторических памятников, произведений народного ремесла и искусства, отсюда — поэтизация того самого «родничка», который из романа «Русский лес» Л. Леонова перешел на страницы публицистических статей и выступлений.

Нельзя сказать, чтобы Степан Щипачев не чувствовал перемен в общественном самосознании. Он писал стихи и об Андрее Рублеве, и о ростовских колоколах, и о своем деревенском детстве, и о России, в которой «с полями сроднились асфальт и стекло». Для него по-прежнему был до-

рог мир, что стоит, словно «сад под ливнем», дорога земля в привычных и отчетливо зримых подробностях, близок космос, который «согрет любовью к земле родной», понятен путь, на котором «ластится попутный ветер не к миру старому, а к нам». Но в его творчестве не было «смены регистра», не ощущалась та напряженность, нервность, глубокая обеспокоенность будущим, то непреодолимое желание «окорениться» в родной почве, которое испытывал в то время человек «не на виду». В противном случае поэт услышал бы, что ветер не «ластится», нет, тревожно гудит в радиоантеннах земли. В противном случае он уловил бы, что люди, его современники, смотрят не на «человека в костюме сером», который в рупор «что-то втолковывает... притихшим на звоннице звонарям», а прежде всего и главным образом на росписи, на фрески древних ростовских храмов («Звонят колокола», 1963). Эти люди не ведут с предками «партийный разговор», они не поучают прошлое, а сами учатся у него, учатся у «кривичей и вятичей» непоколебимой выдержке, стойкости, беззаветной любви к матери-природе, к родной земле («На семи холмах», 1963).

Если для Я. Смелякова в «Меншикове» повеяло «холодом и силой от молодых державных лиц», если в сборнике «День России» он провозгласил, что «должны быть все-таки святыни в любой значительной стране», то для Щипачева история — это страница, которая раз и навсегда была перевернута нами.

Но что нам пращуров корить.
У нас свои пути-дороги,—

говорил он в том же стихотворении «На семи холмах». Исторический детерминизм, взаимообусловленность мировых явлений, таким образом, стали ускользать от него, а стихи, обращенные к прошлому, к истории России, перестали выражать атмосферу времени, эпохи. В ней ощутимы и холод, и сила, в ней очевидны зарождения вихревых потоков, их стремительность, их необычайная политическая конфигурация, их непомерная масштабность. Вот почему время от времени поэта начинают посещать сомнения, вот почему он задается вопросом:

Может, я сердцем мягок,
может, я словом мягок...

Такие сомнения были благотворны. Если бы их не было, если бы поэт до конца уверовал в свою непогрешимость, то его новые произведения перестали бы волновать читателей. А они волновали и привлекали внимание тех,

кому дорога жизнь в безыскусной простоте, в светлой озаренности повседневными заботами и делами.

4

Свой новый сборник, вышедший в 1939 году, Щипачев озаглавил просто: «Лирика». Почти все стихотворения, помещенные в нем, были уже опубликованы в различных журналах в 1937 — 1939 годах. Они пробудили живой интерес среди читателей к поэту и его творчеству. Но когда стихи оказались собранными и вышли отдельным изданием, о Щипачеве заговорили не просто как об авторе отдельных интересных стихотворений, кратких по форме и афористических по мысли, но как о талантливом поэте, создающем принципиально новую советскую лирику. Однако если читатели лирику С. Щипачева встретили доброжелательно, то критика в своих оценках отнюдь не проявила такого единодушия.

Почти во всех литературно-художественных журналах, в десятых — одиннадцатых номерах за 1939 год появились критические статьи, рецензии, заметки о книге стихов Щипачева. Некоторые рецензенты усматривали в стихах поэта «мировоззренческую и профессиональную наивность», «примитивную назидательность» и «аллегоричность», ставили ему в вину «вневременность» и «надвременность» его стихов, подчеркивали, что «в старых журналах» конца XIX века можно найти немало таких (имелись в виду стихи Щипачева о природе.— *В. Д.*) стихотворений». Другие, наоборот, восторженно утверждали, что «в передаче каких-то элементов поэтического ощущения эпохи Щипачев стал уже необходим», что «дряхлое время в его стихах молодеет на службе у коммунизма», приветствовали в его лице «лучшего нашего лирика, в типичнейшем и буквальном смысле этого слова», видели в успехе Щипачева не только его личную удачу, но и «один из признаков движения вперед всей советской поэзии».

Столь разноречивый характер откликов определялся не только тем, что поэт создавал свою поэзию без всяких «внешних примет»,— споры шли о возможности существования в нашей действительности лирики «вечных», общечеловеческих тем: природы, любви, смерти, искусства, поэзии, смысла человеческого существования и т. д.

Второе, расширенное и дополненное, издание лирических стихотворений Щипачева, появившееся в 1940 году,

вызвало «споры о поэзии вообще»[1]. Вспыхнувшая с новой силой полемика отражала, с одной стороны, неослабевающий интерес читателя к проблемам лирики, с другой — его неудовлетворенность многими поэтическими сборниками, посвященными темам любви, семьи, дружбы, сердечной привязанности ко всему живому. Щипачев шел трудным путем, он встречал не только «гул одобрения», но и явное противодействие со стороны некоторых критиков, которые жаждали видеть в стихах те «открытые призывы», от которых отошел, отказался сам поэт. Но и среди безоговорочно положительных отзывов были такие, авторы которых, пользуясь успехом Щипачева у читателей, пытались отстаивать неверные позиции. Вот почему Алексей Толстой счел необходимым посоветовать: «Очень прошу Вас,— писал он Щипачеву в письме от 6 сентября 1940 года,— никого не слушайте, и тех, кто Вас хвалит, и тех, кто Вас ругает. Живите и думайте по-своему. Поэзия — это редкая удача»[2].

Как зрелый мастер, с широким жизненным и поэтическим кругозором, создавал Щипачев лирические стихотворения. Его поэзию, конечно, нельзя ограничивать лишь традиционными «вечными» темами лирики. Щипачев пишет не только о луне, которая «одна на всех влюбленных», он пишет о юных «папанинцах», играющих во дворе, о метро, о новостройках в социалистическом городе, на которые поэт смотрит сквозь стекло троллейбуса, забрызганное каплями дождя, как «сквозь слезы счастья». Короче, он пишет о тех явлениях повседневной жизни, отразить или предусмотреть которые поэзия прошлого, поэзия «вечных» тем, конечно, не могла. Однако в его творчестве обнаруживается и то общечеловеческое содержание, которое критики ставили под сомнение, в котором они неизбежно видели проявление вневременности и внесоциальности поэта.

Щипачев, например, прямо и искренне заговорил о том часе, с которым «не разминуться» ни одному человеку, о смертном часе, чем сразу же привлек внимание многих. Заговорил он об этом без лишнего пафоса, без риторики, заговорил спокойным голосом, как о чем-то естественном, неизбежном.

> Я знаю — смерть придет, не разминуться с ней,
> две даты наберут под карточкой моей...

---

[1] Новый мир, 1940, № 10, с. 223.
[2] Смена, 1959, № 6, с. 23.

В поэзии смертный час обычно представал в ореоле героическом, был мигом высочайшего напряжения духовных сил человека, мигом самопожертвования, исполнения гражданского долга. Но в таком повседневном, даже будничном варианте тема смерти считалась вроде бы полузапертой, вроде бы внушающей чувства пессимизма и разочарования. Щипачев пошел на риск. Вся жизнь вместится в «какой-то миллиметр», который соединит эти две даты. Вся жизнь! Но

...если ты мне друг, у гроба повтори,
что, мол, ни в чем длиннот не выносил старик.
(*«Две даты», 1939*)

Поэт сумел найти неожиданный сюжетный поворот, смягчить боль человеческой улыбкой.

Стихи «О снежинке», «Мне кажется порой...», «Старик», «Со временем бесцельно спорить...», «Когда на свете не было меня...», «Да, это так! Я — бренный, бренный...», «На жизнь я гляжу все пристальней...» написаны в разное время, различны они и по настроению, по интонации. И все же нельзя не почувствовать их глубокого внутреннего единства. Мысленным взором поэт проникает в тот далекий век, в котором он хотел «хотя б снежинкой быть»,

чтоб, над землею с ветром пролетая,
на жизнь тогдашнюю хоть раз взглянуть,
в морозный день над тополем порхнуть
и у ребенка на щеке растаять.

Образ снежинки конкретизировал чувства поэта, расстояние между ним и «даже мыслям недоступной далью» сократилось: ведь и там будет существовать знакомый мир — ветер, тополь в сквере, ребенок, будут существовать и цветы, и травы, и снега, и дети... да, этот мир останется предметным, каким является при его жизни.

Да, для Степана Щипачева его собственная смерть вовсе не означает гибели всего существующего. Он не делает из жизни и рождения, из угасания и возрождения тайны, хотя и признает, что думать об этом нелегко, как нелегко представить себя исчезнувшим с лица земли, ставшим горсткой праха. Все его существо, его плоть и кровь, его разум и воля никак не могут согласиться с этим.

Мне кажется порой, что я
Вот так и буду жить и жить на свете!
Как тронет смерть, когда — кругом друзья,
когда трава, и облака, и ветер —
все до пылинки — это жизнь моя?
(1938)

...Прошло больше четверти века. Щипачев по-прежнему не смирял свой дух перед неизбежностью. Он по-прежнему настолько ощущал связь с природой, со всем мирозданием, что эта неизбежность казалась ему абсурдной. Он пишет стихотворение «Да, это так! Я — бренный, бренный!..» (1964), в котором вроде бы признает свою бренность, но тут же замечает, что никак «не может смириться» с конечностью своего земного существования. Как же он может это принять, когда в его мозгу, в его сознании вмещается «бездонность всей вселенной»,

когда понятны мне леса и травы,
зверей и птиц понятны голоса,
когда и вечности самой,
как равный,
гляжу в бесцветные глаза.

Материальность внешнего мира, предметность всего существующего постоянно заставляли поэта поражаться тому, что его жизнь вмещается в «краткое тире», что она — только миг в мировом кругообороте явлений. Поэт грустит, что он «цепями дней прикован к дате своего рожденья». Он страстно желает быть вечной частицей этого материального мира.

Ибо знает: вечен в природе процесс обновления жизни, процесс рождения, изменения и умирания для нового рожденья. Поэт примечает его всюду, всюду находит примеры бесконечного развития внешнего мира. Пишет ли Щипачев о недолгой жизни цветка, о пчеле, собирающей «добычу трудную свою», о старике садовнике, чей жизненный след запорошат яблони белым цветом,— во всем он подчеркивает непрерывность, диалектичность изменений, переход из одного состояния в другое.

Бессмертен народ, бессмертна и живая, вечно юная природа — такова мысль, заложенная во многих лирико-философских стихотворениях Щипачева разных лет. И все-таки с очевидным упорством поэт возвращается вновь и вновь к своему «я», должному раствориться в бездне вечности. Вот он представляет далекого потомка, который, может быть, коснется краем его судьбы и скажет: он «скромным, но истинным был поэтом». И нам нельзя не согласиться со сдержанной и справедливой самооценкой поэта. Вот он с улыбкой сожалеет о том, что в «поезд вечности» билеты навечно не продают». Вот он расширяет свое «я» до пределов макрокосмоса, убеждает себя и других, что с самим солнцем «одной туман-

ностью он был» («Когда на свете не было меня...», 1943).

И все-таки, достигнув вершины «неподкупных своих седин», Щипачев испытывает чаще грусть, а не тот полемический залп, с которым он писал первые стихотворения о смерти и бессмертии человеческого деяния, всего сущего и живого. Одним из самых пронзительных и мудрых по мысли, в нем заключенной, стало помещенное в сборнике «Красные листья» (1967) стихотворение «На жизнь я гляжу все пристальней...».

На жизнь я гляжу все пристальней.
Все смертны,— что пользы печалиться...
Неслышно от пристани
Лодка моя отчалится,
Затихнет рыдающий реквием
всех вьюг отшумевших, всех весен.
Без края у вечности реки,
лодки — без весел...[1]

Та роковая черта, о которой смолоду стал думать поэт, та последняя пристань, от которой все-таки отчалит его лодка, чрезвычайно обострили в нем жажду жизни, жажду творчества, жажду любви, жажду одухотворенных наслаждений, короче говоря, все то, что составляет бытие человека, что служит ему поддержкой и утешением в раздумьях о неизбежном конце.

Поэзия Щипачева дает тому немало примеров. Для лирического героя его стихов характерно ощущение близости с миром живой, вечно обновляющейся природы, глубоко заинтересованное, хозяйское отношение к ней.

Жизнь! Мы ее перестроим!
Даже и в тундре белесой
будет утро сырое
пахнуть травой и железом.

Это один пример решения темы «человек и природа». А вот другой, более интимный. Жизнелюбие поэта настолько велико, а его забота, рачительность, заинтересованность настолько очевидны, что «любое дерево, когда могло бы, мне руку подало б, как старый друг»,— пишет поэт в стихотворении «Зайчонку нет милей лесного шума...». И далее идут строки, свидетельствующие о радостном слиянии его лирического «я» с природой:

Неспелых яблок каменная тяжесть
согнула яблоню в росе, в тени,—
и мне помочь ей хочется... Я даже
травинке слабой говорю: тянись,
тянись, живи!..

[1] Щипачев С. Красные листья: Стихи. М.: Сов. писатель, 1968, с. 75.

Испытывая такой прилив любви и нежности, поэт вот-вот готов впасть в умиление. И он действительно не удерживается от умилительных слов.

Но мир природы для Щипачева не только предмет созерцания, наслаждения, умиления и сокровенных творческих радостей. Для Щипачева природа — мастерская, где человек, неутомимый труженик, «землю может раем сделать — только руки приложить».

Даже вселенная кажется ему «одной лабораторией огромной»:

Вокруг тебя творится мир живой,
входи в него, вдыхай, руками трогай.

Природа, человек и труд объединены в стихах одной поэтической мыслью, в которой человек, являясь творением природы, высшей формой ее развития, своим «рождением» обязан в первую очередь труду.

Щипачев взял конкретный факт — заседание парткома — и написал стихотворение, в котором проявилось его ощущение непосредственной, очевидной связи между буйным «весенним» цветением земли и нашими партийными делами.

Еще и на парткоме так
сидеть случается, друзья:
заметишь дома, сняв пиджак,
что ты прокурен до белья...

Прозаические строки, воссоздающие знакомую многим картину,— лишь прелюдия к главной теме стихотворения. А главная тема раскрывается во второй половине стиха. Трудно высидеть много часов в прокуренной комнате...

Но секретарь рванул окно —
и ветки бросились к рукам,
к его горячему лицу.

Да здравствует жизнь! Да здравствует ее цветение! — вот что стоит за динамичными строчками, посвященными секретарю парткома, а поэтому вывод стихотворения: «решать партийные дела нельзя, не чувствуя весны», кажется естественным и закономерным. Образ цветущей, в яблоневых и вишневых садах земли, как и в стихах А. Прокофьева,— сквозной образ в лирике Щипачева: таково восприятие поэтом красоты природы, таковы впечатления далекого детства, когда на скупых пажитях Зауралья самым ярким, самым праздничным временем года была пора цветенья черемуховых зарослей и яблоневых садов. «Прочувствованное и осознанное» единство человека с приро-

дой, то единство, о котором думал, мечтал Ф. Энгельс в «Диалектике природы», дало в поэзии Щипачева живые поэтические ростки. Его лирика противоположна творчеству тех поэтов, для которых человек — случайное, необязательное порождение природы, ее «ничтожнейшая пыль». И человек и природа — материальны, едины и находятся в диалектическом, непрерывном взаимодействии. В стихотворении «Себя не видят синие просторы...» (1945) поэт определенно подчеркнул родство человека с миром живой природы.

Себя не видят синие просторы
и, в вечном холоде светлы, чисты,
себя не видят снеговые горы,
цветок своей не видит красоты.

И сладко знать, идешь ли ты лесами,
спускаешься ли горною тропой:
твоими ненасытными глазами
природа восхищается собой.

(1; 200)

Развитое чувство природы присуще не только людям интеллигентного труда — художникам, ученым, поэтам, но и всем тем, кто своими руками преобразует и украшает родную землю. В стихотворениях «Мичурин», «Будет сад», «Еще скупа земля якута» и многих других поэт прославляет красоту природы и красоту человеческого труда, который вносит разумное начало в самое природу, который способен творить чудеса.

Внутренняя ясность лирического героя Щипачева, его живое ощущение «будущего земли» едва ли не сильнее всего обнаруживается в стихах о труде, который сольется когда-то с трудом новых, идущих нам на смену поколений. В этом смысле поэт не делает различия между профессией садовода, стеклодува или, предположим, поэта. В любой, самой «обычной» работе он стремится различить «вечные» черты, возвести ее в высшую, «космическую» степень. Изображая процесс изготовления обыкновенного стакана (стихотворение «Стакан») поэт, казалось бы, неожиданно прибегает к гиперболическому, но вместе с тем и точному образу: «Красно, как неостывшая планета, стакана раскаленное стекло». В этом совмещении различных планов раскрывается личное отношение поэта к работе мастера-виртуоза. Такой же внезапный переход есть в стихотворении «Мукомолье». Противопоставляя ветряные мельницы

современному мукомольному комбинату, поэт пишет, что над этим комбинатом, «словно работы примета,— Млечный Путь мельничной пылью стоит до рассвета». На целине летними ночами, когда тракторы, остывая, стоят среди полей, «только звездам квадраты пашен, как мудрую книгу, читать до утра». В стихотворении «Мичурин» великий садовод мечтает вырастить яблоко, отведав которое можно «прожить еще сто лет». В своем собственном труде поэт часто испытывает прилив творческих сил, когда он остается наедине со звездным пологом, когда он особенно ощущает тревогу за «дела земные». Поэт ждет тот счастливый миг,

чтоб, холодновата и светла,
ночь с большою круглою луною
и со всей тревогою земною
в строчки предрассветные вошла.

В «Застольном слове» (1947) Щипачев говорит о том, что он, поэт, создан «из такого же теста», как и его герои — люди самых распространенных профессий. Ему знакома их особенная радость, о которой превосходно сказал Маяковский: «радуюсь я — это мой труд вливается в труд моей республики». Правда, в жизни поэта бывают «длинные и мелочные» дни, когда «не пишется совсем», когда тема нового стихотворения «еще и не брезжит», но постоянное чувство локтя читателя, контакт между читателем и художником помогают ему преодолеть творческий кризис, найти близкие и нужные слова.

Летá не скроешь: долго я живу,
но от строки, от рук гоню усталость.

(1962)

Щипачев часто предавался размышлениям о непреходящем свойстве поэтического слова, о том, какие строки войдут в будущую поэтическую летопись. В стихотворении «Чего гадать! Наш век, наверно...» (1940) он пришел к выводу, что время переживут не те сборники, которые поэты «высокомерно» пишут на века, а те, в которых «вся боль и радость» сегодняшнего дня, без которых «сегодня людям жить нельзя». Позднее Щипачев вновь определенно подчеркнул «пользу», «нужность», необходимость «скромной, неболтливой» музы именно сейчас, именно в наши дни — только такие стихи будут «приняты в века». Еще позднее поэт стал надеяться, что он сможет «достать строкой» третье тысячелетье, ибо сегодня поэту слышны

в ночной тишине «все вьюги его, все ливни». Как видим, время, точнее — отношение ко времени, в лирике Щипачева изменилось. Поэту вовсе не безразлично, станут ли его читать и помнить в будущем или нет. Он производит переоценку ценностей с точки зрения читателей, которые придут нам на смену, пытается выяснить главное в своей лирике. И он видит это главное в том, что на всех этапах жизни и борьбы современников был вместе с ними, был в их рядах.

В жизни не стороною —
главной дорогой иду.

Однако еще одну важную, чисто художественную сторону своего дарования подметил Щипачев.

Не вёдренна осень в этом году.
Толкутся ночами дожди в саду.
Да, видно, и днями просвета не жди.
Толкутся у мокрых скамеек дожди.
Я слово ищу, чтобы кто-то потом
услышал, как сад шелестит под дождем.
(2; 8)

Действительно, Щипачев в зрелые годы осознанно стремился дать «эмоционально развивающийся реальный образ» бытия (А. Толстой), он хотел передать предметы, явления окружающего мира в каком-то новом восприятии, в новых ассоциативных связях. Его внутреннее зрение прояснялось медленно, а поэтому художник вроде бы не в такой степени доверяет зрению, в какой он доверяет чуткам и трепетным кончикам пальцев, осязанию, слуху. Отсюда — предметность его лирики, обостренная, почти физическая вещность бытовых реалий, образов матери-природы. Я уже вспоминал «тихий пламень куполов», который «морозный ветер раздувает», или «стеклянный холодок» овса.

А вот еще примеры «чувственной» новизны его образов. После грозы в окна загородной дачи

Дождем прополосканный березняк
вошел горьковатой прохладой.

Ташкентский скорый пролетает по оренбургским степям:

Течет по горячему лбу паровоза
черный от копоти талый снег.

Весенний ветер обсушил белье, развешанное на веревке: белье внесут в комнаты, и тогда ветер

под свежей девичьей сорочкой
коснется тела холодком.

Теперь, возвращаясь к стихотворению «Не вёдренна осень...», можно подтвердить, что поэт терпеливо искал то самое слово, в котором был бы слышен и шелест сада под окном, и толчея дождей у скамеек, и вся пасмурная осенняя погода, которая навевает грусть, которая памятна в стихе именно своей «эмоциональной реальностью».

Как-то в разговоре с автором этих строк С. П. Щипачев высказал следующее соображение:

— Взгляните,— говорил поэт,— на таблицу Менделеева: в ней всего девяносто два элемента. Правда, теперь больше, но суть дела не в том. Из миллиардов сочетаний этих первичных элементов состоит мир, все мироздание. В нашем алфавите тридцать шесть букв, но из этих первичных элементов речи возникают невиданные поэтические миры. Ведь внутренняя жизнь человека выражается только через слово. Когда у Есенина я читаю: «О красном вечере задумалась дорога», я вижу, ощущаю, чувствую, понимаю больше, чем сказано в «первичных» образах строки: здесь и красный пламень заката, и даль, и раздумье поэта, и еще много такого, что можно интуитивно угадать, но нельзя выразить, закрепить в слове. Для этого надо написать свои, новые стихи, найти свои, новые слова и краски. А отсюда вывод: когда мир выражен через первичность ощущений, через свою предметность, стихи не теряют свежести долгие-долгие годы, а иногда и столетия...

И тут же, как бы в подтверждение высказанной мысли, Щипачев негромким голосом прочитал:

Субботний день — уже темно —
в работе отсверкал,
и ты сидишь в фойе кино
на сквозняке зеркал.

— Почему «на сквозняке»? — продолжил он.— Это трудно объяснить. Вероятно, потому, что впереди и сзади были зеркала, потому, что от их отражений, от их блеска в фойе было еще пустыннее, еще неуютнее. Во всяком случае, мне хотелось создать настроение. Создать из первичных чувств что-то более сложное, чем простая «зарисовка с натуры».

Что и говорить! В данной строфе, по-моему, поэту удалось выразить это неуловимое. Вот почему вновь вспоминается А. Н. Толстой, который точно и убедительно определил талант Щипачева: «Это свежо, это умно, это лирич-

но, вам кажется, что вы и сами порой так думали и чувствовали»[1].

Однако никакая формальная техника, никакие художественные приемы не сделают стихотворение по-настоящему впечатляющим, если в основе его не лежит глубокая мысль.

Мысль в стихах — это прежде всего чувствуемая мысль, мысль, производящая на читателя сильное впечатление. Один из первых представителей русской философской лирики XIX века, Д. В. Веневитинов, определяя область соприкосновения философской мысли и лирического чувства, отмечал, что «первое чувство никогда не творит и не может творить... Чувство только порождает мысль, которая развивается в борьбе и тогда, уже снова обратившись в чувство, является в произведении»[2].

Поэтому, как «просто чувство» или чувство, не воплотившееся в мысль, не сможет вызвать эмоционального отклика в читателе, так и острословие или остроумие, неожиданность концовки стиха не смогут заменить его глубины и значительности. «В подлинном искусстве новая форма не придумывается. Она подсказывается самой жизнью» — так определил поэт характер своей творческой работы. Жизнь подсказывает Щипачеву и тему стихотворения, и возможность ее лаконичного раскрытия, ее выражения в оригинальной форме.

Очевидным признаком поэтического почерка Щипачева являются его афористические «концовки». Их новизна состоит в том, что поэт умеет выразить, казалось бы, рядовой факт при помощи неожиданного поворота темы, переосмыслить этот факт в конце стиха. Таков «Разговор с геологом» (1938). В геологии возраст нашей Земли считается детским — планете «всего» два миллиарда лет. Щипачев по этому поводу замечает:

— Что ж, рад я за нее!
Надежней счастья нет:
при коммунизме жить
уж с самых детских лет.

Такова и удивительно светлая, добродушно-лукавая юмореска «По дороге в совхоз» (1939), которая одно время исполнялась с эстрады Леонидом Утесовым. Действитель-

---

[1] Толстой А. Полн. собр. соч.: В 15-ти т. М.: Гослитиздат, 1953, т. 15, с. 350.

[2] Веневитинов Д. Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1940, с. 140.

но, история двух героев — учителя и его случайной попутчицы — изложена с тем первичным ощущением молодости и счастья, которые сквозят буквально в каждой строке.

Идет в район машина.
Водителю смешно:
стоят, накрывшись, двое,
а дождь прошел давно.

Поворотом обычной, традиционной темы какой-то неожиданной стороной отмечено стихотворение «Лил дождь осенний. Сад грустил о лете...» (1937). Журнальный вариант этого стихотворения весьма немногим отличается от варианта, помещенного в авторских сборниках. Последние две строчки читались:

А я сиял — я стал партийным парнем
В осенний тот, запомнившийся день.

Эпитет «запомнившийся» в данном случае кажется вполне уместным. Однако он далеко не передавал того восторженного состояния, в котором находился молодой боец, вступивший в ряды Коммунистической партии. Здесь требовалось иное, более эмоционально окрашенное слово.

Щипачев нашел это «главное слово, характеризующее смысл стиха» (Маяковский):

На город шел Колчак; у мыловарни
чернел окоп; в грязи была сирень;
а я сиял: я стал партийным парнем
в осенний тот благословенный день.

Благодаря книжному слову «благословенный» концовка стихотворения в новом варианте зазвучала более весомо, более значительно, чем прежде. Эта замена вполне оправдана: начало стихотворения написано в традиционно-элегических тонах «дождь *осенний»*, «сад *грустил* о лете...»

Вообще во многих стихотворениях Щипачева заметно это полемическое отрицание устаревших образов лирической поэзии.

Наибольшую известность среди читателей, даже тех, кто обычно стихов не читает, кто стихами интересуется мало, получила миниатюра «Любовью дорожить умейте...» (1939). Популярность этого стихотворения настолько велика, само оно настолько тесно связано с именем Щипачева, что есть смысл остановиться на этом стихотворении подробнее.

Любовью дорожить умейте,
с годами дорожить вдвойне.

Любовь не вздохи на скамейке
и не прогулки при луне.

Очевидно, образ полемически заострен против условно-романтической любовной лирики и, главным образом, против порождаемых этой лирикой представлений о любви как о безоблачном чувстве. В начале двадцатых годов Э. Багрицкий в возвышенных, овеянных книжной романтикой стихах писал:

Припомним же попойки и дуэли,
Любовные прогулки при луне.

Нет оснований утверждать, что именно против этих строк направлена полемика Щипачева, однако поэт заговорил о чувстве любви в другой тональности, он заговорил о жизни реальной, о реальных человеческих отношениях, которые складываются нелегко и которыми «надо дорожить». Одна из причин успеха этого стихотворения среди читателей заключается как раз в том, что поэт решительно отказывается от назойливых описаний «любовных прогулок» и «вздохов на скамейке», то есть отказывается от лирических штампов и банальностей, что он по-своему повернул тему, нашел новые, правдивые образы, которые и характеризуют сложность становления чувства любви:

Все будет: слякоть и пороша.
Ведь вместе надо жизнь прожить.
Любовь с хорошей песней схожа,
а песню не легко сложить.

(1; 107)

Скрытый прием полемического заострения темы очевиден и в стихотворении «Соловей» (1940). В дореволюционной лирике, особенно лирике дворянской, усадебной России, соловей почти неизменно фигурировал как «певец неги и сладострастия», влюбленный в прекрасное, «неземное».

Весь строй стихов Щипачева направлен против этого условного образа. У него соловей «простой, невзрачный, озябший ночью от росы», но этот «серенький» соловей

Заворожит поселок дачный
у пригородной полосы.

С годами добродушная лукавость, внутренняя полемичность, напористость стали все реже и реже проявляться в стихах Щипачева. Он по-прежнему не приемлет уныния, тоски, холодного равнодушия, но признается: «...люблю грусть, эту задумчивую сестру размышлений и замыслов» (1964). Конечно, грусть может возникнуть по любому по-

воду, и когда поэт грустит, что его любимая собака искусана («Моей больной собаке», 1963), сам повод для грустного размышления, а следовательно, и для стиха кажется малозначительным, недостойным лирического вдохновения. Но когда Щипачев пишет стихотворение «Могила матери», когда он раздумывает о судьбе крестьянки Парасковьи Щипачевой, его печаль находит в нашем сердце искренний отклик: на сельском погосте не видать не то что могилы, нет даже приметного бугорка.

Только гнет травинки ветер,
только... сжало грудь тоской:
словно не было на свете
русской женщины такой.

Конечно, грусть — одно из самых лиричнейших и сокровенных чувств человека. Другое дело — рассудочность, умозрительность поэтического творчества, несовместимые с душевным волнением, с лирической искренностью. Оглядывая пройденный путь, подводя своеобразные итоги, Щипачев в стихотворении «Негромок, небросок мой стих...» (1962) задумывается над этим признаком позднего творческого лета:

Пускай все короче мой путь,
но сколько бы жить ни осталось,
рассудочной очень не будь
и ты, умудренная старость.

Все-таки избежать рассудочности Щипачеву не удалось. Первичные ощущения, которые позволяли ему с такой свежестью и новизной выразить окружающий мир, стали в его лирике подменяться ощущениями вторичными: поэт видит жизнь «сквозь себя», сквозь прежние поэтические находки и открытия. Вот здесь и происходит подмена первичного вторичным, здесь-то и получается, что склонность к поворотам излюбленных образов, деталей, концовок перерастает в склонность к отвлеченным рассуждениям, к резонерству.

Бесспорно, возвращение к ранее написанным вещам, вещам уже опубликованным, устоявшимся,— авторское право. Я, например, воспользовался этим правом в литературном портрете Степана Щипачева. В поддержку можно привести слова А. Н. Толстого, сказанные им в беседе с молодыми писателями: «Художник растет вместе со своим искусством. Его искусство растет вместе с тем

народом, который он изображает. Художник растет вместе с героями, над которыми он работает»[1].

В этих словах выражена сущность творческого процесса и Щипачева, и многих из нас, к кому лирическая зрелость пришла с опозданием. Однако возвращение к ранее написанному не равнозначно повторению ранее написанного. И если я проявляю сейчас известную строгость по отношению к последним стихам Щипачева, то проявляю ее потому, что и сам художник требовал этой строгости, этой взыскательности к своей музе. «Мне прямота всего дороже»,— говорил он в стихотворении шестидесятых годов. В другом стихотворении он замечал, что славословия и оды надоели ему «до рези в животе». Совсем иного он ждет, иное ищет в жизни и поэзии:

Лесом хочу надышаться,
вьюгами надышаться,
жизнь не напрасно прожить,
правды во всем держаться,
правдой одной дорожить.

5

Но даже и тогда, когда я процитировал лирическую миниатюру «Дождевая капля» Степана Щипачева, даже тогда я не постигал всего смысла, заложенного в ней. Раньше мне казалось, что я все-таки уловил ее образно-метафорический подтекст, мне казалось, что поэт увидел какое-то сходство со своим творчеством. Ведь и в его лирической строке, словно в крупной дождевой капле, сорвавшейся с небесных высей, отражались грозовые облака, слышались раскаты грома, сотрясавшие земную твердь, в ней играл солнечный луч и синел июльский полдень. Все это действительно было в зрелом творчестве С. П. Щипачева. Но было еще и нечто другое.

«...Я простоял у этой незаметной картины,— писал Степан Щипачев,— дольше, чем слонялся до этого по всей выставке». *Незаметной!* Среди огромных монументальных полотен,— в глазах у поэта рябило от сияния орденов и золотистых кистей,— трудно было разглядеть, трудно было даже заметить этот скромный пейзаж, помещенный у самой двери. Но поэт заметил, разглядел его и унес ощущение свежести и новизны, унес мысли о вечернем городском небе, о всем мироздании, которое не переставало его волновать и тревожить своими тайнами. Вот этого я раньше

[1] Толстой А. Полн. собр. соч.: В 15-ти т. М.: Гослитиздат, 1949, т. 13, с. 412.

ше не почувствовал, а может быть, и недостаточно отчетливо выразил.

Как-то при встрече со Степаном Петровичем мне довелось рассказать о своем невнимании к одному только слову, к одному эпитету. Ибо со временем мне стало ясно, что и сам поэт не всегда замечал, что вечернее городское небо над ним было полно трепетных, мерцающих, живых звезд, а не тех алмазных, что сверкали на огромных полотнах.

К моему удивлению, Щипачев заговорил совсем о другом... Мы сидели с ним в рабочем кабинете его переделкинской дачи: было тепло, уютно, вроде бы дремотно, поскольку за окном в осеннем тумане гудела буксующая машина. И это монотонное гудение, и чувства бесприютности и бездомности, сопровождавшие этот гуд, и холод дождевых капель, сбегавших с веток за окном,— все вместе взятое настраивало на обстоятельный разговор, который тогда и состоялся между нами.

Естественно, что я не записывал вслед за Степаном Петровичем, а поэтому помню лишь основное направление нашей беседы.

До середины тридцатых годов Щипачев как поэт жил, образно говоря, исходя из необходимости. Ему казалось, что стихотворная публицистика больше соответствует и задачам времени, и его поэтической сущности. Вот почему он так запальчиво декларировал еще в 1931 году:

Хотя за снегами
дымится весна,
лирика, погоди немного...

Правда, щипачевской лирике не надо было бы ждать, если бы поэт исходил из своих реальных возможностей. Но ему казалось другое, ему казалось, что, исходя из необходимости, он все-таки свободен в выборе сюжетов, образов, тем. А на деле, отождествляя творческую свободу и необходимость, он вступал в след, проторенный другими, и, не осознавая, повторял этих других.

— Мне не приходила в голову грустная догадка,— говорил Степан Петрович,— что через какое-то время эти сверхактуальные стихи будут казаться мне — и не только мне одному — не более чем поломанной мебелью, вынесенной на чердак...

Одновременно с этими откровенными словами Щипачева я и сам думал, что всякое творчество, исходящее толь-

ко из необходимости, а не из возможности, не из свободного самовыражения, еще никому не приносило большой удачи.

Самое примечательное, пожалуй, заключалось в том, что к Щипачеву как красноармейскому, «локафовскому» поэту тогда уже привыкли и не ждали от него ничего другого. Его большая поэма «Фронтовики», о которой подробно говорилось выше, сразу же после выхода отдельной книжечкой прекратила свое неприметное существование, как с грустной улыбкой определил поэт. Нет, не исключительные, не из ряда вон выходящие судьбы и обстоятельства должны были стать основой основ его поэзии. А какие?.. Этого поэт не знал, ибо понятие «личность в истории» всегда было равнозначно для него понятию «личность для истории». Вот почему Степан Петрович в тот день вспомнил с какой-то застарелой обидой эпизод в редакции «Нового мира», когда главный редактор журнала наговорил ему кучу нелепостей по поводу другой его поэмы «Еланин», написанной на другом материале и содержавшей другие образы.

Слушая эту исповедь, я думал о том, что поэту-лирику, конечно, нужно сохраняться в стихах во всем многообразии чувств и переживаний, а не только в своих исключительно положительных чертах. Ведь мог же о себе сказать великий Пушкин: «И с отвращением читая жизнь свою...» Это Пушкин-то?! Веселое и светлое имя которого, по словам Блока, мы помним с детских лет. И еще я думал, что Степан Щипачев к стихотворению «Пусть жизнь твоя не на виду...», написанному в 1936 году, шел всю жизнь. Да, вся предшествовавшая жизнь поэта была, как говорится, залогом этого небольшого стихотворения.

Пусть жизнь твоя не на виду,—
Какое счастье жить и знать...

Цитату обрываю, поскольку первые строки — ключевые в поэзии С. Щипачева.

Совсем недавно, перечитывая его автобиографические заметки, я поразился тому, чего раньше не замечал: как часто Степан Петрович говорил о врожденной стеснительности, о непреодолимой деревенской застенчивости, о своей робости. Особенно если речь заходила о самоутверждении на людях, о каком-то публичном выступлении. Когда он, например, читал стихи на выпускном вечере курсантов-политработников, на котором присутствовал А. В. Луначарский, то голос его от волнения прерывался, в глазах

темнело и все лица плыли как бы в тумане. Он так и не узнал, понравилось его стихотворение присутствовавшим или нет. Да и на следующих страницах то и дело можно встретить: «Я сидел в стороне. Никто не пытался занять меня разговорами...», «Особой победы на диспуте я не одержал», «Робел. Боялся, что лед не растоплю...». Но и в тех случаях, когда он хотел прочитать и читал стихи своим товарищам — «реакция была вялой». А сколько времени ему пришлось просидеть перед закрытыми дверями редакторских кабинетов, куда другие, известные, прославленные, проходили, не взглянув на секретаршу. Ведь он был «не на виду», он был одним из многих. Ведь это не его подымали с постели поздними телефонными звонками с просьбой дать несколько стихотворных строк в номер. Напротив, это он приносил свои стихи в редакцию, где его могли остановить у дверей кабинета холодным «Не надо», даже не поинтересовавшись — что же там у него в тетради. Вот почему много лет спустя в папке Щипачева, в которой обычно хранились машинописные экземпляры новых стихотворений, появилось и такое:

Про свой талант я не кричу. Я понял,
что крест его не на Голгофу нес.
Не будут бренные мои ладони
прибиты к вечности гвоздями звезд.

Но пусть не мне, не мне трубят горнисты,
и, может, недруги уже строчат,
что будто путь мой не был каменистый.
Враньe! Ступни мои кровоточат.

(2; 176)

Примечателен этот выкрик обычно сдержанного в стихах Степана Щипачева. Примечательно и то сравнение, которое сделал поэт в своих заметках, вспоминая тридцатые годы. Речь шла все о том же — о долгом и трудном пути к вершинам успеха и признания. Ведь взять Владимира Луговского — он ворвался в поэзию громко, мускулисто, напористо, сильно, как поэт-мастер. «Я же,— говорил Степан Петрович,— пробивался, словно прорубал тоннель сквозь каменную гору».

Хочется обратить внимание на этот замечательный во всех отношениях образ: обыденному «дневному» сознанию тяжкий труд рабочего-горнопроходца кажется незаметным, непрестижным, никому не нужным.

В тот хмурый день, когда, по образному выражению поэта, была «садовая калитка настежь» и когда «дождь

осенний пылил в нагом березняке», в столовой уже собирала нам вечерний чай бесконечно заботливая и внимательная Валентина Николаевна. Тогда-то мне и становилось многое понятным, что раньше когда-то не додумывалось до конца, что потом я с отрадой находил в статьях других критиков. В первую очередь у Владимира Огнева, ибо мое внимание задержали строчки, в которых шла полемика с вульгарным пониманием лирического героя Щипачева как некоей статистической «единицы», чей мир чувств высокомерно третировался как «мелкий», а поэтому не стоящий внимания. В частности, такой оказалась статья С. Трегуба «Необоснованные восторги», опубликованная в «Правде» 23 ноября 1940 года. К счастью, время для подобной разносной критики уже прошло. Лирические строки Степана Щипачева уже получили всеобщее признание. А лирический герой, еще совсем недавно бывший «не на виду», теперь оказался очень и очень «на виду». Да и о самом Щипачеве дружно заговорили газеты, журналы, друзья, которые останавливали его на улице, в коридорах Союза писателей, чтобы выразить свое восхищение, сказать слова признательности и похвалы. Такого с ним еще не бывало.

Если судить об успехе лирики Щипачева с современной точки зрения, то следует признать, что его читатель безошибочно угадывал, что в сложных и громоздких конструкциях общего, эпохального нередко терялся тот человек «не на виду», тот обычный, незаметный, конкретный человек, который и должен был служить мерилом подлинной гуманистичности нашего искусства, да и общества в целом. И чтобы не быть банальной или, что еще хуже, фальшивой фигурой в литературе, необходимо было постоянно производить проверку всех этих проработочных статей на подлинную человечность, которая не может быть ни «мелкой», ни «частной», но всегда является всеобщей и острозлободневной.

Вот и для С. Щипачева еще не пришло время, чтобы вступить в суровую борьбу прежде всего с самим собой, борьбу, которая с годами становится тем более суровой и необходимой, чем шире был круг читателей и критиков, которые признавали его лирического героя близким себе, своему внутреннему миру.

Да, для Щипачева еще не пришла пора из своего долгого, незаметного постороннему взгляду жизненного опы-

та извлечь глубинную суть лирики, ее квинтэссенцию, которую он должен был извлечь, чтобы не обольщаться публицистическими абстракциями, не переходить на иждивение прежних удач. Ибо как и любому мыслящему художнику, ему вновь и вновь приходилось решать конфликтную ситуацию между «исходя из необходимости» и «исходя из возможности». И здесь надо быть честным. В конце концов, он вновь стал решать эту драму творческого сознания в пользу «исходя из необходимости», особенно в тех самых случаях, когда поздними звонками теперь уже его подымали и просили хотя бы несколько строк в очередной номер.

Так появлялись стихи, в которых конечно же был и «паровоз-работяга», и «машинист упрямый», и «волненье сердец», но которые нельзя было признать поэзией.

Возвращаясь к нашей долгой беседе, состоявшейся в тот осенне-туманный день и запомнившейся мне больше других, а может быть, и слившейся с этими другими, скажу, что по давно установленному порядку Степан Петрович читал мне новые стихи, читал ровным, негромким голосом, обращался к прежде написанному, вспоминал отдельные строчки, рассказывал о них, толковал их смысл. Пожалуй, это последнее и было нашим любимым занятием при таких вот переделкинских встречах. Внимая его лирическим строкам, которые Щипачев «искал» до изнеможения, я, как говорится, краем сознания отмечал, что истинное мастерство, то самое мастерство, к которому все мы стремимся всю жизнь, Щипачев видел прежде всего в возрождении, в «реконструкции» ощущений, испытанных им в некий определенный час. Поймать это ощущение, выразить его в слове бывает необычайно трудно. Ведь нередко ждешь месяцами, когда в тебе что-то забрезжит, что-то озарится иным светом, когда строчки не надо записывать, когда они в твоем сознании начнут тесниться, повторяться до бесконечности, до сухости во рту. Вот тогда-то общечеловеческое чувство прекрасного по каким-то неведомым психофизическим законам начнет менять свою природу, перевоплощаться в лирическое переживание, которое и можно будет «схватить» воображением, «схватить» мыслию, воплотившейся в мгновенно мелькнувшую строку.

«Да, требуется мощное усилье, чтоб материализовался дух!» — воскликнул Леонид Мартынов, имея в виду самое трудное, мучительное рождение из бесформенного ощущения прекрасной метафоры. Вот почему Щипачев помнил

все обстоятельства, при которых возникало то особое душевное состояние — состояние приподнятости, взволнованности и одновременно какой-то непонятной тоски, когда «пальцы просятся к перу, перо к бумаге, минута — и стихи свободно потекут».

В этом смысле — в смысле раскрытия особенностей творческого процесса — любопытна история одного из самых ключевых мировоззренческих стихотворений поэта, написанных в предвоенном году. Жил Щипачев в ту пору в подмосковном Доме творчества Малеевке, окруженном лесами, пахотными полями и цветущими луговинами. «Стоял высокий горячий полдень,— вспоминал поэт.— Медовое гудение не умолкало, словно невидимые золотые струны, натянутые в воздухе. Тонкие стебли цветов покачивались от этого гудения, от цепких бархатистых пчелиных лапок. Сложившиеся тогда строки не записал. Я не мог их забыть. Их было всего шесть:

Пускай умру, пускай летят года,
пускай я прахом стану навсегда.

Полями девушка пройдет босая.
Я встрепенусь, превозмогая тлен,
горячей пылью ног ее касаясь,
ромашкою пропахших до колен.

(3; 133)

Здесь ощущение красоты природы, ее особой, до удивления зримой материальности вначале воплощалось в образе пчел, облетевших соцветия и уносивших цветочную пыльцу на лапках. Затем — какой-то молодой девушки, мелькнувшей среди подмосковных раздолий. Затем увиденное и не раз пережитое натолкнуло на мысль о вечном круговороте этих материальных частиц, этих атомов, этих цветочных пылинок. И не только в природе — во всем мироздании: там космическая пыль сливается в гигантские спирали, создает воронки и круговороты, вихри... Так начинала возникать, налаживаться связь между обыденным, скоропреходящим и вселенским, вечным... Так рождалась первая строка, так начиналось стихотворение, и до сих пор хранящее жар летнего полдня — и еще что-то чувственное, сокровенное, тайное, угадываемое, но непознаваемое до конца.

«Мир, я знаю, материален» — этой формуле, найденной в 1972 году, Щипачев был, по существу, верен всю жизнь. Он был верен ей и тогда, когда создавал стихотворение

«О снежинке», высокомерно раскритикованное в печати, и тогда, когда слушал гудение пчел на раздольях Рузы, и тогда, когда уже смотрел «бесцветной вечности» в глаза... Да, предметность, осязаемость, вещность всего сущего для него была бесспорна. И свое «второе существование» в этом материальном мире в качестве пылинки или снежинки было для него полным, духовным существованием. Ведь он хотел, «чтоб над землею с ветром пролетая, на жизнь тогдашнюю хоть раз взглянуть...». Вот почему личное бессмертие поэт мыслил таким образом, чтобы существовала возможность сознания, как в стихах о снежинке, в посюсторонней реальности.

С годами эта идея личного бессмертия становится для Щипачева едва ли не основной творческой идеей. Он многократно сопрягает личное «я» с бессмертными реликвиями народа, которые видит в музеях боевой и трудовой славы, с «вечными» книгами, с мирозданием в целом.

Туманные угадывая сроки,
я с будущим лицом к лицу стою...

Правда, по-прежнему веря в бесконечные круговороты в мире природы и в мире человеческой истории, он признается, что теперь «прежней смелости в сердце нету». Теперь он не так вольно одушевляет окружающие его реалии. Нет, духовное он оставляет духовным, а материальное — материальным. В стихотворении «По земле метет метель...», написанном все в том же необычайно плодотворном 1972 году, когда поэт уже подступал к своему семидесятипятилетию, он писал, что в самый отдаленный от него день

...снежинки, на мгновенье
покружившись в высоте,
пролетают легкой тенью
в той зеркальной чистоте.

Свою «вторую реальность» Щипачев видит в личном творчестве, шире — в человеческом деянии. Он верит, что чем чаще он будет мысленно бродить «межзвездными тропами», тем глубже и смелее заглянет за туманную гряду времени.

Не скажу, что именно при той памятной мне осенней встрече, может быть, вскоре после нее, но однажды С. П. Щипачев поразил меня сравнением Вселенной с крестьянским двором. «Вот,— говорил он,— в детстве от Щипачей до Камышлова мне надо было ехать сутки... Затем от Москвы до Свердловска трое суток... Подумайте — трое су-

ток! Теперь за это время ракета достигнет Луны... За полмесяца, потребного для поездки поездом на Дальний Восток, фотонный мыслелет одолеет миллионы километров... Так сократились расстояния, и Вселенная стала похожа на крестьянский двор!»

Не скрою, меня удивила эта развернутая метафора. Но теперь я еще больше удивляюсь метафорической смелости поэта: ведь действительно русский человек, выросший на крестьянском подворье, первым вышел в космические выси. И еще я подумал, что этому высокому представительному человеку, вопреки всему чувствовавшему свою крестьянскую родословную, было свойственно космическое сознание. И уже как-то по-новому я воспринял «избяной космос» Клюева. По-новому прочувствовал вещие слова Есенина о том, что революционная буря должна будет «устремить нас от сдвига наземного к сдвигу космоса» и что — «земля поехала»! Можно было бы здесь вспомнить и постоянно жившее в Леониде Мартынове чувство «расширяющейся вселенной», которое непонятным образом переходило в его стихи, можно было бы говорить о «возвышенной силе» у Николая Рубцова... Да мало ли поэтов, которые сроднились душою с тем непомерным, невероятным, мучительно сложным ощущением бескрайности мироздания и мгновенности человеческой жизни. И если земная любовь была для них образом радости, взаимности, утешения, то любовь космическая была образом грусти и боли, образом бесконечного чувственного творческого неудовлетворения.

Вновь перелистывая книги С. П. Щипачева, я наткнулся на стихотворение «На осеннем ветру», в котором различил кое-какие отзвуки нашего разговора. Во всяком случае, есть в этом стихотворении дождевые капли на голой осенней ветке, есть и одинокий лист, который еще не сорвался в «простудах ветровых». А далее следовало заключение:

Вот так и я за жизнь держусь.
Грущу, но не смущаю ум.
Еще не перестала грусть
быть вестницей отважных дум.

Действительно, та самая грусть, которая рождалась из сознания непостижимости тайн мироздания и тайн микромира человеческого бытия, оставалась до последних мгновений жизни поэта «вестницей отважных дум».

6

Нередко в письмах читателей — любителей поэзии, студентов, научных работников, обратившихся к изучению творчества С. П. Щипачева, слышатся вопросы: как было написано то или иное стихотворение? Какова его предыстория? Что послужило толчком для написания этой вещи?

Поэт охотно отвечал на подобные письма и вопросы: он не делал секретов из творческого процесса. Его ответы, по форме представляющие новеллы и эссе, нередко появлялись в периодической печати, вводили нас в художественную лабораторию, содержали любопытные подробности из биографии поэта, в частности его военной, фронтовой. Именно такое эссе «Рождение стихов», которое довольно полно раскрыло секреты мастерства, и появилось однажды в «Неделе». Важно оно хотя бы потому, что вводило читателей в атмосферу создания лучших произведений Щипачева военной поры.

Через два дня после нападения гитлеровской Германии — 24 июня 1941 года — в числе многих тысяч добровольцев С. Щипачев уезжал на Северо-Западный фронт, в Действующую армию.

Я, обняв тебя, глядел в глаза.
Новые ремни на мне скрипели.
Да, друг другу многого сказать
за двенадцать лет мы не успели.

Направлен он был во фронтовую газету «За Родину!», на должность «писателя». Во время войны в армейских газетах существовала такая должность. Писатель обязан был представлять в редакцию очерки, стихи, подписи к карикатурам, фронтовые зарисовки, короче говоря — немедленно откликаться на важнейшие события как фронтовой, так и международной жизни. И Щипачев пишет корреспонденции, листовки, подписи к плакатам, воззвания и призывы в стихах. Восьмого августа 1941 года в «Правде» появилось сообщение о героическом подвиге младшего лейтенанта Виктора Талалихина, протаранившего немецкий самолет. Щипачев тут же пишет стихотворение «Таран», в котором прославляет подвиг храброго летчика. Широкое распространение получили во фронтовых газетах стихи-очерки, стихи-репортажи. В сборниках военных лет А. Твардовского, А. Суркова, А. Прокофьева,

А. Яшина и других поэтов можно найти немало таких документальных стихотворных материалов.

Стихи Щипачева «Боец Садоха», «Про танкистов» (о лейтенанте Осадчем), «Арсений Дмитриев», лирические стихи, посвященные Ф. С. Барышникову, явились именно такими «стихотворениями-очерками», в которых имя героя ложилось в песню «словом золотым». «Однако, — пишет поэт, — за какое бы стихотворение я ни брался, я не относился к нему как к однодневке. Хотелось, чтобы оно пережило газетную полосу»[1]. Эта установка на «долговременность» стиха свидетельствовала о том, что опыт публицистики тридцатых годов не прошел для Щипачева даром.

В его стихах фронтовой читатель находил свои чувства, переживания. Этот читатель сердцем принимал всеобъемлющую тему поэта — тему Родины, к которой в конечном счете восходила его довоенная лирика. Оторванный на много лет от родного дома, ежедневно рискующий жизнью, читатель-фронтовик с особым чувством вспоминал о том, «как мы жили до войны», он мысленно обращался к тому образу жизни, к тем радостям мирного бытия, дома, семьи, уюта, которые нарушило нападение гитлеровцев и которые он шел защищать. Вот почему в дни войны интерес к творчеству Щипачева неизмеримо возрос: его лирика была близка читателям отчетливым патриотизмом, простотой, всем своим строем, всей своей тональностью, порожденной нашим временем, нашей эпохой. И если общий тираж книг Щипачева, вышедших в 1937—1941 годах, составлял около 70 тысяч экземпляров, за годы войны у Щипачева вышло семь сборников стихотворений тиражом более 200 тысяч. Простое сопоставление этих данных говорит о росте популярности поэта именно в годы Отечественной войны.

«Личная лирика! — говорил А. Сурков на третьем году войны. — Кажется, что на войне на личную тему как-то неудобно и писать. А Симонов написал большой цикл лирических стихов. И Долматовский, и Маргарита Алигер, и Ольга Берггольц написали чисто лирические стихи, и они, оставаясь интимной лирикой, не вышли из темноты войны»[2].

Война требовала воинских маршей... И они были созданы советскими поэтами — их услышал весь мир, их пела вся страна. Война требовала призывов... И советские поэты создали публицистику самого высокого накала. Но вой-

[1] Неделя, 1966, 10 — 16 апреля, с. 20.
[2] Литература и искусство, 1944, 12 февраля.

на вызвала к жизни и глубокую личную лирику. По многочисленным свидетельствам фронтовиков, в дни войны хотелось еще сильнее услышать в стихах слово о любви, о дружбе, о родной природе, о близких, оставленных дома. Тяга к народной *лирической* песне — одна из поразительных примет фронтового быта. Вот почему всеобщим признанием в дни войны наряду с поэзией публицистической, поэзией разговорного жанра пользовались и стихи, которые решали тему войны в личном плане, имели негромкое звучание, были рассчитаны на чтение «про себя».

«...Всякий, бывший на переднем крае, — писал Илья Эренбург Щипачеву в день его пятидесятилетия,— знает, что среди грома боя потрясает сердце песня полевой птицы, смех ребенка, тихий человеческий голос. Ваши стихи особенно отчетливо слышны, потому что они тихи»[1].

В этом письме отмечено, пожалуй, главное в поэтическом облике Щипачева.

В годы войны поэту не пришлось отказываться ни от своей негромкой, задушевной интонации, ни от основных тем поэзии. И хотя некоторые критики упрекали поэта в отсутствии «своего особого подхода к теме войны», в действительности война утвердила его в необходимости сохранить и свою, щипачевскую, манеру, и свой почерк, и свою «предметность» восприятия мира. Вернее — не сохранить, а развить, обогатить в соответствии с новой фронтовой обстановкой.

Вообще война как бы приблизила к жизни, опосредствовала философскую лирику.

Если до войны такие слова, как слава, счастье, жизнь, смерть, бессмертие, победа, были словами «высокого стиля», а пафос поэзии, оперирующий этими словами, несколько условным «философским» или «ораторским» пафосом, то во время войны они вошли в быт миллионов, наполнились конкретным, величественным и трагическим содержанием, оказались лишенными даже намека на выспренность и одиозность[2]. Это — с одной стороны. А с другой — публицистический характер многих поэтических произведений, написанных в дни войны, не заглушил интимной, «тихой» темы, а, наоборот, как мы видим, способст-

---

[1] Литературная газета, 1949, 15 января.

[2] Об этом, в частности, говорил Н. Тихонов на IX пленуме ССП в 1944 г.

вовал ее обогащению, возвеличению и глубокому патриотическому звучанию.

Щипачев прибыл на фронт. Редакция газеты «За Родину» разместилась в нескольких вагонах железнодорожного состава, который стоял на окраине Новгорода. Было жарко, душно, тянуло дымом и гарью пожаров. Сам город как будто вымер: бои шли на ближних подступах к нему. Щипачев нередко уходил в город, забирался в какое-нибудь опустевшее здание и не выходил оттуда, пока фронтовая муза не выдавала ему «очередной фронтовой паек». Во время этих одиноких блужданий по Новгороду с ним случались курьезы: его не раз задерживали военные патрули как подозрительную личность. Но в таких случаях поэта выручал сборник стихотворений, который он носил с собой. Как-то, спасаясь от июльской жары, — рассказывал поэт,— он забрел в Софийский собор. От толстых каменных стен пахнуло прохладой. Лики святых с коричневыми подглазьями смотрели на него. Это было первое знакомство Щипачева с новгородской Софией. Многовековая старина, гулкость пустынного собора, собственная одинокость потрясли его. «Я кашлянул, — говорит поэт. — Где-то высоко, под самым куполом, откликнулось гулкое, не сразу смолкшее эхо. «Прохлада». Это слово первым пришло ко мне в соборе. «Прохлада... Прохлада соборов...» — шептали губы. «Каменных... Прохлада каменных соборов», — вслух произнес я. Это уже была строчка. Я снова вслух повторил ее. Гулкие своды вернули ее мне обратно»[1].

Так родилось стихотворение «Новгороду», задавшее тон военной лирике Щипачева.

Я в ту печальную годину,
уставший до последних сил,
тебя покинув, на сединах
твой горький пепел уносил.

Вновь появилась в стихотворении «седина», о которой поэт упомянул раньше: «иной руки пожать не может, чтоб не сказать о седине». Но в каком драматическом контексте она зазвучала! И каким реальным смыслом наполнились эти слова в свете грандиозного народного бедствия!

С. Щипачев находился в составе Действующей армии, которой под давлением превосходящих сил противника пришлось оставить старинные города Псков и Новгород.

[1] Неделя, 1966, 10 — 16 апреля, с. 20.

Но даже в дни отступления поэта не покидала уверенность в торжестве «правды великой, правды народной» (Твардовский). Напротив, с каждым часом в нем возрастало «желание перед будущим отчитаться», крепло убеждение, что тысячекилометровый фронт, передний край нашей обороны — это «будущего битвой озаренный, счастья нашего передний край».

В стихах «Бой идет» он писал, обращаясь к читателям:

Нам идти вперед — в мороз и ветер,
Где дымится черный вражий след.
Бой идет за вечность! Мы в ответе
не за год — за миллионы лет[1].

В стихотворении «Москва в эти дни» он обращается уже к потомкам, которым трудно будет представить во всех реальных подробностях Москву ноября 1941 года. И поэт скупыми штрихами воссоздает облик прифронтовой столицы: «военные плакаты в коридорах», «адреса друзей» в походных книжках, «сверкание зениток над Москвой», «разгромленные танки, у которых на гусеницах пыль Европы всей». Эти приметы времени до сих пор живо и точно передают атмосферу первых дней вражеского нашествия, «прикрепляют» стихи к началу войны. Подобных наблюдений немало и в зарисовках фронтового быта. Органическая связь с природой, слияние человеческого «я» с внешним миром, характерное для его лирики предвоенных лет, сказываются в этих зарисовках. Природа принимает самое «дружеское», самое «заинтересованное» участие в таком, казалось бы, будничном занятии, как фронтовое чаепитие.

От дождя звенит в ушах,
и хотя не замечаем,
осень с нами в блиндажах
греется горячим чаем.
(«Осень», 1941)

Для чужеземца, вторгшегося в отчий предел, природа не может быть предметом такой настроенности. Она чужда и враждебна неприятелю: в свете фар немецких танков «мертвы деревья и кусты», мертва природа. И, наоборот, хозяйское, бережное отношение к природе, всегда присущее лирическому герою Щипачева, в дни войны порождает чувство ненависти к врагу, чувство мести. Для долговременной обороны советские танкисты были вынуждены

[1] Красноармеец, 1942, № 1—2, с. 3.

окопать боевые машины в саду. Упорен и страшен будет этот бой, еще теснее полягут здесь гитлеровцы

за то, что яблоням мы подрубили корни
и что весной они не расцветут.

(«В засаде», 1943)

В 1942—1944 годах Степаном Щипачевым был создан большой цикл лирических стихотворений о верности и стойкости в любви и дружбе. Поэт обратился к предмету давних раздумий и поисков. Он понимал, что война вмешалась в жизнь его героев, людей «не на виду», что она на долгие годы разлучила их с родными и близкими, испытывала крепость чувств разлукой, была проверкой самых интимных, самых сокровенных человеческих отношений. Он должен был сказать этим людям свое слово ободрения и поддержки, должен был убедить их, что любовь преодолеет все. Сам поэт, как миллионы других фронтовиков, верил и не верил, любил и ревновал, тосковал и снова думал о женщине, которая была ему дороже всего на свете. Вот почему его лирические стихи походили на страницы дневника, открытые каждому. Эти страницы постепенно и неожиданно для поэта стали складываться в сборник, стали дополнять, обогащать ту «книгу вечную любви», которую люди «читают много тысяч лет». «От строк ее и мне покоя нет»,— писал поэт в 1944 году в стихотворении «Есть книга вечная любви...». Эти строки стали заглавными в самом известном, самом любимом читателями сборнике Щипачева — «Строки любви», который вышел в первый послевоенный год и был впоследствии переведен на многие языки мира.

Сегодня бой, и завтра будет бой.
Течет песок в землянке от обстрела.
Мы за войну не виделись с тобой,—
наверно, изменилась, постарела.
Нет, и сейчас передо мною ты
встаешь красивая и молодая.
Люблю тебя — и годы, пролетая,
не тронут в памяти твои черты.

(1; 154)

А таких стихотворений в годы войны Щипачев написал немало: «Хорошая, любимая, родная...», «У репродуктора», «Я давно ли брал тебя за руки...», «Весенний дождь хлестал кусты...», «Как хочешь это назови...», «Тебе исполнилось сегодня тридцать восемь...», «Пусть пристально глядят мужчины...» и многие другие. Вдали от любимой

женщины чувство поэта стало еще более одухотворенным и возвышенным, а его забота о ней, его желание нравственно поддержать ту, на чьи «худенькие плечи» легла тяжесть «военных зим», — более неотступным и сильным.

В раздумьях Щипачева нет ничего «бедственного», «демонического», но это раздумья зрелого, немало испытавшего и пережившего человека. Да и женщина, к которой обращены его признания, прошла с ним нелегкий путь: ее «бабье лето» — в полном разгаре, ее чувства определились, устоялись, выдержали немало тревог. Щипачев воссоздал в своих стихах не только нравственный, духовный облик любимой, но и ее художественный портрет. «Ты не считай своих морщинок и лет себе не убавляй»,— с нежностью говорит он любимой.

Бывают женщины — похожи
на чуть привядшие цветы.
Еще милее мне, дороже,
еще желанней стала ты.

В свою очередь, лирический герой ждет этого ответного чувства, этой нежной заботы; он бережет свою любовь, дорожит ею, как ни с чем не сравнимым богатством.

Любовь пронес я через все разлуки
и счастлив тем, что от тебя вдали
ее не расхватали воровски чужие руки,
чужие губы по ветру не разнесли.

Читая это стихотворение, нельзя не вспомнить горькие есенинские строки, посвященные женщине, которой в жизни «не осталось ничего»:

Чужие губы разнесли
Твое тепло и трепет тела.

Вряд ли Щипачев вступал в сознательную полемику с Есениным, но все трудные годы военного лихолетья он славил тех, чья «светлая любовь» прошла с «гордой строгостью солдаток». В прославлении *такой* любви он видел свой долг, свое призвание. Поэт вел сокровенный разговор товарища и друга с теми, сердцу которых «нечем дорожить, любовью некому ответить». Образ одинокого осеннего сада припомнился ему при виде женщины, не поверившей в силу и постоянство любви.

...Грустно знать, что лето
прошло и нет пути назад,
что в жизни вы стоите где-то,
как на ветру осенний сад.

Да и позднее не столько осуждение, не столько прилив негодующих чувств, сколько грусть испытывал поэт, когда видел людей, которым так и не открылся «неповторимый и огромный» мир любви, когда он видел обжитые квартиры,

где крики, слезы, боль все резче,
где верх берет житейский хлам,
где и окно — не только вещи —
фанерной стенкой — пополам.

Вероятно, поэта можно было бы упрекнуть в слишком «мягком» осуждении подобных отрицательных явлений, если бы его стихи не были обращены к тем читателям, которые молоды годами и жизненным опытом, если бы именно их не учил поэт «дорожить любовью», сохранять любовь. А в этом случае бывает доходчивее, действеннее не скучное нравоучение, не мораль, в которой «толку нету», а дружеская беседа:

Я, может, сам такой любви не стою,
но, принимая бури и ветра,
живет, сияет чистой красотою
любовь — высоким помыслам сестра.

7

Лучшим произведением Степана Щипачева, созданным в дни войны, бесспорно, является поэма «Домик в Шушенском» (1944). В этой поэме, — говорит поэт, — «я писал о себе, я хотел соединить малое с великим». В те дни, когда чуть ли не ежедневно над Москвою взвивались победные салюты, когда наши войска уходили все дальше на Запад, Щипачев попытался привлечь внимание читателей, советских людей на фронте и в тылу, к истокам наших успехов: «...я чувствовал, что мне крайне необходимо в те дни громко сказать о Владимире Ильиче Ленине. Это был мой гражданский долг».

Поэту хотелось написать вещь, которая была бы напечатана не в художественном журнале, а в газете, которую массовый читатель получил бы вместе с утренней почтой. Это сокровенное желание поэта исполнилось: поэма под названием «Тут Ленин жил...» впервые была опубликована «Правдой» 4 ноября 1944 года, в канун Октябрьской годовщины.

Мысль написать лирическое произведение о Ленине, непосредственно связанное с личной биографией, соединявшее «малое с великим», возникла у Щипачева давно. Он

многие годы искал средоточие жизненных и исторических линий в одном конкретном эпизоде своей биографии. Ведь ленинская тема вошла в его поэзию еще в 1924 году, когда январским днем Щипачев узнал о смерти В. И. Ленина. Тогда еще начинающий поэт в газете «Красный Крым» напечатал несколько стихотворений. Интересно заметить, что великая скорбь, охватившая народ при этом известии, вызвала в краскоме Щипачеве, увлеченном «солнцетрубной», «космической» поэзией, стремление выразить переживания в какой-то простой, доступной читателям форме.

Хочется словами простыми
Сегодня говорить,—

писал он в дни всенародного траура.

В тридцатые годы Щипачев публикует небольшое стихотворение «О Ленине».

Наконец, в августе 1941 года на страницах «Правды» он вновь выступает со стихотворением «Ленин». Содержание стиха было основано на подлинном факте. В небольшом городке немецко-фашистские захватчики низвергли бронзовую статую Ленина. Но партизаны, разгромив в ночном бою немецкий гарнизон, водрузили статую на пьедестале.

Однако слишком грандиозной была ленинская тема, чтобы эта, пусть и удачная, попытка смогла удовлетворить поэта. «Поэма о Ленине... Мне хотелось написать ее, чтобы снова приникнуть к чистому роднику, вернуться назад, произвести переучет страстей»[1]. Возможно, продолжает поэт, он вообще не написал бы «Домика в Шушенском», если бы не одно обстоятельство.

Зимой 1943 года, когда Щипачев работал во фронтовой газете, он был отозван с фронта. Партия дала ему важное поручение — отправиться в глубокий тыл, в Туву. Перед поэтом была поставлена конкретная задача — рассказать тувинцам о великой борьбе советского народа с фашизмом, о наших победах на фронтах Отечественной войны. Выступая на митингах, ощущая дружеское участие повсюду, видя, как тувинские араты после митингов подходят, чтобы потрогать фронтовую шинель, чтобы прикоснуться к красной эмали звезды на шапке, Щипачев все время мыслью возвращался к поэме: «Я думал о той роли, которую сыграл он (В. И. Ленин.— *В. Д.*) в жизни

[1] Вопросы литературы, 1969, № 5, с. 9.

и этих вот пробудившихся и потянувшихся к свободе тувинцев, пожелавших достойного человека существования»[1]. Тот же Солчак Тока, который родился в берестяном чуме, но стал благодаря революционным преобразованиям в стране государственным деятелем и писателем, (он сопровождал Щипачева в его поездке по Туве), являлся таким человеком. Эта поездка оставила в душе Щипачева неизгладимый след. Но, как оказалось, главное впечатление ожидало его на обратном пути. Перевалив Саяны, Солчак Тока на одном из поворотов дороги сказал: «Отсюда всего семь километров до Шушенского. Может, заедем?» Ну, как было не заехать! Когда бы еще представился такой случай!

И вот — Шушенское, — продолжает рассказ поэт. — «Шу-Шу-шу», как шутливо именовал его петербургский ссыльный... «На самом краю — просторный, еще крепкий крестьянский дом, срубленный из толстых бревен, теперь почерневших от времени. Здесь жил в ссылке Владимир Ильич. Я благоговейно вошел в дом»[2]. Простая изба сибирского крестьянина, нехитрая утварь, скромное убранство — все мгновенно перенесло поэта в детство, в те далекие годы, когда мать ставила на стол чугун дымящейся картошки, когда за окнами по-весеннему начинала чернеть земля и босоногий Степанко выбегал на завалинку погреться. Словно удивительное озарение, мелькнула мысль — ведь Ленин был в Шушенском в том самом 1899 году, когда здесь же, в Сибири, родился поэт.

«Малое и великое», соединившись в одной точке, дали начало поэме.

Еще до войны, занимаясь самообразованием, Щипачев как-то обратил внимание на статистические таблицы книги «Развитие капитализма в России», написанной Владимиром Ильичем Лениным в сибирской ссылке. В ленинских выкладках были учтены все безлошадные и однолошадные крестьянские хозяйства России. Тогда же Щипачеву подумалось о своей семье, кормильцем которой был Игренька. На этом крестьянском коньке, с белой лысиной на лбу, мальчик пахал, боронил, возил из лесу дрова. Но воспоминание рассеялось, и вот теперь оно повернулось новой стороной: поэт понял, что еще тогда, на меже двух столетий, Владимир Ильич, изучая положение русского крестьянства, намечая контуры будущего социального движения,

[1] Вопросы литературы, 1969, № 5, с. 9.
[2] Там же.

предсказывал будущее России, — выходит, и его, поэта, будущее.

Еще я только что на свет родился,
а он уже решал судьбу мою,—

с чувством говорит лирический герой поэмы.

Убедительность «Домика в Шушенском» критик Гринберг видел как раз в том, что поэма охватывает, сближает прошлое и настоящее, «вихрастое детство» — и честь, славу народа, скромный домик — и огромную страну[1].

Уже первые строфы поэмы передают масштабность, огромность дела Ленина, ставшего делом миллионов.

Опять погода завернула круто.
Над Шушенским ни месяца, ни звезд.
Из края в край метелями продута,
лежит Сибирь на много тысяч верст.

Но как ни велики, ни безмерны пространства, именно «здесь, где трудится, где мыслит Ленин, здесь, в Шушенском, проходит ось земли». Не только просторы Сибири, но и пространства времени, те «десятилетия горя», которые пройдут, прежде чем наступит «день великий Октября», объемлет мысль Ильича.

Так рисуя Ленина у истоков организованного движения рабочего класса, Щипачев выделяет одну яркую черту в духовном облике вождя — его прозорливость, умение предвидеть ход исторических событий. «Он знает, видит, в чем России сила и чем грядущее озарено», — пишет Щипачев в поэме.

Вьюжная ночь навевает вдове-крестьянке тягостные мысли: «ей сон тревожный снится», она думает, не может не думать о судьбе только что родившегося сына.

В сенях, где страх теперь таится,
то скрипнет вдруг, то звякнет тишина,
где вынута пешнею половица,
земля замерзшая видна.

На эту половицу прадед
ступал, наряженный к венцу,
а в черный день она в ограде
постругана на гроб отцу.

Но даже в эту глухую ночь родиться «не страшно сиротой», ибо Ленин, работая над созданием революционной теории, помнил и о горе этой осиротевшей семьи.

---

[1] Гринберг И. Пути советской поэзии. М.: Гослитиздат, 1968, с. 228.

Пусть ночь темна и непогода длится,
он всю Россию видит в этот час.

Поэт мысленно следует за Ильичем, он вспоминает тех деревенских подростков, которые следы свои «вплетают» в ленинский след, дышат одним с ним воздухом, катаются вместе с ним на шушенском самодельном катке. Как витки спирали, мечта поэта выходит все на большие и большие круги: вот он видит, как в чайной у купца бегает «десятилетний мальчик Чапаев», как идет воспитанник уржумского приюта Костриков Сережа — будущий трибун революции Сергей Миронович Киров, как спят в своих колыбелях сотни и тысячи ребят, будущих буденновских конников, чапаевцев, красноармейцев, которых на Руси «как травинок в поле». Их жизнь еще «слепая», — пишет поэт, — ленинские идеи еще не осветили их жизненный и трудовой путь, но

в них светится мечта твоя, Россия,
в них молодость твоя, рабочий класс.
(2; 251)

Третья глава поэмы посвящена суровой действительности военного времени. В «святой тишине» музея, среди предметов, некогда окружавших Владимира Ильича, лирический герой отчетливо слышит «грохот битвы». Это идет кровопролитный бой за осуществление ленинских идеалов, идет «бой не ради славы, ради жизни на земле». Тишина музея необходима для присяги. И поэт произносит про себя эту присягу на верность ленинским заветам. Его душевная приподнятость заставляет видеть на каждом предмете, находящемся в крестьянской избе, печать вечности, печать бессмертия: даже обыкновенные стенные часы с циферблатом, «заспанным на вид», измеряют секундами не сутки, а «годины войн и революций сроки». В комнатах музея еще раз — отзвуком продуманного и пережитого — припомнилось поэту его босоногое детство и тот исторический перелом в его судьбе, когда «в день великий Октября» не дедовскую полоску земли, не свой крестьянский двор, а всю страну, с ее полями и лесами, реками и морями, он получил «в наследство», когда принял «честь и славу» своего народа, встал под красные знамена ленинцев-большевиков.

Полно и свободно проявилось в поэме мастерство Щипачева-художника, владеющего секретом сжатой стихот-

ворной речи. К этой поэме с полным правом можно отнести изречение: здесь словам тесно, а мыслям просторно. Почти каждая строка — это емкая афористическая формула:

...Пускай еще не высохли чернила,
словам уже бессмертие дано...

Сквозь вьюги девятнадцатого века,
двадцатый век, он разглядел тебя...

...Идет по кругу стрелка часовая,
и по орбите шар земной летит.

Не менее характерной особенностью «Домика в Шушенском» является обилие развернутых метафор. Предметно ощутимо изображает Щипачев «невзрачный домик», затерявшийся в снеговых просторах Сибири — место ссылки Ленина: «за полночь», свеча «чуть-чуть колеблет тени»; склонившись над рукописью, пишет, «строчки торопя», ссыльный марксист Ульянов. На дворе — январский мороз. От этого мороза на стекла лег «разлапый» узор. Переживая минуту творческого подъема, поэт явственно различил в этом узоре рельефную карту: «...тут вся география Сибири — от океана до Уральских гор». Первоначальная метафора развивается, крупнеет. Уже видны горные хребты и, «как рога оленьи, русла рек», уже «на столе белеют не страницы, а тот же русский снеговой простор», и мы становимся свидетелями драмы, разыгравшейся в семье зауральского крестьянина. Вновь проходят перед нами картины, поданные «крупным планом», вновь мы видим ту «прогалызину», сквозь которую чернеет в сенях промерзшая земля.

Пространственность образов «Домика в Шушенском» тесно переплетена с подробной конкретностью отдельных деталей. Как живо, например, передан облик старых, дореволюционных городов: «крутые переулочки Казани», «библиотеки *старые* Москвы», *«серая* вода Невы». Воистину в любой образной «ячейке», как и во всей композиции поэмы, Щипачеву удалось добиться естественного сочетания «малого и великого», простого и возвышенного. Эта выверенность каждой строфы и является неоспоримым достоинством поэмы «Домик в Шушенском», которая по праву относится к лучшим достижениям поэтической Ленинианы.

С момента первой публикации поэма выдержала мно-

жество изданий и в нашей стране, и за ее рубежами. Она стала достоянием читательских масс, ибо она обращена к ним, ибо она несет в себе большую историческую правду о нашем времени, о судьбе одного из многих людей «не на виду».

8

Однажды поэт нашел удивительно емкую формулу своей лирики, когда сказал, что «есть свежесть озона в простых словах». И как будто спохватившись, что строка может затеряться, может пропасть, он развернул ее в стихотворении «По росе». Сюжет этого стихотворения типичен для С. Щипачева. Ранним летним утром по полям идет женщина. В ее руках букет полевых цветов.

...Как это просто, мудро:
букет сырых цветов.
Он пахнет полем, утром,
букет сырых цветов.
Лежат ромашки сонно
во весь недлинный рост.
Склонись, дыши озоном
всех отгремевших гроз.
(2; 337)

Такова и поэзия Степана Щипачева. Прочитайте заново его лирические миниатюры, вдохните озон «всех отгремевших гроз», и тогда, может быть, вы поймете, что простота стихов Щипачева отнюдь не проста, как не просты бывают создания природы, жизни, искусства в их органическом сплаве, в их неразрывном единстве. Именно этого сплава и добивался Щипачев в своих лирических строчках. Еще до войны он принес их в нашу поэзию, как букет скромных полевых цветов, и подарил, стеснительный, смущенный, той женщине, которая прошла не по луговой тропинке, которая прошла вместе с ним по дороге жизни. И вот эта мягкость, отзывчивость, эта чистота помыслов, все главные свойства его поэзии принесли ему признательность и его поседевших ровесников, и людей новых поколений. Одним из таких чистосердечных дружеских признаний является новелла Василия Субботина, опубликованная в «Литературной России».

В. Субботин — писатель фронтового поколения. Его юность совпала с предвоенными годами, зрелость к нему пришла у руин рейхстага в памятный май 1945 года. Рассказывая о Щипачеве, вспоминая встречи с ним, Василий

Субботин говорит: «Мы любили его. Начав писать коротко еще до войны, он и в нашу поэзию дерзнул вернуть короткий стих. То была лирика — и молодые люди выражали в те дни свои чувства через стихи Щипачева. Это своя особая полоса в жизни поэзии нашей, безусловно принадлежавшая ему...»[1]

Своя особая полоса... Да, Степан Щипачев оставил ее в нашей лирике, и чем стремительнее пробегает время, тем заметнее становится она в соцветии советской литературы.

«Мои стихи нужно рассматривать как что-то очень личное, помноженное на дату, которая стоит под стихотворением» — так писал Степан Щипачев. Не сразу он постиг необходимость этого личного начала в искусстве, но коль скоро он к этому началу пришел, его стихи зазвучали как страницы и его собственной биографии, и биографии его героя — человека «не на виду». Тем важнее для него даты стихотворений, их точные временные координаты, ибо эти координаты позволяют видеть отблески главных событий уже в биографии народа, страны. Красные числа нашей революционной родословной вписаны в века, и поэт помнил о них ежечасно.

На жизнь свою я не хочу пенять,
готов любую непогоду встретить.
В делах поденных пронизал меня
свет подступающих тысячелетий.

«Свет подступающих тысячелетий» — это живое чувство художника, который вслед за Назымом Хикметом был готов воскликнуть: «Что мне годы!..» Это жизнелюбие заставляло его все определеннее возвращаться к истокам поэтической молодости, все чаще писать о том, что вопреки «земной страде» он не растратил, не растерял ни доброты сердца, ни твердости идейных убеждений. Его армейская молодость слышится в стихах-воспоминаниях — «Камышлов», «Гимназист», «Друзьям-одногодкам», в поэме «Звездочет». Поэт наблюдает облака, вставшие над горизонтом, и в его сознании мгновенно рождается образ:

Красные кони заката
с красных материков.

Однако с годами он все сильнее стал тяготеть к тому юношескому планетаризму, который так наивно сказался

[1] Субботин В. Отцы.— Литературная Россия, 1969, 20 июня, с. 13.

в его ранних стихах и поэмах. Конечно, в какой-то степени Щипачев избавился от экстравагантности тех лет — теперь он не спешил разметывать по космосу «копытные звоны» или превращать солнце в «колпак» для своего лирического героя. Вселенский голос, возвещавший «славу» человеку, теперь звучал более сдержанно и достойно. И все-таки космические мотивы становились преобладающими в его поздней лирике. Поэт, например, создает поэму «Сцена — шар земной» (1967), в которой, вернувшись к пролеткультовскому гиперболизму, заявил, что «все человечество в этой драме участвует». В такой же самой степени его поэма «Высокое небо» (1972) повторяла и стилистически, и художественно поэму «Домик в Шушенском», поскольку и здесь принцип исторической значительности, весомости событий — Первого Всесоюзного съезда Советов — раскрывался через сопоставление «рядового», «будничного» с «эпохальным».

Снежные тучи нависли.
Тяжесть забот велика.
Только от ленинской мысли
Зримее стали века.

Этот пример особенно важен для понимания того, что познание в искусстве есть форма собственного (личностного) развития художника. В противном случае никакой художник не застрахован от самоповторений. И это еще, как говорится, полбеды... Однако дело в том, что идея *жизни в поэзии,* которой руководствовался Щипачев, должна быть неотделима от идеи *жизни,* то есть новизны и непосредственности ее восприятия. Но «должное» всегда приходит в противоречие с этой новизной и непосредственностью, если оно исключает «вероятное», «возможное». Казалось бы, культ разума, которому безусловно доверял Щипачев и который все более начинал господствовать в его поэзии, помогал ему выстраивать собственную поэтическую вселенную. Однако и в этом случае художник был обязан извлекать из своего житейского и творческого опыта не только сентенции и максимы, но, главным образом, опыт эстетический, опыт ценностный. К сожалению, такое не всегда случалось. Выявив в лирической поэзии образ человека «не на виду», а через него — образ мышления и чувствования своего современника, которого звали и «простым», и «рядовым», Щипачев все-таки увлекся идеей *избранничества,* хотя эта идея и воплощалась им по большей части в стихи о стихах. Тот же самый планетаризм,

который вернулся в его лирику на последних витках его жизненной судьбы, по-своему свидетельствовал об утрате этого однажды так счастливо найденного образа. А вот в поэзии Сергея Орлова такого возвращения к абстрактному образу лирического героя не произошло, — напротив, и самые последние черновые строки этого талантливейшего поэта свидетельствуют о напряженном и страстном желании утвердить безвестное как доблестное, как высшее проявление человеческого «я».

Степан Щипачев по-прежнему видел главную творческую цель в том, чтобы усиливать все больше ощущение предметности, «вещности» окружающего мира, но, увы, без усиления в такой же степени духовного чувства, чувства эстетического. Эмпатия («вчувствование») опасна своей созерцательностью, которая, в свою очередь, порождает иллюзию универсальности, самодостаточности лирического «я». Вот почему поэт начинал ловить каждое «мгновение», в котором ему чудилось нечто поэтически непреходящее. Так вирус утилитаризма проникал в святая святых творческого процесса. Вот почему поздняя лирика Степана Щипачева — это в какой-то степени драма, не осознанная им самим. И лишь однажды эта драма была выражена на страницах «Переделкинского дневника», в котором, к счастью, имелись и такие строфы:

А на дворе метель клубится.
Стоит все та же полутьма.
Простоволоса, белолица,
меж сосен мечется зима.

Вот по таким строфам вновь начинаешь верить, что у Степана Щипачева в поэзии действительно была своя особая полоса, о которой и говорил Василий Субботин. Ради этого стоило ему лишать себя покоя и сна, стоило начинать день как чистый, еще не исписанный стихами лист бумаги.



МОЙ ЛЕЙТЕНАНТ

ФРЕСКА ТРЕТЬЯ

СЕРГЕЙ ОРЛОВ

Первый сборник Сергея Орлова сгорел — сгорел вместе с типографией, где лежали гранки, в сентябре сорок первого года, когда началось новое наступление финнов и когда наша 7-я армия была рассечена на три части и взята в клещи. Тем самым участь Петрозаводска была предрешена. Действительно, 2 октября город пал. Но обо всем этом Орлов не знал, да и знать не мог, поскольку он находился уже на Ленинградском фронте, в окрестностях Пушкина...

Все эти недели с начала войны Орлов жил в каком-то огненно-грохочущем, ревущем и уплотненном до предела времени и пространстве, которое сжималось иногда до секунды и до броска противотанковой гранаты, а иногда растягивалось до бесконечности, до полного отупения и равнодушия ко всему на свете. Во всяком случае, в несказанной дали оставалась та летняя экзаменационная сессия и тот последний экзамен по немецкому языку, который он — по иронии судьбы — сдавал на третий день войны, 25 июня. Сдал с оценкой «хорошо» и, вероятно, был бы по-настоящему счастлив — язык ему давался трудно,— если бы не война. Прямо из учебной аудитории Орлов, перешедший на второй курс историко-филологического факультета, встал в строй бойцов истребительного батальона, который формировался из студентов и преподавателей Карело-Финского государственного университета. Занятия проходили во дворе университета: бойцов наскоро учили кидать гранаты и бутылки с зажигательной смесью.

Все вечера, чувствуя, как ноет плечо от гранатных бросков и «драндулета» — учебной винтовки с просверленным затвором, Орлов проводил в общежитии, среди второкурсников, в разговорах о войне, о скором ее окончании и разгроме немцев. Тогда так думали все, и студенты госуниверситета здесь не составляли исключения.

...Всего год назад Сергей Орлов закончил среднюю школу в Белозерске, старинном русском городке с крепостным валом и множеством церквей, пристанью и каналом, серебристой озерной далью и зовущими гудками пароходов. На пароходе он и уехал учиться в Петрозаводск, в университет, уехал «с твердым желанием писать стихи, печататься»[1]. Дело было в пору белых северных зорь, и во время пересадки на пристани Чайка он повстречал товарища школьных лет Ивана Бузина.

«Меня вдруг кто-то громко окликнул: «Эй, Бузин, Ваня!» Это был Сергей. И удивились мы, и обрадовались, тепло поздоровавшись. На мой вопрос: «Куда путь держишь?» — он ответил: «Еду учиться в Петрозаводский университет...»

Поскольку времени до отправления парохода оставалось много, друзья проговорили целую ночь, если можно, конечно, назвать ночью тот беловато-розовый сумрак, который свежо пропах речной сыростью, свежескошенной травой и смолкой от пристанских канатов. Когда Иван Бузин как бы ненароком спросил, как дела со стихами, Орлов только тряхнул копной рыжевато-светлых волос и смущенно ответил: «Так, пустяки, писал немного. Вот поступлю учиться, увижу, будет ли что получаться»[2].

Эта встреча оказалась их последней довоенной встречей: через четыре года Орлов с забинтованным лицом, в бушлате, в выцветших галифе и в солдатских кирзовых сапогах почти вплотную подошел к Ивану Бузину. «Что, не узнаешь? — И подал мне свою обожженную руку. Да, я его действительно тогда не узнал...»[3]

Но «четыре года — вечности четыре» были еще впереди. А пока Сергей Орлов сравнительно легко поступил в университет, ибо мысли его, по удачному выражению

---

[1] Орлов С. Стихотворения. Л., 1968, с. 7.
[2] Наш современник, 1979, № 8, с. 90.
[3] Там же.

С. Наровчатова, были «вытренированы» долгим и обширным чтением, обогащены ночными размышлениями и спорами с самим собой, друзьями и звездами... Правда, лекции в университете, литературные встречи, занятия в читальных залах и студенческие вечеринки — все это было для него как бы вторичным, как бы сопутствующим главной цели: писать стихи и печататься. И уже в октябрьском номере местного журнала «На рубеже» за 1940 год Орлов опубликовал стихотворение «Дождик» («Он шел по дороге в большое село...»), а в следующем номере — три стихотворения сразу.

Не без наивной, хотя и вполне понятной, гордости Орлов сообщал матери, Екатерине Яковлевне, учительствовавшей в Белозерске, что некий московский писатель на одном литературном вечере изругал все стихи, напечатанные в журнале, а вот его, Сергея Орлова, «Дождик» похвалил. Похвала писателя была заслуженной. Ибо непосредственность и свежесть — вот что отличало стихи Орлова среди других довольно-таки бесцветных публикаций. В архиве поэта случайно сохранились и отдельные строки, предназначенные, вероятно, для студенческого «капустника». В них Орлов пафосно декларировал, что, мол, жители Петрозаводска мирно спят: «Ну, а нам не до сна, пожалуй, мы — историки наших дней...» Однако тут же, почувствовав выспренность последней фразы, он попытался шуткой смягчить сказанное: «анналы» о современниках все-таки сочинят другие, и другие скажут, что, мол, «жили в двадцатом веке, в сорок первом году, давно очень бедные человеки, не имея на хлеб и вино...»[1].

Не прошло и года, как боец истребительного батальона Сергей Орлов по праву мог сказать от имени своих товарищей: «Мы — историки наших дней!» Ибо время превратилось в категорию историческую, и Орлов, сочиняя стихотворные «анналы», уже не должен был надеяться на будущих Геродотов... К сожалению, от сборника, представленного им в издательство Петрозаводска, не сохранилось ни названия, ни оглавления. Лишь быстрота, с которой рукопись проходила все издательские инстанции, говорит о том, что сборник был явлением незаурядным. Да и гибель его в пламени пожара, охватившего целые кварталы, была чем-то напоминавшим гибель древних манускриптов и

---

[1] Из личного архива вдовы поэта В. С. Орловой.

летописных сводов во времена вражеских нашествий и разоров агарянами земли русской.

Ради справедливости следует сказать, что Сергей Орлов в дальнейшем никогда не рассказывал о судьбе этой первой юношеской книги.

...В ночь на 16 июля бойцов истребительного батальона подняли по тревоге: финны развернули первое большое наступление на Петрозаводск. В районе Ведлозера, под деревней Красносельга, студенты-добровольцы приняли бой с противником. И хотя вскоре их сменили регулярные армейские части, обстановка по-прежнему оставалась неясной и в любой момент добровольцев могли снова бросить в бой.

Непонятно, как в такой неразберихе, в непрерывно вспыхивавшей и затихавшей перестрелке, в шквальных минометных налетах Сергей Орлов ухитрялся писать стихи:

...Видишь, над Ведлозером пожар,
Знать, отходят наши, тяжело...
Яростен врага слепой удар,
Много здесь товарищей легло[1].

Однако во время этого медленного июльского отступления на рубеж Поросозеро — Ведлозеро — Сямозеро еще не хватало душевных сил как-то понять, осмыслить, осознать масштабы сражений, развернувшихся от карельских скал до днестровских лиманов, еще жива была надежда, что война, может быть, скоро закончится и мы, как пелось совсем недавно, врага разгромим «малой кровью, могучим ударом». Но кругом была своя кровная северная земля, и кровь лилась своя, обильная, красноармейская кровь... То в воронках, то в редком сосняке, то в болотце — всюду угадывались трупы убитых, так и не занесенных военными писарями по графе убитых, а стало быть, и обреченных остаться безымянными, безвестными жертвами войны.

Но Сергею Орлову повезло. Его не задели пули автоматов «суоми», не зацепили шальные осколки, не свалили взрывы авиабомб. Живым и невредимым он вышел из-под Красносельги.

В Петрозаводске остатки истребительного батальона были расформированы, и он явился в горвоенкомат.

---

[1] Орлов С. Костры. М., 1978, с. 19.

Мне кажется, что Сергей Орлов был обручен с ревущей стихией огня — еще тогда, в детстве, на берегу Белого озера, когда в искрах рыбацких костров, снопом взлетавших вверх, ему чудились, все мнились огненные струи звездолетов, что улетали к своей кроваво-красной планете. Да и позднее он множество раз возвращался к этим мечтаниям и писал почти пророческие строки: «И мы, как искры, в этом грозном, ревущем пламени летим к потомкам, к будущему, к звездам!..»

Правда, ему ведом был не только этот прометеев огонь фантазии и мечты. Нет, он знал и другое... «Я вырвался из тьмы огня» — так необычно и пронзительно-остро сказал он о себе. И в этом заключалась уже иная его судьба — поэта-фронтовика, который запомнил «даль гремящих, фронтовых дорог, начинавшихся почти у детства». Однако и в этой его новой судьбе все вершилось огнем и тьмою, пламенем и льдом.

В горвоенкомате бойцу истребительного батальона была предоставлена возможность выбрать род войск: авиацию или танки. И он стал танкистом, хотя знал, как жарко горит броня, облитая бензином, как в прах рассыпается человек. Но он все-таки стал танкистом и 4 августа 1941 года был зачислен «на должность красноармейца» в 12-й запасной танковый полк, что и значилось в его послужном списке.

Вскоре танковый полк был передислоцирован из Петрозаводска в окрестности города Пушкина, где напряжение боев было неизмеримо большим, чем в районе Ведлозера и Красносельги. Ибо здесь еще трагичнее, еще сильнее ощущалась близость Ленинграда, здесь орудия малого и большого калибра выводились на прямую наводку, а танки зарывались в землю, чтобы отстреливаться до последнего... И здесь Орлов, осознавая жестокую и неприукрашенную правду войны, был столь же жесток и правдив в строчках, которые приходили на ум и которые позднее становились торопливыми записями в его блокнотах. Эти строчки, не известные никому, не рассчитанные ни на чье, даже на самое благосклонное внимание, строчки исповедальные, личные, могли в любой момент потребовать от него подтверждения действием, поскольку слова поэта суть его дела; в любой момент они могли стать за-

вещанием или приговором, если бы он по слабости душевной, человеческой, изменил им.

Вот почему так драгоценны эти его стихи, написанные в первые дни войны. Вернее, нет, не написанные, а возникшие непроизвольно, как возникает, бьется живой бугорок родника, питаемый неисчерпаемыми подземными водами, но и ничем не оповещающий о них.

Да, Сергей Орлов был внутренне готов к тому, чтобы подорвать себя гранатой, чтобы «брызнуть огненной начинкой» прямо в грудь, в сердце и тем самым спастись от окружения и плена:

А окружит враг проклятый,
Не прорваться из кольца,
Ты спасешь меня, граната,
От позорного конца.
(«Граната»)

Я уверен, что красноармеец Орлов так бы и поступил, что он остался бы верен воинскому долгу, что он не пожалел бы своей жизни, не пощадил бы себя, этот безвестный юноша, этот вчерашний студент, который писал о себе так наивно и трогательно, как пишут раз в жизни:

Я друзей, которых ждал, не встретил,
Песен очень мало сочинил,
Где, не знаю, ходит в белом свете
Та, какую крепко б полюбил...[1]

Предчувствуя, что город Пушкин, бывшее Царское Село, будет оставлен нашими войсками, и воспользовавшись коротким затишьем, Орлов обошел продымленные руины города, аллеи с вывороченными вековыми вязами, побывал у знаменитых прудов, со дна которых взрывами поднялась тина и всякая грязь, постоял возле Екатерининского дворца и Царскосельского лицея, уже обреченного и все-таки бесконечно отрадного сердцу русского человека. И здесь, в полном одиночестве, он не удержался от слез, навернувшихся на глаза, не мог подавить вздох при виде этого разрушения и распада.

20 сентября 1941 года, то есть через три дня после того, как Пушкин был сдан врагу, мысль о разрушении и распаде получила у него необычайное, очень личное выражение:

---

[1] Впервые опубликовано в газете «Новый путь» (Белозерск), 1979, 18 августа.

Может, мне и осталось всего
Путь-дорога к немецким окопам,
Танк разбитый, разрывы кругом,
Крови след на поблекшей осоке.

Он ведет, убегая, в лесок,
А в конце, там, где холм муравьиный,
Мне придется улечься в песок,
Под деревьями руки раскинув.

И в опавшей листве золотой
Надо мною в тяжелом безлюдье
Прорастет березняк молодой
Через ребра распавшейся груди.

Орлов не бежал от войны, не бежал он и от образов, которые война порождала. Напротив, он стремился к тому, чтобы его стихи были предельно достоверны, доподлинны, даже документальны, поскольку «документ» в его понимании противостоял праздной риторике и «вторичной стихии стиха». И тогда и позднее он высоко ценил символическую силу образов и одновременно документальную их достоверность, он хотел, чтобы «искусство просто жизнью было». Это не значит, что Орлов стоял лишь за поэзию в формах самой жизни, но это значит, что он стремился схватить словом и образом то неуловимое переживание или то состояние души, которое выражало бы настоящую, глубинную суть, а стало быть, и являлось документом человеческим. И в какой-то степени документом духа народного.

В декабре сорок первого года колесо фортуны сделало резкий, неожиданный поворот: сержант танковых войск Сергей Орлов был направлен в глубокий тыл, в город Челябинск, на краткосрочные курсы командного состава. Выбор этот нельзя признать совсем случайным, поскольку Орлов в своей части был уже «старослужащим» солдатом... Путь на восток пролегал через Череповец, от которого до Белозерска всего сто двадцать километров. И вот здесь-то проявилась удивительная любовь молодого танкиста к родному дому, семье, матери. Вопреки трудностям военного времени он добился телефонного вызова Белозерска, мало того, он добился вызова матери, Екатерины Яковлевны. И хотя из-за помех и дальнего расстояния Сергей успел сказать несколько слов, но эти слова так неожиданно прозвучали в телефонной трубке, что Екатерина Яков-

левна сохранила их на всю жизнь. Да и для Сергея Орлова этот разговор, оборвавшийся на полуфразе, надолго стал памятным.

И в теплушке, в которой свободно гуляли сквозняки, Орлов записывал в блокнот только что продуманные строки:

Через края сосновых станций,
Спокойных рек, седых берез
Невидимую нить пространства
Мотал локтями паровоз.

Чтоб на безвестном перегоне,
Где дали синие легки,
Встал семафор на снежном склоне,
Урал открыв из-под руки[1].

В Челябинске Орлов был сразу же зачислен в 30-й запасной танковый полк. Но уже 22 февраля ему было присвоено воинское звание «лейтенант».

О дальнейшем пребывании Сергея Орлова в Челябинске или, может быть, в его окрестностях, сведения отрывочны и скупы. Например, Василий Субботин, проходивший службу в том же 30-м запасном полку, спавший, может быть, на тех же самых нарах, что и его предшественник, не может с уверенностью сказать, что видел в казармах Сергея Орлова. К счастью, Александр Гольдберг, сотрудник заводской многотиражки и руководитель челябинской писательской организации, знал Орлова в этот период. Раза два-три его видели в местной организации писателей, причем молодой лейтенант, с новенькими «кубарями» и танкистскими эмблемами в петлицах, держал себя более чем скромно, стихов не читал и ничего не рассказывал о себе: он день и ночь был занят по службе. Теперь-то известно, что именно в Челябинск был эвакуирован ленинградский Кировский завод, который в дни войны освоил производство тяжелых танков КВ. Здесь, в Челябинске, проходила обкатка новых машин, их доводка, проводились учебные стрельбы, формировались танковые экипажи. Вероятно, Сергей Орлов был занят учебной подготовкой этих танковых экипажей.

Однажды, чтобы добиться его участия в каком-то ли-

[1] Орлов С. Собр. соч.: В 3-х т. М., 1979, т. I, с. 28.

тературном вечере, пришлось из Союза писателей отправлять бумагу вышестоящему начальству. Но ответа так и не поступило. Правда, именно здесь, в Челябинске, Сергей Орлов совместно с другим молодым литератором — Сергеем Тельковым — сумел-таки издать небольшую книжечку стихов, озаглавленную по традиции тех лет просто — «Фронт». И хотя у Орлова сохранился единственный экземпляр этой книжицы, о ее существовании он крайне редко упоминал[1].

Вообще, что касается фактов личной биографии, Орлов часто проявлял исключительную сдержанность, если не сказать — замкнутость. Он не умел и не любил рассказывать про свою жизнь так, как об этом рассказывают многие: воодушевляясь все больше и больше. Он не вел дневников, почти не писал писем, а предпочитал телефон, в какой бы точке страны ни находился.

И все-таки в конце сорок второго года Екатерина Яковлевна в далеком и засыпанном снегами Белозерске получила от него письмецо: буквально в двух строчках он сообщал матери, что встретил Гуньку Шарова, который вскоре должен выехать в сторону Череповца и Волховстроя. Екатерина Яковлевна все поняла: это Сергей получил назначение на Волховский фронт. Ведь только она знала, что Гунькой Шаровым — по фамилии отчима, Ивана Дмитриевича,— звали ее Сереженьку в родной Мегре.

«Полк сгружался на станции Назия. Станции не было, от нее осталась только коробка водонапорной башни. Все здесь было разбито и сожжено и засыпано за зиму белым снегом. Поодаль и вокруг стояли высокие оранжевые сосны с побитыми кронами; в сиреневом рассветном небе кружилась немецкая «рама», разглядывая сверху, как сгружался полк...»

Это — отрывок из автобиографической прозы Сергея Орлова, которую он начал в 1972 году, но которую не закончил, исписав всего несколько страниц... А жаль! Беглая — без помарок — запись удивительно зримо передает и атмосферу и обстановку столь памятного ему утра: легкий морозец, дым костров, на которых танкисты разогре-

---

[1] Тельканов С., Орлов С. Фронт: Стихи / Предисловие Л. Никулина. Челябинск, 1942.

вали воду и масло, удары кувалд, грохот дизельных моторов...

Итак, полк сгружался в торец, иначе говоря, танки сходили с последней платформы на полотно, на котором рельсов уже не было. Ибо здесь, на станции Назия, дорога на Ленинград, идущая с востока тысячи километров, кончалась... Дальше пути не было, дальше был тот огненный рубеж, который рассек всю страну от моря и до моря.

Многотонные машины, сойдя с последней платформы, разворачивались на невысокой насыпи, ныряли с нее и с фырканьем уходили в лес. Они выстраивались там на лесной дороге в колонну для марша... Теперь-то особенно важен этот рассказ о трудном ремесле, о мастерстве танкистов, которое за время пребывания в Челябинске постигал и Сергей Орлов. Да, именно здесь, на станции Назия, требовалось самообладание и немалое искусство, чтобы спустить свою громаду брони на насыпь.

«...Механики в открытые люки следили только за командиром машины, как оркестранты за дирижером, и осторожно вели танки по платформам состава, повинуясь движениям командирских рук... Нет, не просто спустить машину на землю: гусеницы кладут траки по ободьям платформы: чуть вправо, чуть влево — и пятидесятитонная машина грохнется с нее. Командиры идут, пятясь спиной, и смотрят только на гусеницы; ладонями рук они легонько прессуют воздух то правой, то левой или же манят вместе разом на себя так, как манят на себя маленьких детей, учащихся ходить...»

Орлов делает паузу — и заключает абзац: «Утро мартовское, морозное, солнечное. Наст золотистый... Корочка хрустит под валенками. Но воздух пропитан полотнищами выхлопных газов и поэтому горчит...»[1]

А может быть, воздух горчил еще и тогда, когда Орлов писал эти строки в сосновом бору под Москвой, на станции Заветы Ильича, а не только тогда, когда он, молоденький лейтенант в ребристом танкистском шлеме и добротном полушубке, перетянутом офицерской портупеей, легонько прессовал воздух и манил на себя грозную и одновременно беспомощную машину. Ведь танковые траки, которые так осторожно ложились на края платформы, должны были вскоре ложиться на жердевой настил, коекак заваленный ветками, засыпанный снегом. Одно неверное движение — и танк грузно осядет в болотную топь,

[1] Из личного архива вдовы поэта В. С Орловой.

широко раскинувшуюся вокруг настила и не замерзавшую даже в лютые морозы. Вот почему прав был Сергей Орлов, сказавший в автобиографической заметке, что «воевать приходилось не только с немцами, но и с болотом»[1].

Болота на Волховском фронте были проклятьем и для пехоты и для артиллерии, но сущим проклятьем и сущей бедой они были все-таки для танкистов, которые здесь, в топком мелколесье, теряли все боевые качества своих машин — и маневренность, и скорость, и внезапность огневого удара. Даже к передовой танки могли продвигаться только по таким вот колонным путям — настилам, обозначенным вехами, насквозь простреливаемым немцами. Вот почему на подступах к передовой они несли тяжелые потери.

Однако в то памятное утро, бодрящее крепким морозцем, дымом костров и походных кухонь, а главное — ощущением близости настоящего дела, а не надоевших сверх всякой меры учений и стрельб на танкодроме, Орлов был под впечатлением пути сюда, на станцию Назия, в расположение 8-й армии, которой и был придан их танковый полк. Поскрипывая валенками по мартовскому снегу, он все еще переживал огромные пространства, которые одолел их воинский эшелон и которые явились для него конкретным воплощением могущества и силы России.

«...Позади остались тысячи километров пути,— записывал он в блокноте семьдесят второго года,— с Урала через всю Россию, с бешеной скоростью, с остановками эшелона только для смены паровозов: горячий обед подвозился на лошаденках прямо к теплушкам, девять минут — и вся раздача закончена... В теплушках полыхали жаром раскаленные добела железные печки и звенела песня:

Прощай, страна, прощай, моя любимая.
Стучат колеса, мчится эшелон.
А я сижу и вспоминаю, где же улица родимая,
Где же этот переулочек и дом...»

«Где же, действительно, этот переулочек и дом?» — думал Сергей Орлов, охваченный мучительно-отрадной силой воспоминаний, как бы вновь превратившийся в двадцатидвухлетнего лейтенанта, что присел на топчан возле этой раскаленной до белого жара печурки, в которой так яростно гудел и метался огонь.

[1] См.: Орлов С. Стихотворения, с. 8.

«Где же, действительно, этот переулочек и дом? — вновь переспрашивал он себя и отвечал самому себе: — У кого как... У кого и не было известно, целы ли этот дом и этот переулочек там, на оккупированной земле, за линией фронта. Тем горше заливался баян: «Прощай, моя любимая...»

Да и любимые-то у всех ли были? — раздумывал далее Орлов.— Ведь еще не успели обзавестись ими, объясниться в любви девушкам, как вот она грянула и пошла на тысячи верст и сотни дней.

Приказ был ясен — явиться в час назначенный,
И вот на запад мчится эшелон,—

пелось в этой песне, неизвестно кем написанной и кем впервые запетой. Но пели ее в эшелоне чаще других песен...»

Этот прозаический отрывок из какой-то большой вещи, задуманной Орловым, так и остался бы отрывком, если бы не заключительная фраза... Но сейчас мне хочется отметить, что в блокноте-72 вслед за прозой шла черновая строфа какого-то стихотворения:

Меняется движение светил,
И предстает в ином и новом свете
Во что ты верил, то, что ты любил,
Что видел ты и что ты не заметил.

Что это? — странный скачок мысли художника, его разбросанность?.. Или между фронтовой прозой и этими стихами есть какая-то внутренняя связь, есть нечто, незримо объединяющее и то и другое. Мне кажется, второе предположение вернее: если даже светила меняют свой бег, если все сущее предстает в новом свете, то — «осталось измениться самому...». Не так ли?.. Однако в той грандиозной плавильне, которую мы называем Природой и в которой «наотмашь тьма и пламя наотрез», человек — это «довольно древнее явленье».

Миллионы лет он шел путем чудес — «от гибели до чуда воскрешенья...». И все-таки остался человеком. И поэтому в чем-то основном лирический герой стихов хочет быть неизменным, твердым, как та библейская глина, которая была закалена огнем и пламенем великих преставлений!..[1]

И вновь возвращается Орлов к своей автобиографиче-

[1] См.: Орлов С. Костры, с. 150.

ской прозе, погружается в стихию песни, сочиненной безвестным автором, но петой чаще всех других. «...Звучала она в общем хоре весело, с лихостью, как будто на празднике каком, а думы думались при этом разные, не такие уж лихие и развеселые,— у каждого свои, но общие, так же, как песня: они-то и были главной музыкой в ней, беззвучной, но определяющей все».

Именно эту «главную музыку» и хотел страстно запомнить и выразить в стихах гвардии лейтенант Орлов. Его тяжелый танк уже занял свое место в колонне, уже скрывался в заснеженном лесу, исчезал из виду, чтобы стать легендарным...

Воинская часть, в которую был зачислен командир танкового экипажа Сергей Орлов 11 февраля 1943 года, являлась особой частью и имела особое наименование. Полностью оно звучало так: 33-й отдельный гвардейский тяжелотанковый полк прорыва. После взятия Мги ему было присвоено еще звание Мгинский. Полк находился в резерве Главного командования и использовался в операциях, имеющих серьезное, а иногда — решающее значение. Командующий Волховским фронтом К. А. Мерецков еще во время финской кампании полюбил танк КВ, опытные образцы которого хорошо показали себя при прорыве линии Маннергейма.

«Всегда, когда мог, я старался иметь этот танк в своем распоряжении»,— писал маршал К. А. Мерецков в книге воспоминаний[1].

Командование фронтом безусловно рассчитывало в тактических и в стратегических разработках на эту только что прибывшую с Урала и выгрузившуюся на станции Назия воинскую часть. Ибо в 8-й армии, принимавшей участие в операции «Искра», иначе сказать, в операции, закончившейся прорывом блокады и ликвидацией опасного шлиссельбургско-синявинского выступа, не оставалось уже ни одного тяжелого танка.

Незадолго до этого в Кремле состоялся многозначительный разговор между Верховным Главнокомандующим и К. А. Мерецковым. «Главная задача для вас,— говорил И. В. Сталин,— не захват территории, а уничтожение не-

---

[1] Мерецков К. На службе народу. М., 1971, с. 188.

мецких дивизий»[1]. И дал понять, что летом планируется грандиозная битва на Курской дуге и что немецкие армии «Центр» и «Юг» не должны за это время получить с Волховского фронта ни одного солдата. Такова была общая стратегическая задача, конечно известная крайне узкому кругу лиц.

Сковать армии Кюхлера на всем фронте от Мги до Ораниенбаума, втянуть их в изнурительные, кровопролитные, затяжные бои, перемолоть немецкие части, стоявшие в обороне,— вот что предопределялось Ставкой. Однако втянуть в эти затяжные бои противника, укрывшегося за мощной долговременной обороной, силами одной пехоты или одной артиллерии было невозможно. Только танки создавали постоянную реальную угрозу прорыва фронта на участке, занимаемом 18-й армией противника и противостоявшей нашим войскам.

К тому времени на языке штабистов Волховского фронта длительное артиллерийско-танковое наступление стало называться запросто «мельницей». Сказано было вроде бы в шутку, но название многим понравилось и закрепилось.

«И вот жернова мельницы начали вертеться»,— подтверждает маршал К. А. Мерецков.

Огневые налеты и авиационные бомбежки, танковые рейды и разведки боем как бы предшествовали атакам пехоты, однако пехота оставалась в своих укрытиях, в траншеях и блиндажах. Захват территории не играл здесь решающей роли. Таким образом, вся тяжесть этой изнурительной войны ложилась на танковые подразделения, ибо танки чаще всего вызывали огонь на себя, позволяли корректировщикам засечь вражеские огневые точки. Это была незаметная, не прославленная война — война на истребление, на уничтожение врага. И в штабе Кюхлера скоро почувствовали это: пленные немецкие офицеры рассказывали, что их командование в отчаянии от «бездонной мгинской бочки».

Однако жернова «мельницы» перемалывали и наши силы: потери, особенно в танках, были велики...

Ничто из прежних впечатлений Сергея Орлова не могло сравниться с танковой атакой под Карбуселью — ни бой под Красносельгой, ни отступление к Ведлозеру, ни

[1] Мерецков К. На службе народу, с. 188.

сентябрьское сражение под Пушкином, когда любой ценой надо было задержать немцев, отчаянно рвавшихся на северо-восток, на соединение с финской группой войск «Олонец». Нет, об этой танковой атаке в районе деревушки Карбусель не было пространных реляций и приказов Верховного Главнокомандующего. Если что и мелькнуло о ней, то лишь тщательно зашифрованное сообщение в армейской газете «Ленинский путь».

«Вчера,— говорилось в этом сообщении,— наши части нанесли гитлеровцам новый удар. Враг дрогнул и попятился, оставил свои передовые позиции и дзоты. Взяты трофеи и пленные...» Следом шли весьма самоуверенные стихи:

Кромсай оккупантов на части!
Дави и расстреливай их!
Танкист, замечательный мастер
Советских машин боевых[1].

В действительности это был первый бой, в котором принимал участие 33-й танковый полк прорыва, а значит, и командир танка гвардии лейтенант Сергей Орлов.

Над головами с вкрадчивым шорохом пролетали тяжелые снаряды: наша дальнобойная артиллерия обрабатывала передний край противника. Там, на небольшой высотке, где виднелась полуразрушенная кирпичная стена, где все потонуло в густом дыму и снежном прахе, непрерывно вспыхивали огоньки разрывов. А здесь, в заболоченном леске, выстраивались в колонну танки КВ. И хотя впереди всей колонны шел приданный танкистам сапер, водители машин были предельно осторожны: они плохо видели настил, к которому со всех сторон подступало ржавое болото.

За леском, за нашей линией обороны была ничейная земля: воронки, заваленные полуистлевшими трупами, спирали Бруно, старые дзоты, разбитые прямым попаданием, от которых веером торчали обугленные бревна... И все это вновь мешал и перемешивал ожесточенный артогонь. Вот почему ничейная земля грозила танкистам не меньше, чем удар термитного снаряда: танки могли провалиться в такой вот полузасыпанный снегом дзот, и эта внезапная остановка превращала машину в отличную мишень для немецких противотанковых орудий.

[1] Ленинский путь, 1943, 19 марта.

Иван Григоренко, командир танковой роты, в которой служил Сергей Орлов, позднее вспоминал: бой с первых минут выдался тяжелый. Еще на подступах к высотке танки стали останавливаться, застревать, поскольку не могли маневрировать среди старых рвов и воронок... И все-таки приказ есть приказ, и рота вышла к своей цели. Григоренко с командирами взводов поддерживал связь по рации. Вот лейтенант Орлов доложил, что успешно начал бой: разбил две противотанковые пушки противника, а третью огневую точку пока не может обнаружить...

В башне Орлову было угарно и душно от скопления пороховых газов. Моторы ревели. Земля то вставала дыбом, то уходила куда-то вниз. Механик-водитель подвел машину почти вплотную к вражескому дзоту — Орлов прицелился... Выстрел. И только щепки и грязь взлетели вверх. Сразу же вспыхнули остатки бревенчатого перекрытия. А танк, словно паровой каток, пошел по бревнам, по клочьям зеленоватых шинелей, по стволу пушки и вдавил все это в обожженную взрывами землю.

Но в тот день — 18 марта 1943 года — Карбусель не была взята. Потери, которые понес 33-й танковый полк, были серьезные: многие товарищи не вернулись из этого боя[1].

...Почти у самой кирпичной стены, на вершине высотки, виднелись фигурки танкистов, ткнувшихся черными ребристыми шлемами в такой же черный и багровый от крови карбусельский снег.

Этот бой под Карбуселью — и первые дымные факелы на нейтральной полосе, и первые сгоревшие в пепел и убитые танкисты, и первые приползшие к своим раненые, обожженные, с кожей, свисавшей с лица черными лоскутами, их незрячие глаза, их раскрытые рты, в которые друзья лили ледяную водку, — все это навсегда осталось в памяти Сергея Орлова, как навсегда остался в памяти горчичный запах тола и угарный дым пороховых газов, которыми, казалось, он был пропитан в тот день.

Несмотря на смертельную усталость, на потрясенность всем пережитым, в ночь с 18 на 19 марта в нем все-таки зародились строчки стихотворения, ставшего потом знаменитым:

Мы ребят хоронили в вечерний час,
В небе мартовском звезды зажглись...

[1] См.: Наш современник, 1979, № 8, с. 86.

Мы подняли лопатами белый наст,
Вскрыли черную грудь земли...

Прогрохотал траурный салют — и рядом с жердевым настилом вырос небольшой холм все той же, перемешанной со снегом и кровью, скудной волховской земли.

На следующий день бой за Карбусель возобновился. И танки, подымавшиеся по склонам высотки, и юркие фигурки пехотинцев, ворвавшихся во вражеские траншеи, и черные ленты сигнальных ракет — все это лишь угадывалось сквозь косую сетку мокрого весеннего снега.

Замечу, что о боях за Карбусель — почти с документальной точностью — Сергей Орлов написал и в поэме, начатой в первый послевоенный год, но, к сожалению, оставшейся незаконченной. В одном из отрывков этой поэмы он, едва ли не единственный раз, приблизил читателя к окулярам перископа, позволил взглянуть на то, что видели только глаза танкового экипажа.

...Метнулись командоры от орудий,
Безмолвно что-то офицер кричал,
Когда пошел на них крутою грудью,
Как горы, белокаменный металл.
И, только каску отстегнув, отпетый
В мундире войск «СС» головорез
Встал перед танком молча с пистолетом,
Гремящему свинцу наперерез.
Привыкший красоваться на расстрелах,
Палач из Бухенвальдских лагерей,
Он бил в Андрея тщательно, с прицела,
Но кобуры не расстегнул Андрей.
И, глазом расстояние прикинув,
Как будто бы на мушку изловив,
Он в микрофон механику машины
Спокойно бросил краткое: «Дави!»

Позднее в этих же кровопролитных мартовских боях танк Сергея Орлова был подбит. С сорванной гусеницей машина встала в тысяче метров от нашего боевого охранения, встала среди болотных топей, заметенных снегом, и потухших, как свечи, обугленных елей. Если бы не снежная замять, то машину в упор расстреляли бы немцы. Но метель и мартовские сумерки спасли экипаж. Спасли от обстрела, но не от мороза, который был нестерпим в этой, казалось, потерявшей всякие признаки жизни броневой громаде. От дыхания танкистов внутри машины все покрылось бахромой инея. К железу невозможно было прикоснуться ладонью: ее обжигало, как пламенем. Но и в этой холодной, непроглядной мгле для Сергея Орлова по-

эзия оказалась как бы союзницей огня, когда-то согревавшего его пращуров. Именно так: во время многочасового сидения на нейтралке у него возникло стихотворение, так им и названное — «В подбитом танке».

«Я знаю,— повторял он про себя,— тыщу метров нам лишь до тепла, но танк оставить?.. Нет! Коченей назло врагам...» Эти слова он повторял вновь и вновь, пока не приходили другие строки: «Сиди и бей из пулемета, чтоб пальцы на крючке свело...»

А завершалось стихотворение неожиданно горьким, но спасительным в этой почти безнадежной ситуации юмором: «А коль не подойдет пехота, зажгут нас, будет нам тепло...» Увы, пехота к ним не подошла. И они коченели и первую, и вторую, и третью ночь, пока наконец не отремонтировали машину своими силами и не привели ее обратно в часть. Это был воинский подвиг, о котором в других случаях писали в армейской газете... Но здесь все прошло незамеченным: один ротный писарь, между прочим, поспешил и послал похоронки на весь экипаж...

2

Танковый полк прорыва перебрасывался с одного участка Волховского фронта на другой, но всюду было одно и то же: изрубленное взрывами мелколесье, редкие высотки, занятые врагом, настилы из бревен и русла речек, по которым танки скрытно продвигались к переднему краю. Много раз ходил Сергей Орлов по этим пружинящим, измочаленным вконец настилам, вел разведку боем, занимал вражеские высоты, терял однополчан, отходил обратно. И он так хорошо запомнил окрестность, что спустя много лет мог вспомнить какой-нибудь мостик через речку, — по руслу этой речки они выводили танки для атаки. Однажды он действительно узнал и мостик, и черную болотистую речку, когда проезжал в вагоне местной электрички мимо станции Мга.

«С этой минуты поезд шел через мои воспоминания, через вой танковых моторов, лязг гусениц и грохот снарядов, треск падающих деревьев. И только когда электричка стала у бетонной платформы и я увидел за окнами город с новыми многоэтажными домами, витринами магазинов, автобусами, с перекинутой через железную дорогу эстакадой, наступила тишина — с человеческими голосами,

топотом ног, фырканьем автомашин, со стуками, криками, свистками и шумом ветра в кронах деревьев...»

Это была обычная пригородная электричка, и шла она от мостика до Мги шесть или семь минут, но их танковый полк шел это расстояние год: с февраля сорок третьего по январь сорок четвертого. «...Год шел наш полк это расстояние от платформы Апраксин, — повторил Сергей Орлов.— И когда перед нами открылась Мга, я ничего не запомнил в ней, потому что там не было ничего, а был точно такой же заметенный белым январь и всюду чернела искореженная земля»[1].

Еще он рассказывал, что запах гари разносился на многие километры и что на окраине этого города-пепелища они увидели простирающееся до горизонта поле, заполненное крестами: это было кладбище солдат 277-й и 2-й немецких дивизий, попавших, как и другие, в мгинскую огненную бочку.

Тогда-то он и понял, что если подвиг каждого из них был невидим, незаметен, неразличим, то подвиг всего Волховского фронта — почти легендарен.

К сожалению, тогда не только до этих воспоминаний, но и до освобождения Мги было еще очень далеко. Стоял конец марта сорок третьего года: в танковом полку почти не оставалось боевых машин. Тянулись нудные недели капитального ремонта, обкатки, возвращения в свою землянку, где можно было обсушиться и обогреться. Правда, как отмечает Сергей Орлов, сохранился штаб полка, рота технического обеспечения и другие подразделения, а поэтому полк был полком, хотя теперь он не имел ни матчасти, ни танкистов: жернова «мельницы» вертелись без остановки...

Наконец танкистов отвели на переформировку. Возле деревни Дусьево, где располагались тылы 8-й армии, и в частности находилась редакция армейской газеты «Ленинский путь», молодые парни в танкистских шлемах привычно выкопали себе две новые землянки в красивом сосновом бору, рядом с тылами дальнобойного артиллерийского полка. И в этих землянках запросто разместился почти весь личный состав их гвардейской части: всего человек пятнадцать, оставшихся в живых.

Стояли белые ночи. Сна не было ни в одном глазу. В тех же автобиографических заметках, о которых шла речь,

[1] Литературная газета, 1969, 7 мая.

Сергей Орлов с добродушной улыбкой вспоминает, как привольно им жилось в ту пору, как из всего строевого расписания строго соблюдался лишь прием пищи. Зато каким магнитом оказалась для них та самая землянка, в которой жили девушки-радистки из дальнобойного полка РГК. Правда, девушек держали в строгости и никуда их не пускали, но от этих строгостей количество концентрических кругов, совершаемых парнями в комбинезонах и до блеска начищенных сапогах, отнюдь не уменьшалось. И еще, именно тогда, в апреле-мае сорок третьего года, в жизни Орлова произошло одно замечательное событие.

«...Однажды,— рассказывает Лев Ильич Левин, в ту пору сотрудник армейской газеты,— ко мне в затопленную водой землянку неподалеку от приладожской деревни Дусьево явился лейтенант в танкистском шлеме. Лейтенант протянул видавшую виды фронтовую тетрадку, которую он носил в кирзовой офицерской сумке под картами...» Лев Ильич при нем же прочитал несколько стихотворений, прочитал он и «Карбусель», которое, пожалуй, поразило его больше всех других, поразило сдержанной болью и сдержанной правдой о тех мартовских боях, когда вязли танки в волховских болотах и гибли экипажи в пламени пожара. «...Когда он ушел,— продолжает рассказ Лев Левин,— я вновь и вновь читал и перечитывал его стихи, и у меня тяжело становилось на душе»[1].

Еще бы! С первого взгляда этот опытный и эрудированный литературный критик определил, что перед ним — настоящий поэт, вернее — без риска ошибиться он мог предсказать ему будущность настоящего поэта. А ведь не за горами были новые бои, вероятно, более тяжелые, чем под Карбуселью. И какую участь они готовили только что ушедшему командиру танка в кирзе с головы до ног, с такой широкой улыбкой и таким открытым взглядом на мир, на жизнь, на людей, на самого себя?.. Ответа на этот вопрос у Льва Левина не было.

Однако после этого посещения редакционной землянки у Сергея Орлова завязались дружеские отношения с Л. И. Левиным, который, как оказалось, был душой шумных сборищ молодых армейских журналистов и поэтов, вечно споривших обо всем на свете, но в первую очередь,

---

[1] Литературная газета, 1978, 22 февраля.

о новинках литературы и поэзии. Ибо и там, в армейском тылу, среди бескрайних волховских болот и лесов, поэзия была жива. «...В условиях позиционных военных действий,— подтверждает эту мысль Анатолий Чепуров,— в лесах была хорошая творческая атмосфера, и не случайно многие ныне профессиональные литераторы с благодарностью вспоминают то время и тех людей, кто стоял при начале их писательского пути»[1]. Именно там Орлов впервые отбросил врожденную застенчивость и не раз и не два читал стихи, изредка заглядывая в потертый блокнот, который он показал Левину при первом посещении... Особенно тесной оказалась его дружба с Дмитрием Хренковым. Прошли годы и годы, а Дмитрий Терентьевич, ныне известный ленинградский критик, помнил, как мерцала под потолком землянки электрическая лампочка, которую питал старый аккумулятор, и как Орлов держал в руках свой давно знакомый всем товарищам блокнот со стихами... По возрасту он был моложе многих, собиравшихся в редакционных блиндажах и землянках, но «если судить по отношению его к литературе,— замечает Д. Хренков, — то, наверное, старше». И это его «старшинство» заключалось в его таланте. Но, в свою очередь, и Орлов жаждал поделиться с новыми друзьями стихами, написанными в дни войны, жаждал услышать профессиональный отзыв или дельное замечание. Ведь он все эти годы был одинок: среди танкистов никто не знал, что лейтенант Орлов — поэт и что в кирзовой сумке вместе с картами он носит блокнот, заполненный стихами, и что, наконец, среди этих стихов в нескольких местах он крупно и отчетливо написал адрес матери: Белозерск, ул. Дзержинского, 19. Что там ни говори — а война... Даже командир роты Иван Григоренко не мог вспомнить, читал ли ему когда-нибудь Орлов свои стихи. Зато он ясно помнил: разных прибауток, частушек, чужих строк знал его лейтенант множество.

Иногда, после отбоя, Орлов продолжал что-то записывать в блокнот, и кто-нибудь из друзей его спрашивал, что это он там все пишет и пишет. Орлов обычно отвечал: «Не мешай!.. Письмо домой». И на этом все расспросы кончались.

Но здесь, в Дусьеве, оказалось, что его слушателям, хотя бы в лице Дмитрия Хренкова, была крайне необхо-

[1] См.: Александр Прокофьев. Вспоминают друзья. с. 365.

дима именно его фронтовая лирика, что эту лирику можно было слушать затаив дыхание, мысленно перебирая вехи на долгом пути от пограничных литовских городков до стен Ленинграда. Так вот Дмитрий Хренков слушал стихи Орлова и был вынужден признаться самому себе, что все ранее увиденное и пережитое он, может быть, впервые воспринимал не разумом, а душой. «Духовно Орлов был, безусловно, богаче меня», — еще раз твердо подчеркнул он[1].

Так думали о стихах Орлова и другие участники дусьевского «литфака». И не только думали, но и жаждали увидеть его имя на страницах своей газеты рядом с именами известных поэтов-ленинградцев — А. Прокофьева, В. Саянова, Вс. Рождественского, Б. Лихарева, А. Гитовича — и рядом с менее известными своими собственными именами А. Чепурова, В. Цыбенко, А. Павина, А. Саврогина.

Нередко на страницах газеты «Ленинский путь» появлялись и безымянные стихотворные подписи под фотографиями и рисунками, сочиненные работниками редакции, вроде той, что была опубликована во время танковых боев за Карбусель. Однако эта — в духе известного персонажа фронтовой печати Васи Гранаткина — лихая строфа как раз и соответствовала требованиям, которые предъявлялись к стихотворной продукции в газете. Вот почему не так уж много перекочевало орловских стихотворений из блокнота на газетные полосы. Скорее напротив — большинство напечатанных стихотворений было сочинено в редакционных блиндажах, где Орлов выполнял срочные редакционные и товарищеские заказы. За короткое время с 3 мая по 19 ноября в «Ленинском пути» было напечатано десять его стихотворений, но среди них лишь два собственно «орловских» — «У костра» (5 сентября) и «В землянке» (18 сентября). Позднее эти стихи вошли во все его сборники. И дело, мне думается, вовсе не в том, что газетные стихи давались Орлову трудно, что при выполнении редакционных заданий «на его широком лбу проступал пот». Орлов обладал достаточными навыками стихотворца, чтобы выполнить эти в общем-то несложные задания. Все дело, по-моему, заключается в том, что именно в это время Орлов переосмысливал традиции «громогласной, маршевой, самоуверенной лирики», как он писал

[1] Наш современник, 1979, № 8, с. 88.

позднее, и перед собою ставил совершенно иные цели и задачи.

Однако его публикации в армейской газете не прошли незамеченными. Довольно быстро Орлов стал известен именно как свой, как волховский поэт. Не случайно кинооператор А. Л. Богоров, задумавший весной сорок третьего года снять документальный фильм «Поэты Волховского фронта», одну часть этого фильма «Поэт-танкист» целиком посвятил Сергею Орлову. К сожалению, до сих пор не удалось разыскать эти бесценные кадры, и только одна кинопроба — Орлов возле танка КВ, на фоне сосновой рощицы — чудом сохранилась. Поэт любил эту фотографию, не раз писал о ней, писал о себе — молодом, улыбчивом, с чубом, выбившимся из-под шлема, с гвардейским значком.

Вдаль гляжу я, веселый,
Прислонившись к броне,
Среди сосен и елок,
На великой войне.

Светит солнце на траках,
Дымится броня.
Можно просто заплакать,
Как мне жалко меня!

Здесь выражен взгляд в себя и на себя из дальней дали, которая тогда, в сорок третьем году, казалась не менее невероятной, чем марсианская цивилизация в романах писателей-фантастов. И все-таки когда эта даль стала реальностью,— сердце поэта сжалось не только жалостью, но чувством, чем-то похожим на восхищение, а может быть, на невольную гордость: этот мальчик в танкистском шлеме —

Гомер гвардейского полка,
Ни жизни, ни любви не зная,
Он может все наверняка,
О чем я не предполагаю.

Возьмет немытой пятерней
В горсть переливчатые струны —
И я пред ним замру немой,
Завистливо, как мальчик юный.

Ракета над полком взойдет,—
Он эту лиру к черту кинет;
И рейх к его ногам падет
В дыму, в поверженном Берлине...

Надо отметить, что духовное и собственно художественное формирование Орлова в этот «дусьевский» период шло необычайно быстро, и сохраненные им — хотя и не разобранные при жизни — фронтовые тетради позволяют вновь ощутить, узнать, понять, как шло это формирование, какими путями и по каким направлениям. К тому времени Орлов уже твердо знал, что поэзия не должна уподобляться грохоту пушек, ибо перекрыть этот грохот и этот гром войны может только человеческий голос. Чтобы воздействовать на разгневанную, на опаленную пламенем душу солдата с такой вот особой, человеческой проникновенностью и силой, присущей поэзии, художник не должен пренебрегать ни березами, ни любимой женщиной, ни песней, ни тишиной, то есть, пояснял позднее поэт, не должен пренебрегать образами «простого и вечного», являющимися одновременно выражением гражданственного, эпохального.

Подобные образы Орлов видел в русской классической поэзии, и в первую очередь в гениальном «Завещании» Лермонтова, видел это в блоковском цикле «На поле Куликовом» и в советской поэзии дней войны: например, в популярнейшем стихотворении «Жди меня» Константина Симонова. Вот почему для выражения человеческого в человеке, которое, по мысли Орлова, запрятано особенно глубоко, он или буквально повторял Симонова, или вступал в полемику с ним. В первом случае это выглядело так: «Жди меня, и я вернусь»,— написал в письме. Позабудь тоску и грусть. Я приду к зиме...» Во втором: «Не жди меня, я не вернусь,— к чему напрасные печали...»

Правда, в отличие от других молодых поэтов Орлов ясно видел такие непроизвольные заимствования; потому-то он и не напечатал ни одной из этих вариаций на лирические темы.

Впрочем, подобных перекличек у него встречалось не так-то уж и много. Но опыт мастеров был для Орлова принципиально важен. Если, например, у Симонова он учился доверительной интонации, какому-то особому лиризму, обладавшему свойствами заклинания, заповеди, завета, то в стихах Щипачева — его вниманию к деталям, к подробностям фронтового быта:

Проходит танк, уже зеленый весь,
Поры военной огневая весть.
Сидит танкист, пригревшись, на броне,
Он рад погоде, солнцу и весне.

Увы, вместе с этим пристрастием к подробностям фронтового быта молодой поэт невольно воспроизводил и щипачевскую рассудочность и медитативную замедленность стиха. Равно как, осваивая красочность, песенность, раздольность стиха Александра Прокофьева, он впадал в некий условный фольклоризм, совершенно ему не свойственный: «Закурю, затоскую, вспомню край, где я жил, где ее, золотую, навсегда полюбил». Но чужеродные строки, надо полагать, вызывали критику со стороны более старших по возрасту товарищей в тех самых редакционных блиндажах и землянках, о которых уже шла речь. Вот почему иногда получалось так, что Орлов, возвращаясь с поля боя, выбираясь из-под огня вражеского, тут же попадал под огонь критический. Может быть, подобные ассоциации возникали в его душе уже тогда, а может быть, позднее, в сорок пятом году, но они раскрывали главное в настроениях и переживаниях молодого поэта. А главным было его несомненное право сказать то, чего, кроме него, никто сказать не мог, что достоверно было известно ему одному, чего нельзя было узнать из пересказов или кратких газетных заметок.

Вот почему с такой полемичностью, с таким эмоциональным напором он писал:

Пускай в сторонку удалится критик:
Поэтика здесь вовсе ни при чем.
Я, может быть, какой-нибудь эпитет,—
И тот нашел в воронке под огнем.

Здесь молодости рубежи и сроки,
По жизни окаянная тоска...
Я порохом пропахнувшие строки
Из-под обстрела вынес на руках...

Прекрасный образ «из-под обстрела вынес на руках...»! Он родился в минуту поэтического озарения, но эта минута вобрала многодневный фронтовой опыт Сергея Орлова, явилась как бы конденсатором его интимных и одновременно «вселенских» размышлений. Момент истины добывался им нелегко, добывался в споре с громогласной, самоуверенной риторикой и с собственной «вторичной стихией стиха». Новаторство Орлова не бросалось да и сейчас не бросается в глаза, поэтому он и слывет примером поэта-традиционалиста. Однако во имя стихотворных строк, пропахнувших порохом, пропитанных кровью, прокаленных огнем, иначе говоря, во имя истины в искусстве Орлов должен был по-новому ставить все коренные, или

«вечные», или «проклятые» вопросы человеческого бытия. И здесь, на фронте, в душах людей они были той самой «главной музыкой», которую поэт обязан был выразить в строке, в слове. Среди этих коренных, или «вечных», вопросов были такие, как жизнь и смерть человека, как смысл и бессмысленность его надежд, радостей, страданий, как величие и безвестность, как слава и бесславие... Короче говоря, поэт-танкист, создавая свою «сокращенную вселенную», как назвал литературу Салтыков-Щедрин, действительно мучился над разрешением вопросов, без которых эта вселенная была бы неподвижна и мертва. А Сергей Орлов сопрягал подобные полярные силы, перевоплощал их в диалектическое единство философско-лирических метафор, творил свою вселенную или, как он скажет позднее, свою собственную концепцию «мира сущего». Размышлявший по поводу подобной творческой концепции Валентин Распутин определил ее несколько иначе, но по существу очень близко к Сергею Орлову, он определил ее как жизненную философию, не подвластную никаким расхожим канонам, как ту самую главную правду, которую ты выстрадал одну — из многих других[1].

И сейчас важно подчеркнуть, что нужна была решительность, нужен был юношеский максимализм оценок и мнений, чтобы выразить в стихах эту самую главную правду», чтобы отказаться от неписанных законов газетной публицистики, по которым даже на слово «смерть» был наложен запрет. Так, например, в одном номере армейской газеты о командире танка, который во время боя наскочил на противотанковый фугас, было сказано: с ним «случилось несчастье». А герой другого очерка стал свидетелем того, как «на его глазах люди вдруг перестали двигаться, разговаривать, дышать...»[2]. Попросту говоря, были убиты. Но на подобное журналист не мог решиться.

Сергею же Орлову, как и его Дионисию, «было здесь не до славы, а до правды было ему». И эту суровую, выстраданную им правду он черпал прежде всего из личных впечатлений, он воссоздавал ее в стихах, а в послевоенные годы — в черновых набросках, которые должны были послужить основой для какого-то прозаического произведения. В том же самом пятьдесят восьмом году, когда были написаны «Сказ о Дионисии», строфы поэмы «Одна любовь», стихотворения «Старый снимок», «Витька, Коля,

[1] См.. Литературная газета, 1980, 26 марта, с. 4.
[2] Ленинский путь, 1943, 24 августа.

Саша и Петро», «Кто же первый сказал мне на свете о ней?..», «Щи», «Кружка молока», «В Праге» и многие другие, Орловым был сделан карандашный набросок, живо воссоздающий обстановку на Волховском фронте. Я случайно нашел его и хочу привести целиком. Тем более что этот набросок позволяет понять, какова была та самая правда, которую с таким упорством постигал Сергей Орлов.

«Лето сорок третьего года выдалось сухое, жаркое, — писал он, как обычно, почти без помарок.— Даже болота на Волхове подсохли и дымились на солнце, зажженные термитными снарядами... На Курской дуге шли тяжелые бои. В дикую жару сходились в лоб сотни танков, лопалась броня, черный дым и пламя валили в щели, небо дрожало от стрельбы и воя самолетных моторов; белые облачка несчетных разрывов пятнали чистый синий небосвод... Но все это было далеко, почти за тысячу верст. Потому-то солдатам на Волхове и казалось, что по всему фронту стоит жара и тишина, хотя и здесь шли кровавые, но глухие бои. Людей было мало. В атаку ходили группой человек в пятьдесят... Было даже приказано, чтобы водку, положенные сто грамм, выдавали за пять — десять минут перед атакой, не раньше, не позже, — а то развезет, вместо того, чтобы взбодрить усталых людей...»

Орлов делает паузу — идут варианты каких-то строф,— но затем снова тем же синим карандашом и в той же дневниковой манере он пишет: «...вдруг глухо начинала постреливать пушчонка, вытащенная на прямую наводку, строчили пулеметы и автоматы. Из наших траншей в этот жаркий день люди бежали к чужим траншеям, но, не достигнув их, падали в мох; обратно приползали немногие. Через несколько часов все начиналось снова... И так изо дня в день без успеха, без конца»[1].

Эта заключительная фраза и смыслом и ритмом позволяет, мне кажется, вновь вернуться к общей стратегической задаче, к волховской «мельнице», о которой есть упоминание в книге маршала К. А. Мерецкова. Ибо в прозаическом отрывке, как и в стихах Орлова, четко конкретизировано то, что «в мозговых центрах» штабов мыслилось иногда отвлеченно, в чем не рисковали признаться многие военачальники. А вот К. А. Мерецков признался откровенно и честно. Размышляя об атаках в лоб, неиз-

[1] Из архива В. С. Орловой.

бежных во фронтовых условиях, о применении танков в болотах и топях Волхова, командующий фронтом восклицает: «Ведь вот какова военная действительность! Когда военачальник планирует операцию, он не только понимает, что будут человеческие жертвы, но и предусматривает возможные потери... Такова военная логика. Приходится, к сожалению, учитывать предстоящие потери... Я всегда сильно переживал любые потери. Вынужден сказать здесь об этом, если даже кто-нибудь и расценит как присущую мне слабость»[1].

Как видим, спустя много-много лет после окончания войны прославленному полководцу было нелегко признать военную логику, по которой человеческая жизнь и смерть подлежали учету, ибо «для спасения миллионов,— писал К. А. Мерецков,— мы бросаем в бой десятки тысяч людей, зная при этом, что многие тысячи погибнут»[2]. Здесь высказана самая сокровенная тайна войны. Не случайно и Сергей Орлов лишь однажды в разговоре с Иваном Бузиным заметил, что за год боевых действий он сменил три боевые машины и трижды сменил экипаж. И в этом тоже нелегко было признаваться. «В бою все они были подбиты вражескими снарядами и выходили из строя,— как будто нехотя пояснял Сергей Орлов своему другу.— И всякий раз я оставался живым...»

Что же касается стратегических планов командования, то, конечно, ни в дни войны, ни позднее рядовой офицер-танкист ничего не знал о них, как он не знал и о «мельнице». Во всяком случае, у нас не было об этом разговоров. Однако поэт понял главное: что ни одного немецкого танка и немецкого солдата не было переброшено под Прохоровку с Волховского фронта. В известном стихотворении «Мой лейтенант» (1963), припоминая эти задымленные болота и эти изнурительные бои, когда в любой момент «с ревом треснет черная броня» и брызнет прямо в глаза поток кипящего металла, поэт — уже на пределе человеческих чувств — восклицает:

Только что в сравнении с Россией
Жизнь моя?..

В этом вопросе сильно — даже два десятилетия спустя — Орловым выражена готовность к самопожертвованию во

---

[1] Мерецков К. На службе народу, с. 322.
[2] Там же.

нмя того великого и единого, что мы называем Родиной, Россией. Однако не следует думать, что эта готовность давалась легко. Нет, Орлов смолоду был натурой мятущейся, вдохновенной, деятельной, волевой и рефлектирующей одновременно. Потому-то и нет никакого смысла или резона скрывать то, что нашло отражение в его фронтовых блокнотах, что свидетельствует о его поисках и метаниях.

В жизни Орлова, как и любого из нас, бывших фронтовиков, случались минуты, когда возникало ощущение какой-то обездушенной, какой-то механической, я бы даже сказал — фатальной тяжести войны, непереносимой для простого смертного... В такие минуты ностальгия по дому, по матери, по родному Белозерью сдавливала сердце поэта острее всего и острее всего была мысль о полном, безвозвратном исчезновении в смертельном вихре войны: кто ты? — «песчинка средь огня»!

И только фронтовой потрепанный блокнот в такие минуты служил спасением от этой ностальгии, от этой «окаянной тоски по жизни», ибо в блокнот заносилось все, что кровоточило в душе в данную минуту: «Может, сдохнешь в лазарете, похоронят на бугру. Ни один на белом свете о тебе не вспомнит друг».

Словом, будет все, как прежде,
Миром мир, война войной!
Будто жил ты, будто не жил,
Умер ты, и черт с тобой.
(Ноябрь, 1943)

Очевидно, что мысль о полном забвении, в чем-то равнозначном бесчестию и бесславию, сильнее всего терзала молодого офицера. Например, в нем невольно возникло чувство сомнения в том, стоило ли вообще родиться на белый свет, если все безвестное остается безвестным, а прославленное — прославленным. Трагические предчувствия, увы, не обманувшие его, и порождали подобные стихи:

Был страшен взрыв, и не вздохнуть,
Осколком грудь моя пробита.
Зачем, руда, далекий путь
Прошла, чтоб мне лежать убитым?..

Поэт мгновенно задумывается над роковым вопросом и отвечает на него не без горькой иронии:

Ведь было б проще, ясно всем,
Меня не зачинать совсем.

В самом строе, в самом пафосе многих фронтовых стихотворений Орлова ощущается его любовь к Лермонтову, поэту и офицеру, проведшему жизнь на войне.

Особенно любил он лермонтовское «Завещание»:

Наедине с тобою, брат,
Хотел бы я побыть:
На свете мало, говорят,
Мне остается жить...

Вообще, Сергей Орлов считал, что «в русской поэзии нет стихотворения, равного этому», причем в «Завещании» его восхищало все: и чистота, и точность языка, и конечно же поразительная современность чувств, современность самого облика, самого душевного склада лирического героя, которого Орлов и не мог представить себе иначе, чем вот таким безвестным армейским офицером, каким, кстати сказать, однажды Лермонтов был запечатлен на карандашном рисунке Палена. И как юный Лермонтов, он мог бы сказать о себе в разгар боев за Карбусель и Мгу: «Боюсь не смерти я. О, нет! Боюсь исчезнуть совершенно...»

Только Александр Твардовский испытал чувства, близкие в чем-то чувствам Сергея Орлова. Еще во время финской кампании он записал в дневнике, что в «такой суровой войне необыкновенно легко забывается отдельный человек. Убит, и все»[1]. Мысль эта оказалась настолько тягостной, настолько гнетущей, что от нее одной, как пометил поэт, «сознание постарело».

Стихотворные записи Сергея Орлова, опубликованные совсем недавно, свидетельствуют, что он, как и Твардовский, безусловно упреждал свое время.

Да, я согласен, что его душевная организация была необычайно отзывчивой, чувствительной, хрупкой, а слепая механическая тяжесть войны — непомерной и непереносимой. Да, я согласен, что он сам считал эти стихотворные записи несовершенными, неоконченными, что многое ему самому представлялось неясным и непонятным. Однако об истинной духовно-нравственной и психологической прозорливости Орлова можно судить хотя бы по интервью Виктора Астафьева, озаглавленному с некоторым вызовом: «Про то, о чем не пишут в книгах»[2]. Проводя подобные сравнения, я хотел бы вновь подчеркнуть, что Орлов

[1] Твардовский А. Собр. соч.: В 5-ти т. М., 1971, т. 5, с. 410.
[2] Литературная газета, 1979, 10 октября, с. 6.

думал обо всем этом в дни войны и в первые послевоенные годы. Астафьев всей проблеме, конечно, дал свое истолкование. Но он говорит, что пришел к своим выводам и размышлениям где-то в пятидесятых — шестидесятых годах, когда проблема ценности человеческого в человеке встала особенно остро. Герой его повести «Пастух и пастушка» лейтенант Борис Костяев задает исключительный для своего, то есть военного, времени вопрос. Причем писатель охотно признается в автобиографическом пафосе этого вопроса, поскольку, поясняет Астафьев, он сам принимал участие в Корсунь-Шевченковской операции, когда было пролито море крови и когда безмерная усталость ощущалась во всем. Борис Костяев спрашивает: «Зачем жить?» И отвечает: «Чтобы убивать или быть убитым?» «...Стало быть, — говорит Виктор Астафьев,— подобный вопрос возникал и у меня, может, и не в такой категорической форме, однако у меня хватило сил преодолеть страшную бездонность этого «вечного вопроса»[1].

Фронтовые блокноты Сергея Орлова показывают, как мучительно трудно билась его мысль над этим же воистину «вечным» вопросом: «Зачем жить?» Он возникал постоянно, и возникал как раз в самой категорической форме. Блокноты Орлова также показывают, что преодолеть «страшную бездонность» подобных вопросов было нелегко, но здесь ему помогала поэзия, в которой он был искренен и правдив до конца. Орлов не мог примириться с безвыходностью, с гибелью безвестно павших в волховских болотах, умерших от ран в лазаретах. Вот почему интуитивно он стремился само забвение, саму безвестность возвести в степень высшей доблести, высшего воинского геройства.

Он ничьих не называл имен
Перед смертью в душном медсанбате
И не звал в атаку батальон,
Тщетно подымаясь на кровати.

Адресов в планшете не нашли,
Слез никто не обронил под вечер,
Холмик рыжей, глинистой земли
Не спеша насыпали на плечи.

И ушли... А в небе тучка шла
И неслышно, будто мать над сыном,

[1] Литературная газета, 1979, 10 октября, с. 6.

Словно слезы, скорбна и светла,
Уронила крупные дождины[1].

Стихотворение полемически заострено против показного, «казенного» героизма, до которого были охочи иные военные журналисты. Оно утверждает героизм подлинный, непоказной, безымянный. И такие раздумья о смысле человеческого существования, о жизни и смерти в этих экстремальных, как бы теперь сказали, условиях войны были для Орлова в высшей степени плодотворны. Они-то и способствовали в конце концов оформлению той концепции «мира сущего», которая стала сердцевиной его творчества.

Конечно, Орлов служил в гвардейской танковой части, и это был не только самый современный, но и наиболее ценимый и пехотой, и артиллерией род войск. Конечно, какие-то определенные изменения в общественной атмосфере к концу сорок третьего года уже происходили или уже произошли. Их существо заключалось все в том же: в большей, чем прежде, ответственности за человеческую жизнь. «...Хотя готовность к самопожертвованию оставалась на прежней высоте,— справедливо отмечает Л. Иванова, рассматривая военные повести Константина Симонова,— но рядом возросло и понятие цены человеческой жизни»[2].

А ведь настойчивое стремление Орлова к возвышению рядового бойца, его возвеличиванию, его увековечению — это же и есть ценностное отношение к человеку, к его жизни, его «непохожести» на других.

Правда, менее всего люди окопов и траншей были склонны к отвлеченным рассуждениям о «цене жизни». Да и было ли время для таких рассуждений? У костров «никто не заводил бесед,— у каждого свое молчанье, свои слова, свой в лицах свет...». Но поэт обязан был угадывать их думы, и, помимо рассказов о том, как распрекрасно-хорошо «стукнуть, так сказать, по банке, завалиться на ночь спать», он должен был еще найти слова, которые бы выражали нечто более значительное, он должен был вновь и вновь как бы заглянуть за бруствер, за ближайший лесок, за горизонт...

Однажды, в стихотворении «Что знаю я о мире и войне?..», Сергей Орлов заметил: «Я знаю лишь подробности

---

[1] Орлов С. Костры, с. 40.

[2] Иванова Л. Современная советская повесть о Великой Отечественной войне. М., 1979, с. 95.

одни. Я ими обожжен и зачарован...» Однако эти подробности, выхваченные им из пекла боя, вынесенные из-под обстрела, были отнюдь не случайными, не произвольными, а обдуманными и, как показало время, существенными для понимания характера минувшей войны.

Вот еще стихи — «Смотровая щель». О чем они?.. Вроде бы о тяготах войны, о том, как сумрачно и тесно в боевой машине, как узка смотровая щель... Но — в этом «но» раскрывается еще одна грань, и, может быть, самая сокровенная в мироощущении поэта-танкиста: в «эту щель от Мги видны предместья Вены и Берлина».

В таком пристальном внимании к подробностям, к деталям фронтового быта, к самой философии войны сказывалась позиция поэта. Как уже говорилось, помимо «вечных» вопросов — что такое война? что она делает с душою человека? — возникало еще и стремление запечатлеть современный облик войны, дать ее перспективу, ее общий план. И вот тогда-то обнаружилось, что новизну чувств невозможно передать без новизны этих подробностей и деталей, что мир должен быть опробован на ощупь, проверен на глаз, а лишь потом воссоздан в поэтическом слове. Тогда-то и выяснилось, что подробности, сами собой очевидные для однополчан, были новы и неизвестны художникам иных времен, иной войны.

Конечно, в окопах и блиндажах именно Волховского фронта старослужащим солдатам многое напоминало окопы первой мировой и отчасти войны гражданской. Эти приметы окопного бытия, конечно, были общими, но в целом облик войны был совершенно другим. И здесь довоенная литература мало чем могла помочь поэту-танкисту. Уже после окончания боевых действий Сергей Орлов поразился, что в стихах Марка Максимова, его друга, партизанского разведчика, встречаются и боевой конь, и скрипучее седло, и клинок, который сверкал почти во всех произведениях о гражданской войне. Орлову, офицеру регулярной армии, эта поэзия клинка и коня показалась запоздалой и странной: на Волховском фронте, где даже солдаты-обозники встречались редко, о каких лихих кавалерийских атаках могла идти речь?.. С первых дней пребывания на фронте Орлов убедился в другом: в том, что против танковой брони бессильна кавалерийская шашка и знаменитая трехлинейка. Вражеской броне могла противостоять только своя танковая броня, своя огневая мощь.

Военно-техническая революция, о которой многие фронтовики раньше лишь догадывались и которая не принималась в расчет прославленными певцами «тачанки-ростовчанки», здесь, в болотах Приладожья, представала воочию, оказывалась реальностью, решала исход больших и малых сражений. Стало очевидно, что чем лучше водители и башнеры знали боевую технику, чем лучше они освоились с ней, даже — сжились с многотонной громадой танка, тем больше у них было возможностей выстоять и победить. Сергей Орлов, не питавший прежде особого пристрастия к технике, должен был сделать быстрый и трудный рывок от поэзии милых сельских былей к поэзии рычагов боевой машины, чаду газойля, грохоту траков, ибо ему было важно, чтобы его поэзия создавала «образы живого мира, которые можно любить и ненавидеть как мир реальный, существующий».

Правда, эти образы живого мира, а тем более такого необычного и специфического, как мир людей на войне, были открыты поэтом далеко не сразу. Например, в первых же опытах Орлова заметно, что он хотел танки сравнить с чем-то таким, что сразу же давало бы ощущение их могущества, ярости, силы. Но с чем?.. Может быть, по отдаленной, исторической — времен Карфагена — ассоциации со слонами? «Танки стоят на зеленой опушке, словно слоны в африканском лесу...» Нет! Слишком уж чужда такая экзотика для волховских болот. Может быть, с кабаном? «Как кабан, тяжелая машина врылась в землю в реденьких кустах». Однако здесь плохой звуковой стык «как ка...» И мысль сразу стала мельчать и обретать едва ли не пародийный оттенок.

Наконец родилась строфа, которая для Орлова, для всей современной поэзии стала подлинным откровением:

Ревут моторы на подъемах,
Дрожит, покачиваясь, лес.
Идут машины, словно громы,
Сошедшие с крутых небес.

И далее:

Колышется под ними лето,
От ветра клонятся кусты...
И молнии лежат в кассетах,
Из меди звонкой отлиты!
(«На марше»)

Оказывается, в таком сопряжении «небесного» с «земным» таились красота и сила, о которых настойчиво меч-

тал Орлов. Оказывается, для батального художественного образа пригодны «простейшие» средства... Это открытие невозможно было забыть. И Орлов не забыл его. Тем более что открытие это было органично для мироощущения поэта.

...Всю ночь разгневанные небеса обрушивали наземь проливные дожди, «всю ночь ракетами за Назией враг освещал в упор леса», а на рассвете пехота

В шинелях серых с автоматами
Пошла в атаку напролом,
И впереди нее раскатывал
Из раскаленной стали гром.

В дальнейшем Орлов часто использовал этот Перунов образ — грома, грозы, молнии — для утверждения основной идеи: мы несли врагу справедливое возмездие и вершили — в единстве с Природой — правый суд. Вот почему в его послевоенных стихах было сказано, что его родной танковый полк до самой Шпрее пронес «тяжелый гусеничный гром».

Итак, во фронтовых стихах Орлова танки не стали воплощением чудовищной, чуждой человеку силы. Нет, нередко это была просто машина, которая на отдыхе могла послужить приютом для ночлега. Как хорошо, пишет Орлов, в редкий час передышки «дрыхнуть на сиденье в танке», поймать по рации голос Москвы, услышать старинную народную песню. Но танк — это прежде всего оружие победы, а победа немыслима без людей. Стихи, считал Орлов, должны быть стихами о человеке на войне: вот почему надо было возвеличивать не технику как таковую, а душу человеческую. В неоконченной «танкистской» поэме Орлов раскрыл сложный комплекс чувств азарта, упоения, воодушевления, ненависти, злобы, захлестнувших экипаж машины. Этот экипаж во время встречного боя пошел на таран:

...Одной ногой, другой ногой
Рвет рычаги механик резко.
Один рычаг, рычаг другой —
И что-то рушится отвесно.

Встает машина на дыбы
И опускается с размаху...
Тут все глядят в лицо судьбы
Одной. Все пятеро без страха.

Есть только ненависть, азарт
И радость, жутко от которой.

Удар таранный, вновь удар,—
И на пределе рев моторный.

Вообще впервые в русской поэзии Сергей Орлов дал — и дал впечатляюще! — картины тяжкого танкового боя... Дело, конечно, не только в том, что танки — современнейший род оружия, что именно их наличие на войне, — впрочем, как и другой военной техники,— придало особый характер, особое напряжение, если можно так сказать, боевым действиям. Дело еще в том, что изображение в стихах Орлова всегда сливается с лирическим «я», что одновременно мы видим и ощущаем «ветер танковой атаки» и являемся как бы непосредственным участником кровавого действа. В русской классической поэзии немало превосходных батальных сцен, например известное стихотворение Константина Батюшкова «К Н (иките)». Но только танкист, только человек, который водил тяжелую машину в бой, мог написать:

Последний раз махорочным дымком
Товарищи затягивались круто.
Гремел мотор. Сдвигался с места гром,
В железо первосортное обутый.

Тяжелой башни разворот —
И в шлемофонах хриплое: «Вперед!»
Вперед!
И скорость третья, и нога
Легла на газ,
И кости вражьих дзотов
Хрустят уже...

(«Памятник»)

Насколько грозен был танк КВ и насколько велико было умение и мастерство командира танка лейтенанта Орлова, показывает также свидетельство очевидца, которое мне случайно удалось обнаружить на страницах армейской газеты.

...Наступил конец октября, и во втором эшелоне 8-й армии, как и в других воинских соединениях Волховского фронта, проходили командно-штабные игры, шла отработка взаимодействия различных родов войск, в первую очередь тяжелых танков с пехотой. Все говорило за то, что близок день и час, когда будет окончательно взорвана блокада Ленинграда и наши войска двинутся на запад, на освобождение Прибалтики и Польши.

Но чтобы преодолеть у пехотинцев «танкобоязнь», в частях день и ночь проходили учения, причем проходили

они в условиях, максимально приближенных к боевым.

«Тяжелый танк все набирал и набирал скорость, — рассказывал младший сержант Николай Мишуков военному корреспонденту.— «Как же он развернется на таком ходу?» — подумал я. Вообще было похоже, что командир танка лейтенант Орлов вовсе не собирался менять направление. И я окончательно убедился в этом, когда танк, оставив замеченный мною пенек позади, продолжал с нарастающей скоростью надвигаться на нас... Миг — и над нашими головами пронеслась тяжелая гремящая лавина. Меня засыпало песком, и на секунду мне показалось, что я оглох»[1].

Надо полагать, эти каждодневные учения еще больше укрепляли боевой дух и пехоты и танкистов, которые ждали наступления, ждали, когда они смогут покинуть опостылевшие землянки и ненавистные болота, в которых даже одинокие, как свечки, ели были уже срублены минометным огнем. И вот этот великий день наступил:

Мы не вернемся вновь назад:
Мы этот день два года ждали.
Ракеты к западу летят,
Зовут грохочущие дали...

...Волховскому фронту, на левом фланге которого действовал полк гвардейцев-танкистов, надлежало прорвать оборону немцев под Новгородом, освободить древний русский город, продвинуться на Лугу и на Псков с дальнейшим выходом на оперативный простор. И уже не сотни метров, как под Карбуселью, Синявином, Мгой, а сотни километров простирались перед танкистами, которые почернели от бессонницы, от усталости, от выхлопных газов, но шли и шли вперед по заснеженным полям новгородской земли. Внезапно ударившая оттепель срывала сроки наступления, и вновь, как в Приладожье, тонули танки в ледяной каше топей, сползали с наскоро наведенных настилов. Но все-таки 20 января Новгород был освобожден. Сергей Орлов из люка головной машины с горечью и болью оглядывал груды щебня, которые еще недавно были старинным городом. Но то довоенное время теперь казалось другой эпохой...

А снова побывать в Новгороде ему довелось лишь весной 1977 года: тогда он приехал вместе с женой Виолет-

[1] Ленинский путь, 1943, 26 октября.

той Степановной на Кочетовские чтения. Однако среди белокаменных зданий-новостроек, среди восстановленных древних храмов и молодых садов он не смог найти тот одинокий дом, на фасаде которого было крупно написано «Эспанна» и возле которого лежал убитый солдат в серо-голубой шинели. Зато в Новгородском кремле, восхищаясь памятником Микешина «Тысячелетие России», может быть, вспомнил он, как танкисты разбили на железнодорожных путях какой-то состав платформ и паровоз, уже стоявший под парáми. Правда, они не могли понять, почему пленные твердили одно и то же слово: «Монумэнт! Монумэнт!» И только после того, как танки прорвались к Софийскому собору и танкисты увидели ободранные купола Софии и странно и жутко торчавшие из глубокого снега руки древнерусских князей и святителей, они поняли, что спешили не зря. Солдаты из зондеркоманды, распилив памятник на части, готовы были отгрузить его на платформы, чтобы отправить в Германию, на переплавку, на уничтожение.

Вспоминая все это, Орлов думал: тот, кто забывает свою историю, тот не может рассчитывать на будущее. Ибо история Отечества с древнейших времен до наших дней — территория, которую так и не смог занять враг. Его стихи, написанные во время зимнего наступления на Новгород, поражают именно этим зрелым и живым чувством исторической преемственности, чувством историзма. Они шли мимо опаленных стен кремля, мимо обезображенной и все-таки прекрасной Софии, шли, громыхая тяжкою бронею, «будто витязи седых времен, Александра Невского герои — танковый отдельный батальон».

Однако война — это война, и Орлов также размышлял о том, что ждет его самого, что в любой миг может с ним произойти. Ведь кто мог предугадать, что там случится дальше?..

К началу февраля сорок четвертого года острый клин наступающей 8-й армии был нацелен на железнодорожную станцию Уторгош. Однако немцы, чтобы сорвать наше наступление, создали оперативную группу войск генерала Фриснера и сами перешли к контратакам. Обстановка резко осложнилась. Часть войск Волховского фронта попала в окружение. Бои на этом участке фронта приобретали все более ожесточенный характер.

Утром 17 февраля сорок четвертого года в небо взвились сигнальные ракеты: грузно покачиваясь, натужно ревя на подъемах, тяжелые танки пошли на третьей — боевой — скорости в атаку. Впереди, сколько хватало глаз, расстилалась снежная целина. И лишь дворы псковской деревушки Гора чернели на горизонте, да за ними угадывалась синяя полоска леса. Танковый взвод старшего лейтенанта Орлова получил боевое задание взять эту деревеньку и продвигаться дальше в общем направлении на станцию Уторгош, которая в сложной фронтовой обстановке имела теперь особо важное стратегическое значение. Окутанные вихрями снежной пыли танки шли и шли, оставляя за собой глубокий след. Вот и первые дворы деревушки, вот и широкая улица, которая встретила их угрюмой, пустынной тишиной. Распахнув люки, танкисты медленно продвигались к западной окраине. Опушка леса теперь стала заметнее. Однако и она казалась на первый взгляд такой же пустынной и безжизненной, как только что пройденная деревня Гора... Здесь мне хочется сделать небольшое отступление и заметить, что ближайшим друзьям Орлов не рассказывал в подробностях и деталях об этой роковой танковой атаке. Лишь однажды он вспомнил все, как было...

За деревней к опушке леса они шли все той же снежной равниной, оставляя за собой глубоко вспаханные колеи от траков. Вдруг танкисты головной машины заметили яркую вспышку,— и тут же снаряд ударил в башню по касательной: немецкие противотанковые орудия открыли сильный огонь. Старший лейтенант Орлов сосредоточенно прицелился, выстрелил. «Есть одна!» — с облегчением сказал механик-водитель... Но внезапно страшный удар потряс КВ — видимо, они напоролись на противотанковую мину... Позднее Орлов считал, что именно этим взрывом их развернуло и поставило бортом к немецким пушкам, которые били уже с прямой наводки. Один снаряд разорвался внутри машины. Она сразу же загорелась. Сквозь пламя, сквозь огненные брызги Орлов с отчаяньем заметил: трое танкистов убиты наповал. От прямого попадания снаряда уцелели он да механик-водитель, который все еще стрелял из пулемета по лесу. На них уже горели ватники, горели комбинезоны, они задыхались от дыма и почти теряли сознание, когда, горящие, вывалились из люка.

И тут же попали под плотный пулеметный огонь немцев, добивавших экипаж. А над танком росло, металось, бушевало пламя, и широкие черные полосы, прореженные желтизной, ложились на чистый снег. Однако ни командир взвода, ни механик уже не могли видеть этого: они, помогая друг другу, ползли по глубокой танковой колее, которая и спасла их, и привела к снарядной воронке. На спинах все еще дымились ватники, когда они скатились в эту воронку и стали хватать ртом снег, перемешанный с землею. Здесь-то их и нашла молоденькая санитарка. Она вытащила обожженных, истекавших кровью танкистов из-под обстрела и довела до первых деревенских дворов.

А потом она парабеллум
У меня взяла осторожно;
К рукоятке его прикипела,
Как перчатка,— с ладони кожа.

Постояла возле носилок
И ушла к пехоте без слова...

Поэт делает глубокий вдох, чтобы подавить не проходящее с годами волнение и закончить стихи обычным, даже будничным тоном:

Это в сорок четвертом было
У деревни Гора под Псковом.
(«Я ее вспоминаю снова...»)

Почему же обычным, почему будничным?.. Да потому что судьба обоих танкистов была в те дни рядовой, обычной судьбой.

Уже в семидесятых годах Марк Максимов, участвуя в телевизионной передаче, посвященной Сергею Орлову, стал свидетелем знаменательного эпизода. Суть его заключалась в следующем. Когда Иван Михайлович Григоренко, командир тяжелотанковой роты, в которой служил старший лейтенант Орлов, рассказывал, как на окраине деревни Гора он увидел на носилках Орлова и его механика в прогоревших ватниках, из которых торчала паленая вата, когда он увидел их лица, которые были черны от копоти и бурых пятен ожогов, у него не оставалось сомнений: его комвзвода ослеп. Тем горше было это сознавать, что утро выдалось на редкость солнечным, снежным, морозным, а вот лейтенанту этому не жить, а уж солнца ему и подавно не видеть... В это самое мгновенье Сергей Орлов скороговоркой, что называется, про себя,

обронил одну-единственную фразу: «...я-то до сих пор считал, что тогда стояла ночь...»[1]

Да, именно в таких глубинах человеческой жизни и судьбы родился этот странный, этот трагический по сути своей образ: «Я вырвался из тьмы огня...»

Поэт вырвался из тьмы огня, вырвался из объятий смерти, чтобы майским утром сорок пятого года увидеть сквозь слезы, как над озером, над русской землей, над всей планетой восходит солнце Победы.

А затем пошли скитания по госпиталям... Тяжелораненому танкисту довелось лежать под брезентовым пологом медсанбата, под низкими сводами какой-то бывшей монастырской кельи, под беленными потолками деревенской школы. Однако все эти пологи, своды, потолки и клочки неба во время переездов виделись ему словно сквозь непроглядный мрак и огненные круги тяжких страданий. Ибо он страдал — страдал от боли, от кровоточащих ран, от самой мысли, что не осталось у него прежнего лица, а было только «стойкое рубцевое обезображивание лица с недостаточностью века на левом глазу и обширные рубцы кистей и пальцев после массированного ожога». Именно так говорилось в медицинском заключении, сопровождавшем его повсюду. Именно таким он и начинал себя осознавать.

В начале апреля сорок четвертого года Орлова неожиданно перевели в эвакогоспиталь № 1931, что находился в городе Череповце. Теперь до родного Белозерья было совсем близко. Но ожоги заживали медленно. И Орлов оказался на операционном столе. Ему снова делали уколы, перевязки, переливания крови, готовили к пластической операции. И такая операция состоялась, но, к сожалению, неудачная. Лишь год спустя — 19 июня сорок пятого года — череповецкие хирурги сумели прижить свободный лоскут кожи к вывороченному веку и тем самым остановить непрерывное слезоточение, сохранить зрение офицеру-танкисту.

В эвакогоспитале № 1931 Орлов был уже «ходячим» раненым. К тому времени относится эпизод, который он рассказал мне однажды в Ленинграде, рассказал как-то непроизвольно, даже как будто неохотно, но который, как

[1] Литературная газета, 1978, 10 мая.

и все, что он считал необходимым рассказать о себе, был полон особого значения...

«Ходячим» больным по уставу полагалось сдать документы комиссару госпиталя. А приток раненых в те дни был велик, и возле комиссарского стола возникла очередь. Солдат, стоявший впереди Орлова, спокойно протянул комиссару партбилет. Этот партбилет, между прочим, был прострелен пулей и залит кровью, его, раненого солдата, кровью. Стоявший за ним сержант подал солдатскую книжку. И у этой книжки пулей оторвало край. Комиссар снова промолчал. Но когда Сергей Орлов положил на стол комсомольский билет, на обложке которого зияла рваная осколочная звезда, комиссар не выдержал: «Вы что, сдурели, что ли, ребята?» Все трое получили смертельные ранения — и остались жить. Комсомольский билет С. С. Орлова за номером 4235182, выданный Белозерским райкомом в мае 1939 года, был насквозь пробит осколком снаряда, который разорвался внутри танка. Он должен был убить командира танкового взвода, но Орлова спасла медаль «За оборону Ленинграда» — эту медаль он недавно получил и носил по свойственной ему привычке вместе с документами в левом кармане офицерской гимнастерки. Смертельный осколок пробил документы, фотографии, комсомольский билет, искорежил и прогнул медаль... Потом этот осколок долго еще валялся где-то по ящикам письменного стола. А вот комсомольский билет с осколочной звездой на обложке при жизни поэта никто не видел. Уж такой он был человек. Рассказать об этом удивительном случае он еще мог, но чтобы рыться в старых бумагах, в справках, что-то кому-то доказывать...

Александр Межиров, выступая на вечере памяти С. С. Орлова, уместно вспомнил слова Стендаля: «Я не унижусь, чтобы говорить о своем мужестве». В отношении Орлова я бы добавил еще одно: о своем мужестве и своем страдании, поскольку Сергей никогда не рассказывал, как он преодолел полосу нечеловеческих болей, когда, казалось бы, без укола морфия невозможно прожить минуты и когда впереди были все те же бессонные — в кроваво-огненных всполохах — госпитальные ночи и одинокие рассветы. А ведь так проходил год, два, пять,

...а танк еще горит,
Трещат сухие сучья, как патроны,
И столб багровой северной зари
Стоит над башней черной, опаленной.

Я в нем горел, искал рукою люк,
Срывал одежду на снегу горячем,
Здесь мой солдат, мой закадычный друг
Стрелял из пулемета наудачу...
(«Коль трудно будет, я приду туда...»)

Однако жизнь брала свое. И свои неотъемлемые и высокие права на похудевшего, изнуренного бессонницей, опутанного бинтами танкиста заявляла Поэзия. Ведь в нем по-прежнему билась, исповедовалась и клялась в верности долгу душа человеческая — поэтическая душа. Много позднее Сергей Орлов сделал примечательную оговорку: «Впрочем, люди, пишущие стихи, уже оптимисты». В самом деле, писать стихи, перевоплощать муку мученическую в рифмованные и нерифмованные строки, для этого надо было родиться поэтом, а стало быть, и оптимистом. И надо было как бы отторгнуть свою человеческую сущность, погруженную в боль и отчаянье, от лирического «я», взглянуть на себя как бы со стороны, обрести силы для подобного отчужденного взгляда.

В одном прозаическом отрывке, возможно, каком-то рассказе, мне довелось прочитать у Орлова следующее. Но прежде скажу, что речь идет о танкисте, машина которого застряла в болоте по самые крылья: чтобы не сдаться врагу, он хочет подорвать и себя и машину. «...Ему вдруг показалось странным, что он так спокойно думает о себе, как о чужом человеке. И на самом деле это было очень странно... Но тут же он стал думать о другом. Захотелось умереть, видя мир. И он, нащупав защелку, откинул люк так резко, что немцы, наверно, подумали, что танкист решил сдаваться. Белая ночь была на исходе. И он увидел из глубины танка бледно-голубой круг неба, от которого повеяло легкой прохладой, а в центре этого круга мерцала белая искорка звезды. Одна попавшая в поле люка, она была похожа на пушинку тополя или одуванчика, занесенную высоко-высоко, зацепившуюся слабым коготком за гладкий купол неба да так и оставшуюся мерцать на исходе ночи. Ему очень захотелось жить...»[1]

Этот прозаический отрывок выявляет душевное состояние самого Орлова, который вдруг с необычайной силой ощутил жажду жить, видеть мир в красках и цветах и

[1] Из архива В. С. Орловой.

вновь постигать, казалось бы, простую истину, сформулированную им однажды: «...творишь, и ничего нет выше для тебя, чем это счастье».

Не потому ли в Череповце Сергей Орлов начинает еще одну «госпитальную» тетрадь, поскольку о судьбе потертого фронтового блокнота ему ничего не было известно. На обложке тетради, сшитой вручную, из газетной бумаги, он нарисовал танк со звездой на башне, а рядом березку на ветру... Такой же танк, но со взрывом под гусеницей он нарисовал на записной книжке. И еще — рубчатый шлем, гвардейский значок, очки. И тут же подпись: «Был он гвардейский офицер». А на обратной стороне — с горькой иронией: «Был да весь вышел».

В эту новую, «госпитальную» тетрадь Орлов переписал большинство стихотворений, сочиненных на Волховском фронте, переписал от руки, фиолетовыми чернилами, преодолевая боль ожогов в руке и в глазах. Затем он завел еще одну тетрадь без обложки, разлинованную и заполненную стихами. И вот в этой-то тетради сохранился черновик стихотворения, самого известного в его творчестве...

Шел все тот же сорок четвертый год. И все, что кипело, клокотало, бушевало в Орлове, что спасало его от отчаянья и безверья,— все это должно было воплотиться и действительно воплотилось в стихи, которые, по словам Николая Тихонова, венчают, «как памятник, великое время борьбы и победы»[1].

Но сейчас — о поэзии страдания. Скажу сразу же: она была чужда Орлову. Он, конечно, страдал, он мог безутешно горевать, но как поэт он стремился соблюсти чувство меры, такта, гармонии, которые и ощущаешь в его фронтовых стихах. Кстати сказать, у Сергея Наровчатова можно найти нечто похожее: «а мы здесь слишком часто видим кровь, чтоб в письмах говорить еще о крови». Или взять «Фронтовые стихи» Михаила Луконина. Если бы, говорил Луконин, я написал стихи, в которых были бы одни убитые, одно голое горе, одно страдание, то подобная книга, вероятно, пригодилась бы фронту: «глухими ночами ею печь в блиндаже разжигал бы сержант Иванов». Как видим, не только Сергей Орлов шел к этому сопряжению «окопной» правды войны с гуманистическим пафосом своего творчества. Причем сопряжение это дава-

[1] Литературная газета, 1977, 12 октября.

лось ему с большим трудом: ведь он в одиночестве и безвестности торил свой путь в поэзии, вырабатывал новые соотношения возвышенного и низкого, прекрасного и безобразного. Вот почему в тетрадях, заполненных черновиками стихов, сохранилась и его тоска, и его отчаянье при мысли о том, что тысячи тысяч его сверстников уже безвестно исчезли с лица земли.

Мы ушли на заре, словно тени косые,
Под землей наши руки с корнями сплелись,
И не слышим мы: дождь ли идет по России,
Или дымом сугробы в полях завились.

Тишина, о которой мы столько мечтали,
Черным камнем легла на разбитую грудь.
Может быть, петухи на Руси закричали,
Но и им тишины не вспугнуть, не вспугнуть.

Только хруст корневищ сквозь прогнившие кости,
Только голос подземных ручьев...
На забытом, поросшем крапивой погосте
Мы лежим, может, год, может — тыщу веков.
(1944)

Эту же мысль — многим позднее — он выразил в одной дневниковой записи. «Кто знает,— размышлял поэт над листом случайного блокнота,— сколько будущих Ломоносовых, Пушкиных, Гоголей, Циолковских погибло на полях сражений...» А дальше он написал фразу, которая и сейчас поражает меня особой значительностью: «Молодость отдавала на войне не только свою жизнь, а даже большее, чем жизнь, если, конечно, есть что-нибудь больше жизни — она отдавала свое бессмертие»[1].

В этих словах Орлова выражен страстный протест против жестоких законов войны, которая не только фатально обезличивает все, что имеет «лица необщее выражение», но обесценивает гуманизированные ценности... Даже саму человеческую жизнь. Даже надежду на благодарную память потомков. Ибо война еще и «переворачивает» прежде устойчивые понятия и аксиомы, переиначивает заповеди, недавно бывшие «вечными». Так, например, отталкиваясь от лозунговых строчек Маяковского: «Я земной шар чуть не весь обошел...», Орлов, побывавший у жизни и смерти на краю, мог сказать о себе и такое: «Меня зарыли в шар земной...» И он сказал это, сказал о

[1] Из архива В. С. Орловой.

своем современнике, однополчанине, безвестном солдате, который погиб на войне и не мог — в силу личной безвестности — рассчитывать на посмертную славу. Однако этот безвестный солдат творил историю своими руками, он отвоевывал будущее у сил разрушения и зла. Любопытно заметить, что первоначальный ход мыслей Сергея Орлова был более традиционен. И первая строфа стихотворения, о котором сейчас конкретно идет речь, звучала так:

Его зарыли в шар земной.
Еще ему чего?..
Он был, друзья, солдат простой,
Простой солдат всего.

Правда, строчку «Еще ему чего?..» поэт тут же зачеркнул и надписал: «Он бился за него». Однако в целом стихотворение по-прежнему питалось пафосом безвестности, безымянности, что и было в данном случае равнозначно забвению, несуществованию в памяти других.

Пусть он забыт родной страной
Давно, что из того?
Его зарыли в шар земной,
Он частью стал его[1].

Конечно, даже в таком черновом варианте отчетливо проступает мысль о слиянии с матерью-природой; причем это слияние происходит не в силу человеческих, а природных же, космических, «естественных» законов бытия. Вот почему первый вариант стихотворения оказался достаточно традиционным как для русской классической, так и для новейшей советской поэзии. И примером тому могут послужить стихотворения Степана Щипачева: «Снежинка», «Мне кажется порой, что я...», «Пускай умру, пускай летят года...» и многие другие. Орлов прекрасно знал эти лирические миниатюры, поскольку у него можно было встретить сходные мотивы: «Мир вечен, в вечности не раз дано мне снова повториться». Или, как и Щипачев, он мечтал: «...в век иной пролететь над спящим мирозданьем и погаснуть на земле звездой». Скажу также, что в этом первом варианте стихотворения «Его зарыли в шар земной...», помимо авторской воли, прозвучала еще и некая меланхолическая, устало-безнадежная нота. Но теперь, когда Орлов вырвался «из тьмы огня», когда он был спасен неизвестными ему людьми — санитаркой из

[1] Из архива В. С. Орловой.

пехотного полка, вступившего вместе с ними в деревню Гора, танкистами, врачами из медсанбата,— когда он остро ощутил невиданную прежде жажду быть, существовать, творить, эта нота казалась ему особенно кощунственной, оскорбительной для друзей, оставшихся там, на передовых позициях, и по-прежнему ведущих тяжелые бои. Орлов всегда был верен решающим минутам в своей жизни, он всегда помнил, как «на черном фронтовом снегу» перед ним расступился «круг человеческого братства»... Вот почему он вновь и вновь возвращался к своему стихотворению, которое стало ключом к его творческой биографии, к его пониманию бытия.

Уже говорилось, что Орлов больше всего боялся повторений пройденного. В полемическом запале он отвергал все, что было написано до него, до них, поэтов «роковых сороковых», написано, может быть, более умело, даже слишком умело, чтобы быть этой грубой, этой беспощадной правдой «о времени и о себе»:

А мы такую книгу прочитали!..
Не нам о недочитанных жалеть.
В огне багровом потонули дали
И в памяти остались пламенеть.

Кто говорит о песнях недопетых?
Мы жизнь свою, как песню, пронесли.
Пусть нам теперь завидуют поэты:
Мы все сложили в жизни, что могли,—

так напористо, полемично, пристрастно утверждал Сергей Орлов свое личное право и право своего поколения говорить о самом главном, о том, как — до судорог в горле — «хочется перед атакой жить» и как «земля кричала по ночам от боли — солдат на этом поле умирал».

Жалеть ли им о непрочитанных книгах, если они постигли прославленное — в безвестном, великое — в рядовом, всеобщее — в личном, если моря крови, пролитой на войне, научили их превыше всего ценить человеческую жизнь, прожитую честно, прожитую для людей, и видеть в любом блокаднике, в любом ездовом армейского обоза ровню легендарным героям древности.

Его зарыли в шар земной,
А был он лишь солдат,
Всего, друзья, солдат простой,
Без званий и наград.

Ему как мавзолей земля —
На миллион веков.
И Млечные Пути пылят
Вокруг него с боков...

...Я прерываю цитату, ибо хочу напомнить, что Степан Щипачев в той, даже «мыслям недоступной дали» мечтал хотя б «снежинкой» быть, он мечтал в морозный день «над тополем порхнуть и у ребенка на щеке растаять». Напомню также, что среди многих читателей его лирики был и Сергей Орлов, которого на какое-то время увлекли подобные умонастроения. Еще бы! Это так просто и понятно: быть материальной частицей в этом реальном и материальном мире. Однако вопрос о человеческом существовании, а тем более вопрос о «повторении», о «возрождении» человека в условиях войны, в условиях ожесточенных боевых действий оказывался не столь простым и ясным. На войне не оставалось места для подобных утешительных иллюзий; напротив, такие иллюзии были вредны, поскольку они несли в себе отзвуки фаталистических идей, поскольку они размагничивали волю человека.

Вот почему центральную тему своего творчества Орлов должен был решать по-своему, и он решал ее по-своему, в плане широких — космогонических — раздумий, в плане всей духовно-созидательной деятельности человека в этом подлунном мире... Своими стихами Сергей Орлов хотел выразить протест против забвения товарищей, павших на войне, против их безгласности; ведь они погибли — и их возрождение могло произойти только в памяти других, в делах других, в искусстве, в скульптуре, в поэзии... Самому Орлову у жизни и смерти на краю хорошо была знакома тоска по самоосуществлению, по реализации всех своих духовных и физических сил, по «прорыву» в будущее, которое может и не стать настоящим... А ведь в этом будущем должны быть безусловные духовные и нравственные ценности, должен быть «круг человеческого братства». Человек есть часть Природы, которая являет собою образец антропоцентризма. И поскольку состояние ничтожности, заброшенности неведомо Природе, неведомо Вселенной, то пусть оно будет неведомо и тому «простому солдату», о котором писал Сергей Орлов:

На рыжих скатах тучи спят,
Метелицы метут,
Грома тяжелые гремят,
Ветра разбег берут.

Давным-давно окончен бой...
Руками всех друзей
Положен парень в шар земной,
Как будто в мавзолей...

Эти стихи были опубликованы в первый послевоенный год в сборнике «Третья скорость» и произвели неизгладимое впечатление на читателей, на поэтов, на литературную общественность. Они сделали имя Сергея Орлова широко известным и неотторжимым от заглавных строк, выбитых на его граните, на *его* камне... Прав оказался поэт: «руками всех друзей» положен он в землю, и эти руки не позволят Времени бесследно его поглотить. Правда, пока что стихотворение существовало только как «вещь в себе», поскольку оно было написано на страницах самодельной госпитальной тетради.

3

В госпиталях сорок четвертого года Орлов уже точно знал свое место и назначение среди других смертных: быть певцом, быть поэтом преодоленного забвения, преодоленного страдания, ибо и то и другое есть утрата человеческого в человеке. Работая над стихотворением «Его зарыли в шар земной...», перечеркивая отдельные строки, углубляя первоначальный замысел, он отчетливо ощутил, что поэзия — сила действенная, сила духовная и нравственная, ибо она способна возрождать, возвышать человека. И только в таких вот подчас космических масштабах может быть запечатлен образ рядового солдата, чтобы этот образ стал внезапным постижением истины и красоты в их неразрывном единстве.

...А за окнами госпитальной палаты уже вовсю бушевало северное водополье. Ночами на старых гнездовищах отчаянно кричали грачи. Во дворе вытаивали из-под снега поленницы дров. На улице подсыхала булыжная мостовая... И вот тогда-то, рассказывал позднее Орлов, вдруг нашла на него такая тоска по родным местам, по Белозерску, по матери, что стало невмоготу. Он пошел по врачам. Однако о досрочной выписке его и слушать не хотели: нет и нет! Орлов стоял на своем, горячился, доказывал, убеждал, что в госпитале ему больше делать нечего, что лица и рук не восстановишь, а долечиваться он может

и дома, в районной больнице. В общем, добился своего... Выдали ему на руки свидетельство о болезни, одели в армейский бушлат, гимнастерку, галифе, дали шапку-ушанку, все БУ — бывшего употребления, все в запахах госпитальной хлорки,— и он зашагал спорым солдатским шагом по тракту Череповец — Белозерск.

По обочинам дороги цвели ивы, осыпая золотистой пыльцой талый снег; в низинах сверкали ручьи... Полая вода в полях. Жаворонки в небе. Колючее солнце в глазах. И строчка, которая все повторялась в ритм походному шагу: «...смерти никогда не будет, будет жизнь...»

В ту весеннюю распутицу Орлову не встретилась ни попутная автоколонна, ни простая колхозная подвода, и все сто двадцать километров он прошел пешком, ночуя в деревенских избах, шлепая грязью и талым снегом с утра до позднего вечера. Только на третий день он увидел окраины Белозерска. После весеннего раздолья, одиночества, свободы при первых же встречах с горожанами ему подумалось разное. И разное замечалось в их взглядах. Особенно женских.

Не таким, не в войну, с полпути
Я мечтал в этот домик войти.
Щеки в шрамах, в багровых рубцах
(Нету прежнего больше лица).

. . . . . .

Смотрит с жалостью женщина: вот
С фронта новый калека идет.

На улице Дзержинского, 19, где жили мать, Екатерина Яковлевна, и младший брат Дима, все знакомо — и окна, выходившие в березовые посадки, и стол со стопкой школьных сочинений, и старинная керосиновая лампа на столе... И разговоры, которые длились за полночь: ведь о многом надо было переговорить, сказать, вспомнить... А время — трудное, голодное, военное время, и жизнь требовали свое: надо было получить продовольственные карточки, встать на комсомольский учет, побывать в райвоенкомате, пройти ВТЭК. И вот к справке из череповецкого эвакогоспиталя, в которой значилось, что «гвардии старший лейтенант Орлов С. С. в бою при защите СССР получил массированный ожог II и III степени», добавилась справка из ВТЭК, утверждавшая Орлова инвалидом II группы. Врачи признали это единогласно. А каково было это признать двадцатитрехлетнему офицеру?..

Подчистую комиссован,
Не убитый, молодой
Над сиреневой, лиловой,
Над рассветною водой
Я от солнца глаз не прячу,
В гимнастерочке стою.
Я стою, смеюсь и плачу,
Белый свет не узнаю...
(«Над моим родимым краем...»)

Да, было и такое... Были и поиски одноклассников, и просто знакомых, была и встреча с единственным другом Иваном Игнатьевичем Бузиным, когда тот не узнал Сережу Орлова, забинтованного вроде доктора Гриффита, «человека-невидимки». Именно в этот раз Бузин пригласил Сергея к себе домой, чтобы вместе отобедать. И далее следует подробность, которая так много раскрывает в облике самого Орлова и в облике того безвестного солдата-фронтовика, которого он будет воспевать всю жизнь. «Еще раз внимательно посмотрев на него, я заметил, — писал мне И. И. Бузин,— что на гимнастерке не было ни орденов, ни медалей, ни нашивок о ранениях. Ничего. Поблескивал лишь гвардейский значок, который, как мне помнится, он носил долго».

Вот уж воистину без званий и наград... А шрамы — хочешь не хочешь — поражали даже бывалых, даже много переживших и многое повидавших людей.

В комнате, в которой сидели друзья, становилось все теплее, все жарче от первовесеннего солнца, бившего прямо в окна. Вскоре на высоком лбу гостя появилась испарина. Ему было душно, трудно в маске из бинтов. И тогда Иван Бузин сказал: «Здесь мы вдвоем, стесняться тебе некого... Сними свои бинты, пусть лицо отдохнет». Сергей начал было отказываться, но потом со словами: «Пожалуй, ты прав, я сделаю это»,— начал осторожно освобождаться от марлевых повязок. «Я невольно вновь посмотрел на него,— пишет Иван Бузин.— Молодая розовая кожа чуть-чуть прикрывала рубцы. Кое-где выступали бледно-алые капельки крови и пота. Нижнее левое веко было стиснуто рубцом, и казалось, что этот глаз навсегда останется открытым».

Заметив изучающий, испытующий взгляд друга, Орлов спросил: «Ну, каков я теперь?..» Спросил, не ожидая ответа, потому что все ему говорили одно и то же: мол, война, мол, бывает и похуже... И все такое прочее... Для него не были секретом и вздохи и пересуды знакомых

белозерских девчонок: «Ой, Сережку-то Орлова как искалечило!.. Ой, и не узнать!» Его собственный ответ пришел не сразу. Еще немало душевных гроз довелось испытать ему, не раз смертельно бледнеть от чужого испуганного взгляда, задыхаться от обиды — и преодолевать страдания наедине с первым же попавшимся под руку клочком бумаги.

Как-то совершенно случайно Бузин заглянул в его комнату на Дзержинского, 19, и увидел на столике разбросанные листки серой оберточной бумаги, исписанные округлым почерком... Сергей непроизвольно стал убирать эти листки с глаз друга-белозера.

Но стихи — старые и новые — он читал, и не только в домашнем кругу. Он читал их на встречах с молодежью, с призывниками, с комсомольцами Белозерска, правда, не называя свою фамилию, а читал вперемешку со стихами известных советских поэтов, которых знал множество. Не получилось у него что-то и с публикацией своих стихотворений в местной газете. Как-то он зашел в редакцию не со стихами, а так сказать, скорее узнать что-нибудь насчет работы. Но в приеме на работу ему было отказано, и он не то чтобы обиделся, но отказ воспринял с внутренней болью и в редакцию, где до войны так любил бывать, больше не заглядывал.

А вот писал он много, писал как одержимый, почти каждый день. Помимо поэмы об Иване Малоземове, школьном товарище, Герое Советского Союза, погибшем под Сталинградом, помимо «танкистских» стихотворений и отрывков из фронтовых поэм он буквально был одержим темой русского Севера, темой Белозерья.

Сбежав из госпиталя в деревянный и черемуховый рай, Сергей Орлов на первых порах не мог не поразиться какой-то особой уютности, домашности своего районного городка, сказочной тишине лесов и белых ночей... Нет, никогда больше он не писал таких, напоминающих чем-то вздох радости и облегчения, стихов о Севере.

Светлый Север, лес дремучий
В узорочье, в серебре...
Как медведи, в небе тучи
Черно-буры на заре.

Ели — словно колокольни,
Тишина, как спирт, хмельна.
И из трав встает над полем
Рыжим филином луна.

Пенье весел, скрип уключин,
Рокот журавлиных стай...
Не скажу, что — самый лучший,
Но милей всех сердцу край!
(«Светлый Север, лес дремучий...»)

Поэт боялся расплескать это светлое чувство, охватившее его душу: он легко, осторожно касался листа бумаги — и возникало чудо стиха...

Облако за месяц зацепилось,
За рекой кричали поезда.
Ничего такого не случилось,
Только грусть пропала без следа.

Просто захотелось оглянуться,
Постоять у моста, у воды,
До неба тростинкой дотянуться,
Прикурить цигарку от звезды,

Услыхать травы произрастанье,
Трепет заполуночных планет
И еще того, чему названья
В нашем языке, пожалуй, нет...

Музыка влюбленных в Север строк смутно звучала в сердце поэта еще на фронте,— ведь, по определению Александра Яшина, «война все чувства наши обострила», она обострила и любовь к отчему краю, к светлому родному Белозерью. «Чтобы перекричать саму грозу,— писал позднее Орлов,— поэзия в те годы училась словам простым и негромким. Хлеб, дом, мать, березка, любимая, — они, эти слова, были слышны в любую артподготовку...»[1] И он находил их всюду: на фронте — под скатом взводной землянки, в Белозерске — на озере, в поле, в лесу, в диспетчерской местного пароходства, где Орлов стал работать после демобилизации из армии. Но даже тогда, в те первые дни после возвращения с фронта, его душевный горизонт не был безоблачным и идиллическим.

Огромный мир, называемый войною, из которого он только что вернулся, фронтовые дали, которые по-прежнему пламенели в его памяти, дымные факелы горящих танков — все властно заявляло права на его лиру, вновь заставляло видеть многое словно сквозь призму танкового оптического прицела. И тогда оказывалось, что в этом добром домашнем раю сосед ночами «хрипит, руга-

[1] Орлов С. Наедине с тобою, с. 85.

ется и плачет в мире абсолютной тишины», что «березы, словно памятники лету, из серебра и бронзы отлиты», что во мраке заброшенных землянок притаилась «войны умершей смрадная душа».

Самого себя поэт не переставал убеждать: «жизнь прошла с тех пор, не просто годы». Однако он никогда так и не смог забыть простой и трагической правды о том, что «лучшие друзья у нас навеки в юности остались, на войне».

А года без них все длятся, длятся...
Ах, как в мире холодно без них!
Цепь порвалась. Павшим не подняться,
Чтобы на земле согреть живых.

Конечно, в разное время воспоминания о фронтовой юности и фронтовых друзьях приобретали разную окраску, получали разное эмоциональное выражение, но они вторгались во внутренний мир поэта каждый раз, когда он был потрясен людской черствостью, взаимным отчуждением, изменой «кругу человеческого братства», когда он искал пути к себе, а следовательно, и пути к другим. Правда, несколько позднее — в пятидесятых годах — русский Север представал перед ним уже по-иному, в качестве «необыкновенной страны», которую он должен был открыть читателям. Ведь в этой стране царят изобилие и радость, там возы с хлебом проходят под триумфальной аркой радуг, там живут «министры поля и реки», там, наконец, любая сельская электростанция похожа на Днепрогэс... Так было позднее. Но в первый послевоенный год Белозерье все-таки возникало под его пером по-блоковски загадочной, колдовской обителью поэзии и тишины.

«О, край дремучий, белозерский, старинный, озерно́й, лесной!» — восклицал он.

Здесь ели — словно колокольни
Подняли к облакам кресты,
И древней тишиной раскольной
Темны овины, как скиты...

Вероятно, Орлов и сам ощущал определенную близость своего стихотворного цикла к знаменитому блоковскому циклу «На поле Куликовом». Он знал наизусть множество стихотворений Блока, но особенно любил этот цикл да еще «Осеннюю волю» и «Родину». Вот почему в его юношеских стихах сказалось не подражание, а родство поэтических душ. И как не раз бывало у самого Блока, то со «Словом о полку Игореве», то со «Сказанием о Мамаевом побоище»,

то с поэтическими отступлениями Гоголя, это родство приметно обогащало палитру Орлова, помогало найти личностное, даже точнее — интимно-лирическое выражение его глубоких и сильных патриотических чувств.

Не знаю, известно ли было Сергею Орлову определение Куликовской битвы, которая — по мысли Блока — относится к событиям символическим, сыгравшим великую роль в русской истории и которым еще суждено возвращение; однако тема побоища на Непрядве-реке проходит красной нитью во всем его творчестве. Орлову было памятно то место в летописи, где говорилось о белозерских князьях и их дружинах: находясь в середине боевой линии, эти дружины первыми приняли удар вражеских полчищ... Потому-то, обозревая поле сражения, Дмитрий Донской «наехал на место, идеже лежат князи белозерские, все вкупе посечении». Но дело, на мой взгляд, еще и в том, что Орлов прошлое воспринимал как нечто «реальное» и «настоящее». Для него, как и для Блока, историческое бытие было универсальным, непреходящим состоянием, было самовыражением личности и ее эпохи.

На городском валу заплачу
И ветром слезы осушу,
Мне вдовий жребий предназначен,
Но на судьбу не заропщу.

Он спит на поле Куликовом,
Мой князь, мой муж, и Русь его
Качает на груди пуховой,
Возлюбленного своего.

Стихотворение помечено июнем сорок пятого года. Еще недавно Орлов пережил ни с чем не сравнимую радость — день Победы, который он встретил на Белом озере, в устье Ковжи. Еще недавно он вернулся из госпиталя, где ему восстановили веко и заживили рубцы. И Орлов после этого возвращения стал каким-то другим, не прежним — скупо роняющим слова и тревожно и грустно самоуглубленным. Нет, теперь выдавали его глаза, в которых горело пламя первой, самой беззаветной и безрассудной любви.

Позднее, в пятьдесят девятом году, об этом будет сказано так:

Ночей июньских белый плеск и пламень
Стоял, бушуя, звезды погасив,
Над озером за синими лесами,
Нас на короткий миг соединив.

Да молодость была еще причиной,
Неясное брожение в крови,
Там, где бродили мы, как бедуины,
В торжественных владениях любви.

Почему же тогда в стихах, написанных под впечатлением этих первых встреч и первых расставаний, так обреченно, так горько сказано: «мне вдовий жребий предназначен», и еще — «но на судьбу не заропщу»?! Конечно, в голосе белозерской зигзицы, выкликающей мужа из кровавой сечи, слышится голос и тех солдатских вдов, которые со страхом и надеждой ожидали почтальона у деревянных калиток. Конечно, магический кристалл вдохновения позволил молодому поэту так глубоко, так трепетно выразить печаль и гордость за князя, погибшего в сече. Но, может быть, эти стихи вообще не имеют отношения к его внезапно вспыхнувшему чувству?.. Да нет, личная подоплека в них была. Позднее, пытаясь разобраться в своих чувствах и в чувствах той, которую он всегда помнил, поэт психологически прозорливо сказал:

Любила ли? По-своему любила,
Как женщина мальчишку, как могла.
Но с глаз долой — из сердца вон. Забыла?
Нет, не забыла, но с другим ушла...

Иван Бунин в связи с этим рассказывает, что в июле сорок пятого года, во втором часу ночи, Сережа Орлов, возбужденный и злой, ворвался к нему на балкон, где Бунин спал, и не выговорил, а прокричал: «Слушай, слушай, ведь она меня не любит... Я встретил ее с другим...» Бунин не сразу понял его: «Кто не любит, с кем встретил, расскажи все толком?!» — «Да та, ты знаешь ее...» И еще долго и исступленно изливал свою горечь и свою непереносимую боль... ушел, когда взошло летнее солнце. «На душе у меня было неспокойно, — заключает Иван Игнатьевич. — Заснуть я больше не мог». А Орлов после этой ночи пропал, совсем не показывался на глаза: на следующий вечер он стал свидетелем разговора тех, двоих, возле заветной калитки. И в этом разговоре, вернее, в одной лишь фразе он услышал слово, которое заставило его смертельно побледнеть, нет, буквально помертветь от горя и обиды... Кругами, кругами, как вода в озере, когда в ней тонет человек, пошло это слово в его душе. А затем отозвалось в первой же лихорадочно написанной строфе:

Иди один своей дорогой
И отстрани ее с пути.
Ты не убог, она убогая,
Что снес ты,
где ей то снести...

Но стихотворение так и осталось незаконченным... Здесь было лишь свое, конкретное, наболевшее, но ничего не было от тех багровых зимних закатов и тех черных волховских снегов, которые навеки вошли в его судьбу. Здесь ничего не было и от того ослепительно алого солнца, которое они встретили в устье Ковжи и на которое смотрели, не смежая век, не смахивая слез, застилавших глаза.

И вот тогда пришли другие строчки — и начинались они с того, что очевидно всем и каждому, но что непомерно тяжело было выразить ему одному.

Вот человек — он искалечен,
В рубцах лицо. Но ты гляди
И взгляд испуганно при встрече
С его лица не отводи...

Сказано с подкупающей прямотой, что и предопределило прямоту и искренность в разговоре о чем-то неизмеримо более важном, неопровержимом и вместе с тем вытекающем из этого вот испуга при встрече, из этой вот непроизвольной попытки отвести взгляд от лица человека, который

...шел к победе, задыхаясь,
Не думал о себе в пути...

Это была правда, но не вся, а вся правда заключалась в возгласе, может быть, вскрике, способном разрядить и это напряжение, и эту боль:

Чтобы она была такая:
Взглянуть — и глаз не отвести!

Победителем и был этот конкретный «человек», искалеченный на войне, душевно ранимый, но победителем был и автор стихотворения, причем победителем в том «поединке роковом», который с тютчевских времен именуется любовью. Да, он был победителем, ибо был великодушен, ибо целый ряд стихотворений, написанных в разные годы, он предварил литерами «Л. П.».

А года пролетели, их, как горы, не сдвинуть...
Голос первой любви, как ты мог уцелеть?!

«Милый Сережа,— писал Лев Ильич Левин Сергею Орлову. — Я страшно за Вас рад. Вы совершили именно тот

шаг, от которого зависела вся Ваша дальнейшая судьба. Застряли бы в глуши — и конец. Выбрались в Ленинград — и теперь, я верю, что все будет хорошо. Будете писать, печататься, учиться, жить настоящей жизнью. Очень, очень рад за Вас. И от души поздравляю с началом настоящей послевоенной жизни»[1].

Открытка эта разыскала Сергея Орлова лишь в ноябре сорок пятого года, когда он жил у родных — по отцу — тетушек на Крюковом канале... Уезжал он из Белозерска както незаметно; просто в один из дней сел на пароход и уплыл, не сказав даже Ивану Бузину ни слова. То ли Иван Игнатьевич был в командировке, то ли были какие иные причины... Поводом для отъезда послужила настойчивая просьба матери закончить высшее образование. Что же касается внутренних причин, то вряд ли сейчас их можно назвать и перечислить. Одно ясно, что Сергею в Белозерске стало плохо, так плохо, что надо было незамедлительно уезжать.

Вначале Орлов восстановился в Петрозаводском университете и даже сдал экзамены за третий семестр, о чем свидетельствуют отметки в его старой — довоенных лет — зачетной книжке. Но в июле сорок шестого года он переводится на второй курс исторического факультета ЛГУ и почти год ходит на занятия...

Живу, как получается,
Один и налегке.
Весь дом мой помещается
В походном рюкзаке.

Однажды он задумал написать рассказ, который начинался фразой: «Поезд в Ленинград пришел ночью...» И далее с поразительной памятливостью он вспомнил свой приезд в сентябре сорок пятого года: «Больше всего почему-то его (героя рассказа. — *В. Д.*) обрадовал мокрый асфальт: в нем, как в черном зеркале, дрожали красные, зеленые дорожные водоросли огней. Было в этой картине что-то торжественное, под стать чувству, охватившему Николая. И он пошел по асфальту бережно, так, как будто пошел по поверхности настоящего озера. Еще бы! Пять лет не ходил он по этой площади...»

Вспомнилась Орлову и корзина картошки; мать отбирала самую крупную, мыла ее, сушила: «Поди, в Ленин-

[1] Из архива В. С. Орловой.

граде потруднее, чем дома. Все на первое время пригодится, чтоб не голодать». А ведь дома тоже ничего, кроме картошки, не было.

Рассказ этот не был написан, но отрывок заканчивался примечательной фразой: «И начал жить он в Ленинграде с корзиной картошки, с полевой сумкой, набитой стихами, и ясными большими планами на будущее».

К счастью, этим большим и ясным планам было суждено осуществиться. Ибо год спустя колесо фортуны вновь сделало крутой поворот: 8 августа сорок шестого года составитель и редактор Михаил Дудин подписал к печати «Третью скорость», стихотворную книгу, показавшую всем, что в советской поэзии зазвучал еще один сильный и уверенный голос. Во всяком случае, друзья не напрасно острили, что Сережа Орлов вошел в большую литературу на третьей — боевой — скорости. В этой шутке было заложено зерно истины; с тех пор литература о Великой Отечественной войне уже не мыслилась без этой книжки, без ее автора — поэта-танкиста, поэта-фронтовика.

Однако текущая журнальная критика оценила сборник более чем сдержанно. Мало того, что в «Литературной газете» появилась статья, в которой лучшее стихотворение сборника — «Его зарыли в шар земной...», — было объявлено «нытьем», «ноющей жалобой», «безвыходной и размагничивающей тоской»[1]. Этой по-рапповски резкой и грубой статье был дан подобающий отпор, например, в рецензии Л. И. Левина. Но даже такой влиятельный критик, как Ан. Тарасенков, хотя и похвалил молодого поэта за правдивое описание фронтового быта, тут же сделал существенную оговорку, что, мол, «исторического воздуха победы... не видно в книжке стихов Сергея Орлова»[2].

Критик, написав эту фразу, ухитрился не заметить стихотворения «После марша»... Раскаленная зноем броня. Неодолимое желание броситься в тень, в траву... Но, говорит поэт, только прежде

Проверь мотор и люк открой:
Пускай машина остывает.
Мы все перенесем с тобой,—
Мы люди, а она стальная...

---

[1] Литературная газета, 1946, 5 октября.

[2] Тарасенков А. Статьи о литературе: В 2-х т. М., 1958, т. 1, с. 295.

Разве не выражен здесь «исторический воздух победы», которую добывали всему миру эти сильные духом, эти закованные в броню солдаты Советской России?! И разве не достойны эти чеканные, эти афористические строки знаменитого тихоновского афоризма в «Балладе о гвоздях»?!

К счастью, по-иному отнеслись к стихам Орлова сами поэты. При этом не следует забывать, что он совсем недавно приехал в Ленинград из заштатного, как бы раньше сказали, Белозерска, что по природе он бывал болезненно застенчив, что, наконец, в редакцию такого столичного журнала, как «Ленинград», он пришел впервые.

«Я сидел почти по Блоку: «в шинелишке солдатской с физиономией дурацкой»... Но Михаил Дудин, так же как и Лихарев,— писал Орлов, — прочитав мои стихи, не стал говорить о них со мной. «Что будем делать?» — спросил он меня, а может, и не спрашивал. Не помню: это давно было. Он только подумал, что делать дальше, и отнес тетрадку в издательство, и стал редактором моей первой книги. Такое было время. Мы были молоды и знали все друг о друге, хотя виделись в первый раз»[1].

Ощущение давнего и близкого знакомства, сильнее — товарищества, побратимства, особенно ярко запомнилось участникам Первого Всесоюзного совещания молодых писателей, которое проходило в Москве весной 1947 года. Проходило оно в здании ЦК ВЛКСМ, и в его длинных коридорах и многочисленных кабинетах можно было встретить Алексея Недогонова, Семена Гудзенко, Михаила Луконина, Мустая Карима, Сергея Наровчатова, Платона Воронько, Юлию Друнину, Сергея Орлова, Александра Межирова, Марка Соболя, Василия Субботина, Михаила Львова, — короче говоря, из поэтов фронтового поколения можно было встретить почти всех тех, чьи стихи стали «частью памяти народной» (С. Орлов). Они были едины в своем глубоком и выстраданном патриотизме, в определенности своих идейных, эстетических и нравственных убеждений, о которых так прекрасно сказал Георгий Суворов, убитый при форсировании Нарвы в сорок четвертом году: «Свой добрый век мы прожили как люди — и для людей».

Здесь, на этом совещании, среди близких по биографии, по крови, по духу людей в гимнастерках, кителях или да-

[1] Орлов С. Наедине с тобою, с. 80.

же в штатских пиджаках, Орлов впервые в жизни обрел счастье товарищества, к которому он стремился, но которого в такой полноте, в такой взаимности он еще не знал. Причем в шумной и многоязычной братии он не растворился, не исчез, он остался самим собой. Однако без этой мгновенно возникшей дружбы он уже не мог существовать, поскольку «круг товарищества» стал для него самым большим и неразменным богатством.

Здесь, в Москве, он впервые ощутил и горизонты современной поэзии, почувствовал ее способность точно схватывать и передавать как интимные движения души человека, так и чувства, которые приводят в движение миллионы людей. Ибо, замечал Орлов, огромный и разнообразный мир предстал тогда перед ними единым и единственным. В этом мире знание и воля, действие и долг образуют сферу бытия, сплавленную внутренними связями, которые нервно и точно определяют поэты. Наиболее важное здесь заключается, пожалуй, в том, что художник, по словам Орлова, в какую бы эпоху он ни творил, имеет дело с единым бытием, с единым миром. А между тем на фронте не в переносном а в буквальном смысле слова передовая оказывалась той «трещиной», которая проходила и через сердце поэта. Но все-таки Орлов был убежден, что поэт должен стремиться к целостности, единству мира и бытия, что в задачу поэта входит художественное восстановление этой целостности и этого единства.

Если о чем жалел Орлов, вспоминая об этом совещании, так лишь об одном: что они, поэты, уступили требованиям критики быстрее «переключиться» на мирные темы, вместо того чтобы выговориться о пережитом, таком близком и переполнявшем его самого и его товарищей[1].

В самом деле, стоит обратиться к периодике тех лет, чтобы убедиться, как жестко регламентировалась тема войны, как ограничивалось творчество поэтов, которые главную цель видели в воссоздании трагических коллизий второй мировой войны. Ольга Берггольц в поэме «Твой путь» (1945) писала:

> И ясно мне судьбы моей веленье:
> своим стихом на много лет вперед
> я к твоему пригвождена виденью,
> я вмерзла
> в твой неповторимый лед.

[1] См.: Орлов С. Наедине с тобою, с. 95.

Выступая на собрании писателей Ленинграда, Борис Горбатов говорил, что он вообще-то не против того, чтобы О. Берггольц писала о блокаде, но все-таки необходимо передать и другую мысль: как автор поэмы. «Твой путь» чувствует себя «на празднике созидательного труда, развернувшегося в нашей стране»[1].

Подобные советы и наставления раздавались часто и в адрес поэтов фронтового поколения. К сожалению, не учитывалась одна существенная особенность их биографий. Если поэты старших возрастов, большего жизненного опыта вернулись после окончания войны к прерванным делам, если, например, Владимир Луговской и до войны и в послевоенный период работал над книгой поэм «Середина века», которая и стала вершиной его творчества, то молодым людям, не имеющим специальности, кроме военно-учетной, приходилось начинать все сначала. Их судьбу предвидел А. Твардовский, когда в 1945 году сказал, что «некоторые люди, вернувшись к будничному порядку трудовой мирной жизни, не без конфликтов и эксцессов воспримут ее»[2].

Отказываясь от жгучих, требующих незамедлительного решения тем, рожденных войною, поэты брались за мирную тематику, но входили они в нее нередко «по шпалам внешних примет и общих фраз» (М. Луконин). Вот так и получилось, что в ближайшие годы иные занялись переводами, иные почти перестали выступать в печати, иные ударились в крайность: отказались от конкретных — личностных — примет в своей поэзии и в биографии своего поколения. Этот отказ от лирического самовыражения принимал характер поветрия. И готовность раствориться в массе, стать безымянным также была характерна для многих. Например, Михаил Львов основное достоинство поэта видел в том, чтобы он был глашатаем эпохи, ее рупором, ее «крупицей». Но и в мирное время поэт

...готов опять
В ее приказах раствориться,
В ее салютах вспышкой стать.

Михаил Львов довел до критического предела те «повеления», в которых содержался призыв «раствориться», стать «вспышкой» в праздничных салютах XX века.

Но пройдет время, и поэты, бывшие фронтовики, иначе

[1] Литературная газета, 1946, 19 октября.
[2] Литературная газета, 1945, 22 мая.

повернут эту идею «растворения»: они постигнут в ней иной — гуманнейший — смысл, они признают необходимость быть такой вот «вспышкой», такой «крупицей», такой малой частью целого материка, покрытого «травой забвенья». В этом желании разделить общую участь, слиться со всеми, «не пришедшими с войны», они вновь обретали подлинный лиризм. Ибо оказалось, что растворение в неисчислимом и неразличимом множестве таит в себе горькую отраду, жжет их неугасимым огнем. Вот почему Михаил Луконин создал стихи, по поводу которых Вл. Огнев точно сказал, что все они хранят особую память жизни и смерти. А это ли не главная стихия поэзии, добавляет критик, если говорить о настоящем, стоящем деле поэзии... Примечательно, что в творчестве Сергея Орлова неизменно ощущалась эта «особая память». Но Михаил Луконин, конечно, шел своим путем, и его интонационный жест был совершенно иным, чем у Сергея Орлова. Вот они, эти стихи Михаила Лукоиина:

Живу сверх меры празднично и трудно
и славлю жизнь на вечные года.
И надо бы мне уходить оттуда,
а я иду, иду, иду туда,
туда, где смерть померялась со мною,
где,
как тогда,
прислушаюсь к огню,
в последний раз
спружиню над землею
и всех своих, безвестных, догоню.

Обращаю внимание на слово «безвестных», такое, казалось бы, орловское слово. Однако в тот самый первый послевоенный период идея растворения малого в великом, без которой, в сущности говоря, не существует искусства, обретала особый характер и объективно вела к обезличиванию поэзии, к ее стандартизации, о которой с болью и горечью говорила Ольга Берггольц в известной дискуссии о «самовыражении». Подобную опасность превосходно понимал и Сергей Орлов, когда утверждал, что у поэзии есть самая обширная цель — «и эта цель — человек».

Но я вновь подчеркну, что по-разному складывались биографии поэтов, бывших фронтовиков, и по-разному происходила внутренняя перестройка, устанавливалась та духовная связь между Миром и Войной, без которой конечно же не может существовать истинный художник. Одни довольно легко обретали себя в новых темах, другие мучительно переживали свою неспособность вырваться из плена

воспоминаний. Весьма драматична в этом смысле судьба Александра Межирова.

Однажды по поводу стихов о мотогонщиках, в которых я увидел движение по кругу, то есть иллюзию движения, а не само движение к некой, скажем так, смутно брезжущей цели, он высказал следующую мысль.

«Я прекрасно видел и понимал, — говорил мне Межиров, — однообразие и, если хочешь, нудность реальной жизни артистов. Однако к образу мотогонщика я шел не интуитивно, а эмпирически: мотогонки — это, помимо досадного бытовизма, еще и риск, и красота, и свобода, а не только замкнутые круги... Короче, здесь «все, все, что гибелью грозит», все, что мне хотелось обрести в «божественном ремесле» и во что я терял веру. Теперь-то мне очевидно: это пушкинское «все, все, что гибелью грозит» явилось эмоциональной силой, духовной связью, которая объединила, слила воедино стихи о мгинских болотах со стихами о мотогонках. Помнишь? «Мы писали о жизни... о жизни, неделимой на мир и войну».

Сергей Орлов также считал, что его собственная поэзия «неотделима на мир и войну». Однако он не мог не чувствовать и другого, что все-таки «кончается век солдат, начинается век мастеров», начинается век хозяев мирных пашен и огнедышащих домен. Хотел ли он при этом заострить внимание на «зримых приметах будущего», по терминологии тех лет, вопрос пока остается открытым. Но сейчас важно выделить другое.

В середине пятидесятых годов Орлов открыл для себя поэзию Леонида Мартынова. «Поэт творит мир заново, как и полагается поэту», — утверждал он в связи с мартыновской лирикой. И добавлял, что поэт не страшится ответственности, потому что знает: есть люди, в которых он уверовал больше всего на свете. А далее шло характерное именно для Орлова развитие мысли: «...нет, они не великаны и не всемирно известные герои, — не блистательные гении-одиночки, а просто люди, которые «в общем незаметны, но довольно много значат». Обращение к таким вот «просто людям», мастерам и хлебопашцам, и определяет пафос творчества С. С. Орлова на новом этапе.

4

Не помню сейчас, при каких обстоятельствах мы с ним познакомились, но ясно помню, как втроем — с Сергеем Викуловым и Сергеем Орловым — мы долго шли Совет-

ским проспектом к перевозу, где возле лесной биржи всегда стояли плоты. С этих плотов хорошо было нырять, хорошо было и загорать на чешуйчатых, пахнувших смолкой бревнах. Закрыв локтем глаза от летнего солнца, мы лениво перебрасывались отдельными словами. Счастье такого сладкого ничегонеделанья, такого беспечного, как в детстве, купания с плотов, которые приплыли в Вологду, наверно, от самого Белозерска, было столь новым и неожиданным, что оно кружило голову, теснило грудь.

На противоположной стороне, во Фрязиновой слободе, над ветхой церквушкой с криком кружились черные птицы, но здесь, на плотах, было тихо и слышалось, как пошлепывала о бревна вода, как глухо били валками бабы на ближнем портомое.

Сергей Орлов еще не носил своей шкиперской бородки, но его рубцы и шрамы нам, бывшим фронтовикам, были незаметны. Мы просто не видели их. И он это отлично чувствовал. Правда, если что и привлекало наше внимание, так небольшие латки на предплечье: отсюда хирурги брали кожу для пластических операций. Эти латки светлели больше обычного на его незагорелом теле. Вообще он был худощав, подборист, субтилен.

— Слушай, Орлов, — сказал один из нас, прервав блаженную дрему. — Хочешь, стихи почитаю?..

— Валяй! — Сергей разом поднялся, сел, охватил руками колени.

В середине солнечного лета
Я глядел, не опуская век,
На фигуру этого атлета —
Здорово устроен человек!

Сергей расхохотался: в стихотворении пародировалась его интонация, его образная речь. Да и вообще намекалось на его отнюдь не богатырское телосложение. Позднее Сергей любил возвращаться в застольных разговорах к этому послевоенному лету, к этому блаженному купанию и эпиграмме, которая, судя по всему, ему очень нравилась.

Выходить же на берег надо было сначала по плотам, а затем — по узкой лаве. И вот в какой-то миг я почувствовал, как предательское бревно выскользнуло из-под ног — и я стал стремительно погружаться в воду. Если бы меня затянуло течением под плоты, дело приняло бы скверный оборот. Но еще в какое-то мгновение я заметил, как побледнело лицо Сергея...

— Руку! — Это Викулов, резко обернувшись и разом все оценив, крикнул мне...

Пришлось потом выжимать брюки и рубашку и сушить их здесь же, на бревнах. Но счастья свободы и беспечности уже не было.

...Вечерами, когда над Софийским собором с криком кружились городские стрижи, мы шли на Соборную горку. И здесь, на береговом откосе, подолгу смотрели на закат, на воду, мерцавшую алыми отблесками, на излуку, испещренную головами купающихся и пятнами прогулочных лодок. Из парка доносились звуки духового оркестра,— на эстраде, как и до войны, играли «Синий платочек».

Однажды мы заглянули на танцплощадку, где в эти предвечерние часы одиноко кружились девчата в белых носочках и ситцевых платьицах с белыми воротничками. Но не пошли танцевать, а вернулись на Соборную горку — излюбленное место горожан, которым отрадны и красота плавной излуки, и какой-то особенный покой, изредка пересыпаемый звоном курантов. В соседстве с Софийским собором, этим дивом северного зодчества, думалось широко, говорилось свободно, читалось вдохновенно. Я имею в виду стихи, которые в ту пору мы особенно любили читать друг другу. И позднее Сергей Орлов сохранил эту привычку — читать новые стихи разным людям, как бы проверяя на слушателях, в чем-то убеждая самого себя. Правда, стихотворение «В городском саду» мне довелось прочитать несколько лет спустя, но я сразу же понял, почему тогда так внезапно замолкал Орлов, почему он все глядел на этот закат, на реку, на танцплощадку из какой-то дальней дали, немыслимой нам в ту пору.

В саду городском
в воскресенье
Оркестр на закате гремит,
И ситцевый ветер веселья
По желтым дорожкам летит...

В стихах этих у Орлова выражено нечто, не побоюсь сказать, трогательно-привычное — как сигнал для душевной настройки. И уже не с колокольни Софийского собора, а с какой-то иной высоты виделись ему пути-дороги нашего фронтового поколения.

...Прощаний не помню
короче,
Дороги тонули в пыли.
Мы песню про синий платочек
На память с собой унесли
Из этого самого сада,
В котором играет оркестр,
Со старой дощатой эстрады,
Где нет на скамеечках мест.

...Что я могу еще добавить к этим стихам?.. А только то, что в августе семьдесят восьмого года на старинном здании, стоящем возле самой Софии, появилась табличка: «Улица Сергея Орлова».

В 1952 году Орлов приехал заканчивать высшее образование в московский Литературный институт. Между тем наступили зимние холода, а постоянного жилья у Орлова не было: ездить на пригородных поездах в Переделкино, где в бывших дачах располагались комнаты студенческого общежития, он не хотел, да и не мог по состоянию здоровья. Вот и ютился то за ситцевой занавеской в коммунальной квартире где-то возле Белорусского вокзала, то жил в номерах гостиницы, то, когда совсем не было денег, приезжал ночевать ко мне на Крестьянскую заставу.

Теперь от Крестьянской заставы идет Волгоградский проспект: многоквартирные дома, обширнейшие пустыри для новых застроек... А вот тогда было много старых домиков с глухими парадными подъездами, с темными прихожими и кафельными печками в комнатах.

В одном из таких домов по Новоселенской улице я и снимал крохотную комнатку, снимал ее у родителей моего друга по военному училищу — Всеволода Назарова, смертельно раненного в марте сорок пятого года в Венгрии. И хотя Елена Дмитриевна и Андрей Захарович каждый день топили печь, облицованную все тем же старинным кафелем, в комнатке было прохладно. Однажды ночью у Орлова даже волосы примерзли к металлической спинке кровати... Но как студент Сергей Орлов имел множество льгот, вернее, получилось так, что он сам себе устроил эти льготы и это свободное посещение занятий. Ибо в ту пору он был уже известным поэтом. Его творческая активность в домике на Крестьянской заставе была исключительно велика: он создавал третью книгу стихотворений «Городок», которая мне чем-то напоминала «Районные будни» Валентина Овечкина.

Мне уже доводилось писать, что после поэтического монументализма, запечатленного в сборнике «Поход продолжается» (1948), поэт вдруг как-то светло и дружелюбно оглянулся вокруг. Он всмотрелся в тихий северный район, в его будни, в его людей — «министров поля и реки». И с грустью заметил, что только родной городок «не растет, не строится, как надо...».

Вкруг его, как видно,
не найдут
Никаких таких месторождений,
Только реки сонные текут,
Льны цветут, да облака
плывут,
Да базар шумит по воскресеньям.

Замечу, что именно здесь, на Крестьянской заставе, я имел возможность видеть, как работает Сергей Орлов над своими новыми стихами. Он, по собственному выражению, строчки «вытаптывал», он сочинял их на ходу, во время переездов из одного конца Москвы в другой, он переворачивал в уме одну и ту же фразу множество раз, а затем заносил ее на первый же попавшийся листок бумаги. В то время он не вел тетрадей, как в дни войны, но я помню его листочки из блокнота, помню даже бумажную салфетку со стола ресторана ЦДЛ, на которой довольно четким почерком, с отдельно стоящими друг от друга буквами была написана какая-то строфа. Иные слова были перечеркнуты, иные вписаны вновь, но стихотворная строфа была видна почти что сразу. Позднее, когда мне довелось заниматься творчеством Есенина, я не мог не поразиться этим сходством и почерка, и самого творческого процесса: ведь Есенин тоже «вытаптывал» стихи, сочинял в уме их, а затем почти готовые записывал на первый же попавшийся клочок бумаги. Вообще в Орлове меня часто поражало нечто есенинское — удивительно легкая походка, врожденный артистизм, который угадывался и в жестах, и в манере поведения, и во всем облике, и феноменальная память на свои стихи, да и вообще на стихотворные тексты, наконец, разговор, когда за отдельным словесным образом угадывался и второй, и третий смысл... Сергей Орлов много читал, но отнюдь не по институтским программам. Читал он очень быстро и только то, что было ему внутренне необходимо. Когда однажды он пришел со мною в публичную библиотеку, где я проводил дни и вечера, то через какое-то время он откровенно заскучал в огромном, заполненном светом

и шорохом страниц зале. И как-то тихо-тихо и совсем незаметно исчез.

Поскольку мы были молоды и жили только стихами, рассуждали только о стихах, своих и чужих, считывали только стихи со всех газетных стендов, а затем заходили в редакции — Орлов особенно любил редакцию «Знамени», — где вновь читали чьи-то гранки, спорили по поводу чьих-то строк, звонили то Максимову, то Соболю, короче говоря, жили, как полагается, то мне достаточно хорошо известна предыстория целого ряда стихотворений, которые впоследствии вошли в сборники Орлова. Теперь-то мне стали понятны и те эстетические законы, которыми он руководствовался и которые убежденно, горячо, запальчиво, хотя и не всегда вразумительно втолковывал мне ночами. Постоянной темой таких наших ночных бдений была тема искусства, способного сохранять действенную силу долгие годы, если не столетия; а в применении же к нашему тогдашнему бытию — тема стихов-однодневок и стихов-долгожителей. Если обобщить эти разговоры и рассуждения, то они будут выглядеть, в переводе на понятийный язык, приблизительно так.

Время, говорил Орлов, в принципе не должно звучать в стихах как *прямое* отражение великих или малых событий; оно, переплавленное и преображенное, принимает метафорическую форму и живет своей особой жизнью. Причем метафоризм позволяет увидеть и «контекст» реальности, о котором все догадываются. Вот почему момент истины и красоты в стихе возникает из сложных сопоставлений фактов и явлений времени, прямо не вошедших в стихи[1].

При этом Орлов ссылался на знаменитую пушкинскую строку: «Над вымыслом слезами обольюсь», подразумевая, что искусство — это область «вымысла» и этот «вымысел» художник может намеренно приспособить к требованиям своего времени, даже к требованиям данного момента. Я подчеркиваю слово «намеренно», поскольку волевой авторский нажим соответствовал духу пятидесятых годов и поскольку Орлов полагал, что творческий процесс предуказуем в конечных результатах, проще сказать, управляем.

Многие стихотворения Сергея Орлова той поры интерес-

[1] См.: Орлов С. Наедине с тобою, с. 46.

ны не только тем, что в них обретает права «поэтическая формула времени»,— к таким «формулам» он всегда настойчиво стремился: интересны они этим самым авторским «нажимом», иначе — неким умозрительным, рассудочным моментом.

Взять стихотворение «Голубь» (1952). Но прежде я хотел бы напомнить, что Всемирное движение сторонников мира избрало своим символом рисунок Пикассо — знаменитого голубя мира, воспетого во множестве стихотворений и поэм. Правда, Орлов здесь пошел «от противного», — он сопоставил всемирное с рядовым и начал стихотворение во славу рядового, обычного:

Есть мальчишка в солнечном районе.
Он ничем не знаменит пока,
Только в небо запустил с ладони
Белого, как кипень, голубка.

Однако поэту необходимо было как-то указать на повод, предшествовавший стихотворению, как-то восстановить ассоциативную связь этого голубка с рисунком Пикассо, насытить стихи злободневным пафосом и содержанием. Вот почему Орлов прибегает к сложной системе уподоблений, к прямой и обратной ассоциативной связи, чтобы читатель почувствовал, что речь идет как о реальном голубке, так и о голубе мира Пикассо. Этот реальный голубок

Виражами ходит, виражами,
Будто весь отлит из серебра.
Даже с дальних улиц горожане
Видят птицу снежного пера.

Орлов стремился заострить внимание читателя на рисунке, сделанном в духе Пикассо.

И вот как он комментирует поведение жителей маленького городка:

Видно, что-то им напоминает
Этот голубь, взвившийся в зенит...

Но, увы, связь видимого с невидимым, связь реальных впечатлений с социальной символикой сразу же показалась мне надуманной, условной. Ведь если не знать «предыстории» этого стихотворения (о ней мне рассказал сам Сергей Орлов), то стихи прочитываются без всякого контекста, как живая жанровая сценка. «По-моему, — говорил я Орлову,— ни о чем таком не думали твои горожане».

«Пусть!» — односложно и беспечно отвечал Сергей. Он

был рад уже тому, что получилась зарисовка, в которой все-таки «что-то есть», есть этот мальчишка:

В рубашонке выцветшего ситца,
Озорной, без шапки, босиком,—
И летит душа его, как птица,
Над залитым солнцем городком...

В общем, именно жанровость и спасла стихотворение, а никак не отдаленные параллели с рисунком Пикассо, о которых мы тогда с таким жаром спорили и рассуждали.

Теперь-то я отчетливо понимаю, что главная забота Сергея Орлова всегда заключалась в том, чтобы его слово смогло сберечь и сохранить не только полноту человеческих переживаний, но и каким-то образом «прорваться в грядущее».

Над тайной этого «прорыва», этого трансвременного, что ли, свойства искусства Орлов размышлял всю жизнь.

«Память хранит образы мира, созданные искусством...» — такую фразу я недавно встретил в его черновом наброске. В самом деле, память хранит образы мира, созданные живописцем или поэтом, с не меньшей, если с не большей отчетливостью и силой, чем сами впечатления реальности.

Александр Твардовский был, например, убежден, что жизнь вообще неполна без образов, созданных художником, что, только «дополненная» этими образами, она получает способность эмоционально воздействовать на других.

Так и в памяти Сергея Орлова хранился образ есенинского красногривого жеребенка, и был этот образ эталоном «непрямого» выражения социально-общественных страстей. Конечно, Орлов толковал Есенина по-своему, он считал, что Есенин в «Сорокоусте» увидел неосознанное, наивное сопротивление «живой» природы — природе «неживой»...

Милый, милый, смешной дуралей,
Ну куда он, куда он гонится?
Неужель он не знает, что живых коней
Победила стальная конница?

Однако Сергей Орлов, прокаленный огнем, как кузнец, прикипевший к технике XX столетия, полагал, что современная техника в руках человека может быть и должна быть и «живой» и «одушевленной».

В атмосфере таких вот разговоров рождалось стихотворение «Жеребенок».

Опять-таки в основе его лежит нечто мимолетно наблюденное и запомнившееся Орлову в родном Белозерье.

Сюжет стихотворения предельно прост: шумная ярма-

рочная площадь, скопление людей, телег, мешков — и испуганный жеребенок, который тычется куда попало. К счастью, через площадь шел колхозный грузовичок, пофыркивая, как лошадь, уверенно раздвигая толпу. И так уж получилось, что за этим грузовичком, в проем, образовавшийся в ярмарочном многолюдии, кинулся жеребенок. Да, именно так и случилось, что последняя строфа раскрывает «контекст» этой, казалось бы, незамысловатой сельской сценки:

...За грузовиком
Бежит жеребенок площадью,
Бежит, как будто за лошадью,
Копыта легко подбрасывая,
Помахивая хвостом.

Во время чтения этих стихов на секции поэтов в Москве в 1952 году большинство сразу же отметило в них близость к Есенину и одновременно полемику с ним.

Я не думаю, чтобы Орлов вступал здесь в полемику с «Сорокоустом», скорее он «отталкивался» от Есенина, хотел найти свой ход, свое решение темы и утвердить роль техники, которая не просто вошла в наш быт, но стала нашим вторым «я», а значит, и «второй» природой.

Общий замысел «Жеребенка», по-моему, проистекал из пафоса «механизации», «технизации» нашей жизни, из нетерпеливого желания взять «милости» у природы, может быть, завоевать их, так сказать, штурмом.

Этот пафос особенно проявился в волго-донском цикле Сергея Орлова. Поэт искренне желал воспеть план грандиозного преобразования природы и первые шаги по осуществлению этого плана. Он искренне жил завтрашним днем, хотел видеть въявь то, что было начертано в этом плане. Однако краткосрочная и, добавлю, ограниченная по маршруту поездка в район новостройки, которую Орлов совершил в составе писательской бригады, а затем — на комфортабельном теплоходе по Волго-Дону, мало что дала ему как художнику. Конечно, Орлов ощущал беглость и противоречивость этих реальных впечатлений, но все-таки надеялся на метафорические «вымыслы», приемы и находки, использованные им раньше. Вот почему первые лесопосадки создавали в его воображении образ всей степи, загороженной от суховеев лесополосами, а встреча с неким лесоводом, о котором обязательно «вспомнят потомки», — его будущий монумент... Тогда-то, уверял читателей поэт,

он предстанет таким, как сейчас: «И точно так же будут до колена тогда ему столетние дубы» (разрядка моя.— *В. Д.*). К сожалению, тот монументализм не являлся «выстраданной правдой» Орлова, каковой он являлся, например, для Ярослава Смелякова. И уж если говорить о монументальном стиле *той* эпохи, то черты этого стиля наиболее полно воплощены именно в поэтических сборниках Смелякова, и конкретно в его знаменитых «Кремлевских елях».

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

Величественность этого образа, этого сравнения — «как Башни Терпения, домны» — очень нравилась Орлову, который в 1949 году встречался с Ярославом Смеляковым в гостинице «Москва» и гордился этой встречей и много раз рассказывал о ней. Однако то, что у Смелякова было «весомо, грубо, зримо», то в «Лесоводе» Орлова оказалось надуманным и шаблонным, как те самые шаблонные, выкрашенные мелом фигуры «строителя», «рыбака», «колхозницы», которые и до сих пор высятся на развилках дорог в родном Заволочье.

И все-таки необходимо признать, что принципу «непрямого», образно-метафорического выражения событий эпохи Орлов оставался верен всю жизнь. Вот почему есть резон взглянуть на эту проблему шире.

Метафора безусловно находится в центре духовного бытия Сергея Орлова. Причем его метафорическое мышление родственно изобразительным средствам живописи, хотя следует учитывать, что перед нами поэт и что изобразительные возможности у него иные, чем у художника.

Однако есть и общее. И это общее заключается не только, предположим, в наглядности, зримости, контрастности образов художественного мира. Нет, метафоризм поэзии Орлова родствен живописи по универсальным законам построения произведений. Известно, что живопись как вид искусства имеет дело с одним «настоящим». «Однако, — уточняет А. Я. Зись, — живопись, лишенная возможности непосредственно включить прошлое и будущее в свою структуру, выработала определенные способы выражения временных характеристик и через сюжет, колорит, свето-

тень, через весь пространственный ряд способна передать это «настоящее» как «прошлое» и как «будущее»[1].

Эта особенность эстетических воззрений Орлова восходит к традиции объемного, живописного, пластически выразительного слова, к традиции поэтов, которые использовали и колорит, и светотень, и ритм образов для выражения «настоящего» одновременно как «прошлого» и как «будущего». Орлов высоко ценил эту особенность в лирике Блока, Брюсова, Тихонова, Багрицкого, Луговского, Корнилова, Ушакова, Смелякова, он с удовольствием отмечал, что в лирической поэзии, которая суть «душа человеческая», времена давно прошедшие, и даже само будущее существуют вполне реально и зримо в одном времени, в настоящем, в сегодняшнем дне.

Следует добавить, что Орлов охотно — особенно в статьях, обзорах, заметках — пользовался не общепризнанными понятиями «объективная реальность», «современность», «действительность», что он предпочитал во всех этих случаях использовать одно слово — «время». И здесь опять-таки обнаруживается его особенность как поэта-лирика: ведь в лирической поэзии время, и давно прошедшее и будущее, проявляются как «теперь» поэта. Такова структура лирического переживания, выраженного в стихе, таково слово поэта, способное остановить мгновение.

Руками, огрубевшими от стали,
Писать стихи, сжимая карандаш.
Солдаты спят — они за день устали,
Храпит прокуренный насквозь блиндаж...

Эти стихи еще раз убеждают нас, что «теперь» поэта смогло прорваться в будущее, смогло победить забвение, сохранить и сберечь всю полноту человеческих переживаний и там, среди волховских болот, в тех блиндажах и землянках, которые уже заплыли глиной, сровнялись с землей, исчезли навсегда, и здесь, в рядовом сельском районе, где еще не нашли «никаких таких месторождений». Выразить этот узел временных измерений могли только метафорические фигуры и тропы. Вот почему я невольно обратил внимание, что у Орлова есть опорные или, предположим, сквозные слова-метафоры — «огонь», «пламя», «жар», «дым»... Эти метафоры передавали идею гибели, разрушения, исчезновения в макромире, но они же передавали идею

[1] См.: Зись А. Виды искусства. М., 1979, с. 27.

жизни, счастья, озарения светом, то есть нечто прекрасное и возвышенное.

Нередко метафора «огня» носила в творчестве Орлова характер наваждения: она была в какой-то степени неосознанной, даже навязчивой метафорой. И здесь очевидны ее психологические, индивидуально-биографические предпосылки. Останавливаться на них мне приходится еще и потому, что метафорический стиль Орлова — достаточно сложен и не изучен. Например, почему стихи Орлова возникали «во всеоружии», в полной законченности и завершенности, как возникла Афина из головы Зевса? Мне кажется, что подобный «классицизм» был свойством его высокоодаренной натуры. И еще. Мне кажется, что Орлов понимал: сиюминутное чувство творить не может, оно может быть запальным зарядом для чувства художественного, которое и перевоплощает обычный огонь костра в «огневую бурю», обычные березки — в «забинтованные», рябины — в «окровавленные», которое и являет миру чудо стиха:

Все в крови над речкою рябины,
Все березки тонкие в бинтах.
(1943)

Насколько я помню, Сергей Орлов, пребывая в хорошем настроении, любил повторять какую-нибудь метафору. И не обязательно вычитанную сейчас, но вспомнившуюся к случаю. Так, с превеликим удовольствием он повторял блоковскую строфу:

Что ж, пора приниматься за дело,
За старинное дело свое.
Неужели и жизнь отшумела,
Отшумела, как платье твое?..

«Знаешь, — говорил он, — а ведь в начале века шили платья с шумом»... Как так?.. Да вот как: чтобы женщина, когда она шла, дыша духами и туманами, создавала этакое плавное таинственное шуршание... Блок, он был точен во всем, даже в этом!»

Именно такой «контекст» времени был для Орлова решающим в поэзии. В другие дни и в другом настроении он мог повторять иное, например, корниловское: «Я из ряда вон выходящих сочинений не сочиню. Я запрячу в далекий ящик все, чего не предам огню...»

По-моему, повторяя, нет, как бы «проигрывая» такие стихотворные строки, Орлов постоянно держал себя в фор-

ме, он внутренним взором созерцал их, он вновь и вновь постигал природу этих вторых — собственно художественных — переживаний, которые можно «схватывать» воображением, превращать в метафору, образ, символ, то есть в определенную эстетическую ценность. И вот этими-то ценностями в творчестве других и не уставал наслаждаться Сергей Орлов. Уже в зрелые годы он пришел к твердому убеждению, что истинный поэт должен иметь свою «неповторимую эстетику чувств», что эта эстетика характеризует его творческую личность, его непохожесть на других, его новаторство. Не случайно Николай Тихонов однажды подметил, что «в строгой простоте поэзии С. Орлова всегда присутствовала непростая образность...» Удивительно емко сказано: непростая образность!.. Образная система С. Орлова, действительно, непроста уже тем, что имеет ценностный характер, что основывается на системе контрастов, на кажущейся внутренней «несогласованности» земного и космического, личного и всечеловеческого, ничтожного и всесильного, которые, в конце концов, образуют новое единство. И это единство в контрастах, эта гармония в противоположностях и являются основой его собственной «эстетики чувств».

Насколько непроста каждая «клетка» образно-метафорической системы Орлова, в которой вселенское сопрягается с земным, земное — с возвышенным, идеальным, показывает стихотворение «После боя» (1948).

На закате окончился танковый бой.
Грохотали моторы.
Вдали догорали «пантеры»...
Прокатилась
По синему небу
Над черной землей
И упала
На столбик сосновый
Звезда из фанеры.

Здесь глобальный образ «огня небесного» — «огня земного», который перевоплощается в более конкретный — «звезда небесная» — «звезда земная», — имеет еще одно значение; по народной примете, звезда, падающая на землю, означает гибель человека. Казалось бы, в этом самом первом образно-смысловом слое стихотворения небесное и вечное несовместимы с безвестным, тленным, обреченным на скорое исчезновение. Во всяком случае, эта такая ненадежная, податливая стуже и зною *фанерная* звезда обречена на гибель временем. Да, время всемогуще и бы-

стротечно. И когда писались эти стихи, «теперь» поэта было уже минувшим временем, его «прошлым». Однако эта наскоро вырезанная, наскоро воздвигнутая на столбе «звезда из фанеры» в контексте будущего стала все ярче восходить над горизонтом народной жизни как звезда бессмертия и славы танкистов, когда-то зарытых под ней.

Мне кажется, что подобное единство противоположностей, характерное для стиля Орлова, и создает ощущение красоты его метафор, красоты и благородства всего его душевного, его человеческого облика.

Малое и великое... На подобном контрасте и внутренней гармонии зиждутся многие стихи Орлова. В первый послевоенный год, в Ленинграде, на Крюковом канале, он часто вспоминал Белозерье, родную Шексну, а вспоминая, писал стихи о бакенщике, который каждый вечер расставляет огни по фарватеру. И за это рулевые буксиров и капитаны пассажирских пароходов добрым словом вспоминают старика,

А он, совсем о том не ведая,
Наверно, чинит фонари,
Вставляя сам в оправы медные
Кусочки алые зари.

Строфа удивительно живописна и значительна по своему содержанию, которое зиждется все на том же контрасте и на той же гармонии «огня небесного» — «огня земного».

Этот метафорический стиль автора «Третьей скорости», конечно, создавался не сразу, а годами, но с самых первых строф имел свои видовые приметы. Подчеркну, что в качестве «ядра» метафоры у Орлова нередко выступал глагол. Вот почему художественные образы у него действенны, динамичны. Теперь-то еще более понятным становится его увлечение блоковской поэзией, блоковскими образами, в которых глагол нередко выступает в качестве основной движущей силы: «*отшумела,* как платье твое». Или: «И очи синие, бездонные *цветут* на дальнем берегу». Примечателен и тот факт, что уже в юношеских стихотворениях Орлова «горошек *закрутил* усы», а чушка-тыква «вот-вот от счастья *хрюкнет* и хвостиком *махнет*». В 1946 году о сельской электростанции было сказано:

Здесь, сужаясь и приседая,
В темных зарослях ивняка
Вниз, с плотины, почти седая
Вертикально летит река.

Неоднократно в наших разговорах и позднее в статьях и заметках Орлов подчеркивал, что «плоская живопись», то есть живопись, сведенная к повторению пройденного, к стереотипу, не может передать чувств современного человека, что только живопись, раскрывающая и природу и душу человеческую по-новому, способна выразить то «объемное ощущение всей нашей Родины», которым он дорожил больше всего[1]. Мысленно он стремился охватить и русский Север, и державное течение Невы, и донские степи, и коктебельский залив, где любил бывать и где жил в иные весны подолгу.

Ни шороха, ни звука, тишина
Ничем не нарушима над заливом,
Лишь на песок ленивая волна
Вдруг рассыпает пену прихотливо...

И все-таки «Россия — у каждого своя». И русский Север звал его неотступно... Когда летом сорок девятого года мы, молодые поэты и друзья, которые, казалось бы, знали друг о друге все, поехали пароходом из Вологды через Кубенское озеро в Кириллов и Белозерск, то для меня полной неожиданностью и отрадой было прочитать, например, такое:

Гудок над пристанью вечерней.
Река — как *черная* заря...

Память сразу же подсказала: это о нас, о нашей поездке, когда на маслянистой, пляшущей за бортом воде ослепительно ярко вспыхивали отблески зари. Однако метафора «река — как *черная* заря», была смелее, точнее моих воспоминаний. Именно благодаря этой смелости ее и сохранила память на всю жизнь.

В литературоведении случаи такого внутренне противоречивого, иррационального — с точки зрения «здравого смысла» — построения метафоры обозначены именем *катахрезы*. В частности, под катахрезой В. М. Жирмунский имеет в виду блоковские метафоры: «гром безгласных пустынь» или «скрипок вопль туманный», то есть метафоры, которые ревнителям рационалистической, логической поэтики кажутся «ошибкой стиля»[2].

---

[1] Орлов С. Наедине с тобою, с. 37.

[2] См.: Жирмунский В. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977, с. 212.

Орлов шел этим новаторским — блоковским — путем, шел решительно и смело. Напомню хотя бы его фантастически сложный и прекрасный образ: «Я вырвался из тьмы огня»... С годами «эстетика чувств» Орлова все очевиднее вступала в противоречие с «плоской» поэтикой, свойственной многим, и обретала черты того «запредельного звучания», которое и было характерно именно для блоковской традиции в современной стиховой культуре.

Помнится мне, что, улетая в отдаленный Кичмень-Городок вместе с Анатолием Чепуровым, Орлов твердил таинственно-прекрасные строки Блока:

Валентина, звезда, мечтанье!
Как поют твои соловьи...

Эти строки стали своеобразным камертоном для лирических главок поэмы «Светлана», которая и вышла отдельным изданием в Вологде в 1950 году.

Вообще создается впечатление, что Орлов время от времени промывал свою художественную кисть в живой воде искусства — будь это поэзия, живопись или музыка,— чтобы «удар» по полотну был энергичнее, мазок — сочнее, перспектива — глубже. И чтобы за космическим, вселенским, небесным он не утрачивал проницательного взгляда на земное, на свое северное, белозерское.

А ведь Орлов мастерски владел кистью и глаз его был «отточен», о чем свидетельствуют многие циклы его северных стихотворений. В этих стихах выражена его влюбленность в легендарную страну Вису, то есть древнее и вечно молодое Белозерье, где новгородские ушкуйники бессчетно добывали черных лисиц и соболей. В этих стихах он слышал, как ранней весной «хрустит капустой мартовский снежок», как «вскрикнет спросонок в кустах и подбросит уши, как столбики света, заяц», как «озябли слегка пузаны-огурцы — в пупырышках нежных кожа». Все органы чувств были обострены, когда на родине в метельном феврале

По льду на розвальнях разлапых
Обозы с сеном проплывут.
Пахнёт щемящий сердце запах,
Как будто лето провезут.

...Читаешь такие стихи и думаешь, что удивительно емкое и точное определение лирической поэзии дал М. М. Бахтин. «Лирика — это видение и слышание себя из-

нутри эмоциональными глазами и в эмоциональном *голосе* другого: я слышу себя в другом, с другими и для других»[1].

В Белозерске первое ощущение, испытанное мною,— бескрайность вод и бездонность небес...

В ту пору я был буквально покорен северными стихотворениями Сергея Орлова, вспоминал отдельные образы, читал «про себя» и читал на память студенческим товарищам его «Светлый север...», «Здесь ели — словно колокольни...», «На пристани», «На городском валу заплачу...», короче говоря, читал наизусть всю «Третью скорость», которую и храню (с дарственной надписью) до сих пор. Позднее пришли другие увлечения и другие поэты стали наставниками и учителями. Однако эта первая влюбленность в красоту и яркость метафор Орлова не забывалась никогда.

Потому-то я вольно и невольно воспринимал Белозерье его «эмоциональными глазами», писал свои собственные стихи с его «эмоционального голоса».

Но когда наша богатырская застава — имею в виду Сергея Орлова, Сергея Викулова и себя — поднялась на древний земляной вал и когда перед нами от края до края распахнулась эта голубоватая, остро поблескивающая на солнце озерная даль, то ощущение «другости», ощущение «другого в себе», ощущение какого-то возвышенного единения душ, или, как сказано М. М. Бахтиным, «возможной хоровой поддержки», внезапно охватило нас и было необычно и ново. А ведь это и есть то самое лирическое переживание, из которого возникают лирические стихи: мы их писали «запоем» в ту пору.

Позднее, в городе, возле старинных торговых рядов, Орлов вдруг побледнел и толкнул меня локтем: «Смотри, Л. П...» Но я запомнил только прядь светло рассыпанных ветром волос да белый шелковый плащ, перекинутый через руку.

После этой незагаданной встречи Орлов исчез, и мы без него продолжали поездку в Мегру, что расположена от Белозерска в сорока километрах.

---

[1] Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М., 1979, с. 148.

Мегра — приозерное село на воде, вроде Кобоны, родины Александра Прокофьева... И там и там между озером и обводным каналом — полоска земли, по которой шел порядок домов и изб, и там и там через село протекала река, на канале находилась пристань, был построен шлюз и далеко из озера виднелась церковь с колокольней. Конечно, по сравнению с ладожской Кобоной Мегра, хоть и была она большим — до трехсот дворов — селом, выглядела поскромнее. Но водный путь соединял село с Петрозаводском, Ленинградом, Вологдой, Ярославлем, а стало быть, и со всей Россией.

Здесь-то 22 августа 1921 года и родился Сергей Сергеевич Орлов. Родился он в семье учителей, но отца своего не помнил: тот умер, когда мальчику не было и трех лет. «Я рано начал ходить в школу,— писал поэт в автобиографической заметке «О себе»,— точнее сказать, на уроки в класс, так как мы жили в здании школы, где учительствовала мать»[1].

Действительно, приметным каменным зданием в Мегре, выстроенным еще при графе Клейнмихеле, в период создания Мариинской водной системы, было здание этой школы; в нем находилась квартира учителей Орловых.

Ни при рождении поэта, ни позднее Мегру нельзя было назвать медвежьим углом. Напротив, это был оживленный перекресток водных дорог; здесь на набережной канала, по-старинному — на бечевнике, собиралась молодежь села, здесь ждали рейсового парохода, а значит, и земляков и просто знакомых, приплывавших с другого конца земли... Демобилизованный, вербованный, отпускной народ валом валил на пристанские сходни, по которым и мы в ту летнюю пору сошли на берег.

Сергей Николаевич Орлов в здешних местах был приезжим. Зато Екатерина Яковлевна, мать поэта,— коренная белозерка. Она выросла в многодетной семье Якова Михайловича Магаева здесь же, в Мегре. И поскольку была она самой младшей, то отец дал ей образование: Яков Михайлович развозил почту по окрестным селам и был, по деревенским понятиям, большим грамотеем и умницей. Его внук, поэт Сергей Орлов, необычайно гордился своим дедом, державшим почтовых лошадей. Сергей с большим удовольствием описывал в стихах морозный скрип саней, яркий, как пламень, полушубок возницы, коней, чующих

[1] Орлов С. Стихотворения. Л., 1968, с. 5.

дальние дымы, и все это зимнее снеговое раздолье, по которому прокатилась вдаль «горошина живая бубенца».

С исторической родословной отца, Сергея Николаевича, поэт долгое время был знаком мало, а она оказалась необычайной. Но об этом будет сказано в свое время.

Екатерина Яковлевна в 1927 году вторично вышла замуж за Ивана Дмитриевича Шарова, который учил школьников сельскохозяйственному труду, — имелся в школах в те годы такой предмет. А в начале тридцатых семья Шаровых уехала из Мегры далеко в предгорья Алтая, за город Бийск: отчим был послан партией на строительство колхозов. Еще некоторое время Сергей Орлов прожил с отчимом в Новосибирске, где Иван Дмитриевич учился в институте и где широкая Обь и многоэтажные дома произвели на подростка неизгладимое впечатление. А затем они снова вернулись в Мегру: школа находилась уже в другом доме, да и сам Сергей Орлов был совсем не таким, каким выезжал из нее. Замечу, что летом 1933 года из деревни Емельяновской в Мегру переехала семья фельдшера Василия Ильича Викулова, отца Сергея Викулова, и поселилась эта семья в белом кирпичном здании на берегу канала, где теперь помещалась сельская амбулатория. Так скрестились жизненные пути двух земляков, двух друзей-поэтов.

Правда, Сергей Викулов безоговорочно признает и старшинство и своеобразное первенство Сережи Орлова в те далекие школьные годы. «Сын нашей учительницы по русскому языку и литературе, — пишет С. Викулов, — он раньше всех нас, крестьянских детей, пристрастился к чтению, да и школьная библиотека у него была всегда под рукой — жили они, Шаровы, при школе»[1]. А через две страницы раскрывает и другую грань характера Сергея Орлова: «Природный дар, которым он был наделен, стихийно искал себе выхода...» Что ж, если взглянуть на школьные годы Орлова обобщенно, то в самом деле нельзя не поразиться какой-то стихийной силе, какой-то целеустремленной глубине, с которой шло его духовное и собственно художественное формирование.

То он начинает увлекаться лепкой из глины: на фанерном листе создает галерею забавных, раскрашенных им самим фигурок. То неожиданно для всех представляет на школьный конкурс картину, написанную акварельными красками: Чапаев в крылатой бурке, памятной всем маль-

[1] Впервые опубликовано: Наш современник, 1979, № 8, с. 75.

чишкам страны, летит в атаку. То монтирует радиоприемник, то разбирается в схемах ракет, то пытается смастерить модель звездолета... Последнее увлечение связано с приездом в Мегру молодого ленинградца, учителя физики и математики Василия Платоновича Нилова, который рассказами о книгах по астрономии, о звездах, о Вселенной зажег в подростке любовь к литературе и изобретательству. Имеется в виду, конечно, научная и научно-фантастическая литература, вроде романов «Марс и его каналы» Лоуэлла, или «Борьба миров» Уэллса, или популярной в те годы «Аэлиты» Алексея Толстого. Знаком был Сережа Орлов и с сочинениями К. Э. Циолковского. И не тогда ли он осознал себя жителем Вселенной?.. Ибо это стихийное, это ничем не одолимое увлечение космологией сыграло важнейшую роль в формировании мировоззренческих, художественно-эстетических принципов поэта. А конкретные знания устройства ракет и первого многоместного пилотируемого корабля позволили Орлову еще на Волховском фронте написать стихи, которые и сейчас поражают своим ясным предвиденьем едва еще брезжущей тогда космической эры...

В «Балладе взлета» (1967) Орлов вспоминает, как ожидали они взлета ракеты — сигнала танковой атаки, как обжигали они губы одной цигаркой на пятерых, как внезапно «взрывали небо яростные трубы» — это били по врагу наши «эрэсы». В этой же балладе поэт целиком перепечатал стихотворение «Потомок наш о нас еще вспомянет...» (1943), в котором действительно есть пророческие строфы о том, как в дни войны «изобретали люди «катюшу» для полета на Луну».

Увлечение гипотезами, предположениями, теориями, посвященными воздухоплаванию и космонавтике, не проходило у Орлова с годами, но обретало все большую остроту и зрелость. Этот неослабевающий интерес ко всему, что связано с именем Циолковского, делал его, по словам Александра Межирова, русским мыслителем из породы философа Н. Ф. Федорова. Здесь что-то схвачено даже во внешнем облике Орлова, не говоря о его характере и философском складе ума.

Однако Белозерье, которое с начала XX века стало полигоном для многих археологических раскопок, давало пищу для размышлений любознательному и живому подростку. Ведь по берегам озера и реки Шексны были найдены стоянки первобытного человека эпохи неолита, следы поселений племени весь, а затем и древнеславянского

городища Белозера, первое летописное упоминание о котором относится к 862 году. Память о племени весь сохранилась также в названиях северных городов: *Весь*егонск, Луко*весье*, Черепо*весь*... Да и само название села Мегра— угро-финский гидроним: м е г р ю — место, где водится много барсуков. Результатом этого интереса к первобытному человеку, жившему именно здесь, в Белозерье, ко всей эпохе великого оледенения явилось стихотворение «Копье»:

Метнул и он, прищурившись от света,
Свое копье. Силен был человек —
Из каменного века предок этот
Копье закинул в наш, двадцатый век[1].

Стихи были написаны в 1940 году, и мышление такими временными категориями для студента историко-филологического факультета в общем-то естественно. Но здесь удивительно другое: книги, посвященные устройству мироздания, и книги, освещавшие факелом научного поиска глубь веков, по контрасту развивали в подростке Сереже Орлове ощущение частного, конечного, земного... Именно на фоне его космогонических и вселенских фантазий, его «звездной жажды» особенно примечательными кажутся стихотворения «Тыква» (1938) и «В огороде» (1938), о которых в дальнейшем пойдет речь. Правда, есть еще одно попутное соображение, касающееся лирико-философских взглядов поэта. Отсчет времени от современности, от «теперь» на тысячелетия в прошлое и миллионы лет в будущее, свойственный зрелой «эстетике чувств» Сергея Орлова, начинался именно здесь, в Белозерске, в его школьные годы.

Усиленное чтение привело к тому, что Орлову пришлось пропустить целый год занятий в школе-десятилетке: с 1936 года он вместе с семьей жил в самом городе Белозерске. Пятнадцатилетний подросток был худ, бледен, жаловался на боли в сердце, уставал от быстрой ходьбы, плохо спал... «Впрочем, — замечает С. Викулов, — спал плохо он не из-за сердца. Екатерина Яковлевна рассказывает, что ей почти каждую ночь приходилось «воевать» с сыном, чтобы заставить бросить книгу, потушить свет и уложить спать. Но никакие строгости не помогали. «Сейчас, мама», — скажет, торопливо переворачивая страницу. И это «сейчас» затягивалось, как правило, до двух-трех ночи»[2].

[1] О р л о в С. Костры, с. 9.
[2] Наш современник, 1979, № 8, с. 79.

Вот почему врачи посоветовали немедленно отправить его в санаторий. И зиму тридцать седьмого года ученик Сережа Орлов провел в санатории в Сестрорецке. Там-то, как вполне обоснованно полагает Викулов, он и начал писать по-настоящему — писать серьезно и по-юношески одержимо. Вернувшись в школу, он уже не помышлял ни о чем другом, кроме поэзии. Насколько серьезным было это его новое увлечение, рассказывал мне не только его школьный товарищ Б. И. Ананьев, человек умный и сдержанный в оценках, но и учитель белозерской школы-десятилетки Иван Изосимович Антипин.

Он вел уроки в девятых классах. В одном из этих классов занимался Сережа Орлов, которого внешне трудно было выделить среди других учеников, но который привлек внимание учителя тем, что все время на уроках что-то писал... Однажды учитель подошел к нему и увидел: пишет стихи. «А вскоре,— добавляет Иван Изосимович,— я узнал, что его стихи печатаются в газете. И проникся к нему уважением...» (В скобках замечу, что последняя фраза замечательна по своему простодушию и своей искренности.)

Сережу Орлова в редакцию газеты «Белозерский колхозник» привел его одноклассник Леня Бурков. Сам-то Сергей, по врожденной скромности, и не решился бы так вот сразу переступить порог редакции. А тут пришел и стал посещать литературный кружок, которым руководил преподаватель педучилища А. Я. Бунцельман. С той поры довольно часто его имя появлялось на страницах этой районной газеты.

Может быть, не стоило бы столь подробно останавливаться на отдельных фактах школьной биографии Сергея Орлова, если бы не одно объективное обстоятельство. А обстоятельство это такого рода, что о нем невозможно умолчать. Редкостная поэтическая одаренность школьника из Белозерска получила всесоюзное признание. И получила в том самом 1938 году, когда Сергей только-только стал печататься в районной газете. В том году Всесоюзный Дом художественного воспитания детей в Москве объявил конкурс на лучшее стихотворение среди школьников. Никому — даже матери — не было известно, что Сережа рискнул и послал на этот конкурс из множества написанных им стихотворений только три: «Тыкву», «В огороде», «Дождик». Прошло какое-то время, и вот неожиданно из Москвы на его домашний адрес пришла посылка: полное собра-

ние сочинений А. С. Пушкина. Сытинское издание. Премия победителю Всесоюзного конкурса! Парадоксально, но факт: по воспоминаниям Екатерины Яковлевны,— а она, узнав обо всем, как учительница обрадовалась посылке, — Сережа разочарованно протянул: «Пушкин... Лучше бы Маяковского прислали». «Не знаю, почему он так сказал,— раздумывает мать поэта,— но сказал именно так. Может быть, потому, что Пушкина он уже знал... Пушкина читали в каждом доме. И все-таки самым популярным в те годы, особенно среди молодежи, был Маяковский. Поэтому, наверное, Сереже и хотелось иметь собрание его сочинений»[1].

Вскоре по итогам Всесоюзного конкурса в «Правде» выступил К. И. Чуковский, который не только с похвалой отозвался о стихотворении «Тыква», но и процитировал его целиком.

В жару растенья никнут,
Бегут от солнца в тень.
Одна лишь чушка-тыква
На солнце целый день.

Лежит рядочком с брюквой
И, кажется, вот-вот
От счастья громко хрюкнет
И хвостиком махнет.

Это — первое опубликованное в центральной печати и уже «самое» орловское стихотворение. Здесь есть все, что блистательно развернулось в зрелом творчестве поэта: сопряжение большого с малым; динамизм и ярчайшая зримость метафор; человечность, скрытая под добродушной улыбкой, как позднее она была скрыта под легкой грустью, под вздохом сочувствия к человеку.

Публикация стихотворения «Тыква», напутственное слово К. И. Чуковского, подметившего у поэта-школьника его действительно блестящую способность «придавать динамичность неподвижному образу», получение премии, ореол «известности» в школьной среде — все вместе взятое явилось тем Рубиконом, который публично обозначил первую главу творческой биографии Орлова — его поэтическую молодость. Сейчас трудно, а может быть, и невозможно угадать, каковой была бы вторая глава, если бы не война, если бы не бой под Красносельгой. Может быть, Орлов пошел бы

[1] Наш современник, 1979, № 8, с. 80.

по смеляковскому пути, восславил бы грандиозность и величие лирического «я», что он и сделал позднее.

Нет великих людей. Я сам
Гений и человек великий,
Землям, времени, небесам
Заплативший за это выкуп...

Но в июле сорок первого года Орлов уже маршировал в строю студенческого истребительного батальона, и самой судьбой ему было предписано быть одним из тех, кто должен был отдать войне не только свою жизнь, если, конечно, есть что-нибудь большее, чем жизнь, но и свою будущность, известность, славу, наконец, просто мечты, просто надежды, свойственные молодости.

Вот почему с первых же дней пребывания на фронте Орлов так много перечувствовал, переосмыслил, перепроверил из своего прежнего житейского багажа. Иначе говоря, он должен был заново осознать, каково внутреннее состояние рядового в этих новых, необычных условиях. Ибо война требовала от человека незнаемой им прежде крепости духа, мужества, умения смотреть смерти в глаза, владеть собою, подавлять свои слабости, инстинкты, война испытывала человека сверхперегрузками и сверхзадачами, решать которые приходилось почти мгновенно.

Война показала Орлову, что в обнаружении этих скрытых человеческих сил и возможностей, в преодолении этих нечеловеческих сверхперегрузок таится подлинное человеческое величие; что, будет оно кем-нибудь признано в дальнейшем или нет, это не столь важно, но важно другое, что оно есть в каждом, кто подымается по свистку ротного командира в атаку, по сигналу ракеты задраивает люк или взвивает в небо свой истребитель. Понятие «величия» обретало новый смысл, оно соотносилось не столько, предположим, со славой полководца, вершителя судеб тысяч и тысяч людей, сколько с каждым, «невыделенным» из этой вот колонны рядовым, в которой шагал в ту пору и студент-второкурсник Сергей Орлов. Здесь к месту пришлась бы старинная, мудрая, вечно живая солдатская пословица: «Города сдают солдаты, генералы их берут», которую вспомнил в «Василии Теркине» А. Твардовский. И вот эти солдаты, сдававшие города и населения, все были равны перед той безымянной фанерной звездочкой, которая их всех равняла и всех роднила...

Может быть, Орлову вначале казалось, что его личность, его собственное «я», его мечты, надежды, замыслы,

желания имеют какую-то особую — не как у других — ценность, поскольку он пишет стихи и поскольку его стихи, «все пережив на свете сроки», должны отозваться в будущем. В самом деле, поэт не может быть поэтом, если он не чувствует своего избранничества, своей планиды, своей звезды. Поэт должен отличаться от тех «других», которые, по меткому суждению Михаила Луконина, рассказывают, как правило, третьестепенное, а главное обходят из-за того, что сами плохо понимают свою жизнь.

Следовательно, вначале необходимо было отбросить это третьестепенное и понять свою собственную жизнь. Интересно, что похожую идею Орлов сформулировал в шестидесятых годах: лирический герой стихотворения «Я на войне стихи писал украдкой...» вроде бы даже с недоумением признается, что стихи он «все про себя писал...». Про себя он их писал, потому что уже умел самоотстраняться от реального, бытового «я», он уже прошел мучительную переоценку ценностей, казавшихся еще вчера незыблемыми и вечными. Он про себя писал и хотел прежде всего «быть самим собой», потому что был молод и чуждался «заемных чувств» и «заемных переживаний». Однако еще Гёте говорил, что искусство подходит ко всему через человека и все сопоставляет с человеком. Орлов подходил и сопоставлял мир своих чувств и переживаний с миром других и, уже не отделяя себя от других, как бы начинал жить анонимно, жить чувством единообразия: ведь, чем чаще он видел смерть, чем яростнее шли бои, тем меньше он был уверен, что плоды его ума и таланта дойдут до читателей. Этой анонимностью, даже — беспамятностью, особенно сильно отмечены короткие стихи, написанные в сорок третьем году и не опубликованные при жизни поэта.

Жил на свете, не скучал,
В офицерском звании,
Пулю-дуру повстречал
Родом из Германии.
Покачнулся белый свет,—
Ничего на свете нет.

Однако подобное тяготение к «анонимности» было лишь ступенью в духовном формировании Сергея Орлова, поскольку в нем шел интенсивный процесс осознания своей неразделенности с другими. Его самосознание, это живое ядро личности, непрерывно развивалось не за счет отчуждения, а за счет тяготения к другим, сближения с ними, установления кровного родства. Вот почему однажды Ор-

лов горячо и взволнованно оспаривал известную формулу Андрея Платонова «Без меня народ неполный», в которой сказалось «угнетенное» самосознание личности, проявился пафос самозащиты индивидуальности как таковой, как части от целого. «Нет,— говорил Орлов,— надо было бы сказать по-иному: «Без народа я неполный», поскольку мы все неполны без народа и России...»

Орлов всегда горячо отстаивал мысль, что война ничего не может рождать, она способна лишь убивать. Но если диалектически перевернуть этот образ, то окажется, что война — это особый мир, который требует от человека прежде всего огромной веры в жизнь, осознания ее безграничной ценности для тебя лично, а следовательно, осознания ее ценности для всех других.

В старых бумагах С. Орлова совсем недавно были обнаружены наброски фронтовой поэмы, которой он предпослал во всех смыслах примечательный эпиграф. Вот он, этот эпиграф: «У меня есть на земле только одна любовь, которая мне не изменит до смерти, — это жизнь».

Действительно, невиданному жизнелюбию Орлов не изменил до конца дней своих, он остался верен жизнеутверждающим, гуманистическим идеалам своей молодости, остался верен тому времени, когда на тысячекилометровом фронте шел смертный бой «не ради славы, ради жизни на земле» (А. Твардовский). Да, ради жизни на земле стоило мучиться, страдать, бедствовать и ежеминутно рисковать собственной жизнью, равно как и жизнью других, подчиненных тебе людей.

Вот откуда у Орлова бралась эта неприязнь, точнее — эта ярость, с которой он отвергал всякое безверие, всякую беспамятность, которые были несовместимы ни с человеческим, ни с воинским самосознанием рядового солдата. Ведь глубина души этого солдата и стойкость его характера раскрывались «в пекле боя», когда никто не мог взглянуть на бойца «со стороны» и когда все — и человеческое величие, и человеческая низость — были открытыми, ибо не прикрывались ни лицемерием, ни лукавством, ни боязнью упасть во мнении других. Рядовой солдат шел на бой святой и правый, не рассчитывая на награды, на благодарную память потомков, — все это было для него третьестепенным. Главным же оставалась Россия и сознание, что ты без нее и без своего народа — неполный!

А если смерть негаданная встанет,
Гляди в глаза, не отводи лица,

И твердо стой на самой страшной грани
Жестокого, но славного конца.

5

Сергей Орлов часто возвращался к творчеству своих собратьев, поэтов фронтового поколения, размышлял о них, сопоставлял со стихами поэтов другой генерации. Он полагал, что, как в пушкинские времена, поэт нашего времени должен «в просвещении быть с веком наравне». Однако не дело поэта — заниматься иллюстрацией тех или иных научных тезисов, переходить на язык интегралов, коль скоро поэзия — средство познания души человеческой. В такой же степени поэт не должен переходить на язык политических плакатов и призывов. «Вспоминая военную поэзию, — говорил он, — ...не обойдешься без березы, любимой женщины, родного дома, тишины и хлеба, без знаков интимного, негромкого, простого и вечного, явившихся одновременно и знаком гражданственного»[1]. Но как обрести в своем творчестве это единство — подобным вопросом Орлов мучился в пору фронтовой юности. Не давал ему покоя этот вопрос и в лучшую пору его жизни. Вообще ему, как и многим, казалось, что главная книга — впереди, что все сделанное — это только подступы к большой теме. «Дела главного я не сделал, а пора уходить уже», — с грустью, с горечью признавался поэт в 1975 году.

Но, вопреки этим грустным предчувствиям, как пишет Андрей Мыльников, народный художник СССР и большой друг поэта, «он не очень охотно расставался со стихами. Напишет новое стихотворение, прочтет его одному, другому, выслушает похвалу или совет да и положит в дальний ящик письменного стола: пусть, мол, само время выверит истинную ценность строк»[2].

Такая неторопливость с публикациями новых стихотворений объяснялась еще и тем, что Орлов шел трудным путем, что он осваивал реальность эстетически, или, вспоминая выражение Маркса, творил свой мир по законам красоты. Понимание этих законов как раз и позволяло ему достигать «целенаправленной глубины стиха». Вот почему он неоднократно отмечал, что поэт и читатель «должны обогащаться знанием и умением чувствовать прекрасное», что прекрасное «возвышает и формирует душу человека».

[1] Орлов С. Наедине с тобою, с. 12.
[2] Впервые опубликовано: Наш современник, 1979, № 8, с. 95.

В нем самом это чувство развивалось и обогащалось со школьной скамьи, когда красота для него была в неожиданном угле зрения на «обычное», на «обыденное», которое в стихах вдруг становилось удивительным и неожиданно смешным. В дни войны Орлов безусловно стремился к тому, чтобы его стих «засветился новой красотой и темпераментом», чтобы духовное величие рядового, безымянного, готового к самопожертвованию солдата стало сутью его поэзии.

В послевоенный период Орлов, как и другие наши поэты, был захвачен пафосом восстановления страны, пафосом преобразования природы. «Я знаю,— писал он в то время,— что земли краса — вся дело человечьих рук». И еще: «Лишь в деле человечьих рук смысл обретает красота».

Таким образом, Орлов приближался к тому пониманию красоты, в частности северного быта и бытия, которое основывается на труде, на трудовых навыках человека, которое пронизано и смыслом, и чувством пользы, и моралью чисто человеческих отношений. Вспомнив старинную пословицу «Хлеб — всему голова», Орлов подкрепил ее таким поэтическим афоризмом: «Есть мера высших ценностей на свете — любовь как хлеб и дружба словно хлеб». Очевидно также, что Орлов не только не чуждался «второй реальности», созданной руками и интеллектом человека, в том числе и новейшей техники, но и признавал ее роль как в дни войны, так и в дни мира. И хотя двадцатый век, говорил он, атомным грибом над Хиросимой «вселил в души людей страх и холод», но тот же двадцатый век поднял выше этого черного гриба улыбку Юрия Гагарина, озарившую душу людей надеждой и верой в себя. Вот почему в докладе, посвященном поэзии русского Севера, С. С. Орлов иронически отозвался о стихах одного молодого поэта, который задавался неким хитроумным вопросом:

Что, если все истины света
Счастливо вмещает в себе
Не просто большая планета,
А просто конек на избе?..

Нет, Орлов не хотел отдавать величие и красоту космоса, мироздания, вселенной кому-то другому, он считал эту красоту своей, освоенной им лично, пронизывающей его стихи «звездной жаждой». Однако Сергей Орлов не хотел и утраты национальных корней современной поэзии, шире — всего искусства, его радовала в «ожившем лубке», в

степенном северном хороводе та красота, о которой мечтали наши деды и прадеды.

Гуси-лебеди, струи в лепете,
Ивы падают с высоты.
Солнце в небе встает из небыли,
Подымается из мечты.

А по залу летит дыхание,
Вздоха радостный ветерок.
А на сцене — зорь полыхание,
И под сердцем вдруг холодок.

Такое «священнодейство» красоты самим фактом своего существования как бы осуждает или, мягче, как бы оттеняет те уродливые явления, закрывать глаза на которые нет никакого резона. Я имею в виду явления, несущие печать бездуховности, потребительства, социального эгоизма и равнодушия.

Сергей Орлов проявлял и здесь тот юношеский максимализм, ту непримиримость и бескомпромиссность, которые были глубинной сутью его натуры. Ведь свои собственные критерии возвышенного, гармонического, прекрасного он проверил в огне великой войны, и они для него ни в чем не устаревали и не могли устареть, пока жива была русская поэзия, живо наше национальное искусство. Ибо, говорил он, свет, рождаемый красотой стиха, или песни, или танца, рождается все-таки не на белоснежных вершинах Парнаса, а на глинистых и каменистых полях современности. И еще он говорил, что искусство должно быть естественным, как естественно ровное дыхание спокойного и сильного человека. Он не хотел вспоминать о своих заблуждениях, когда творческий «вымысел» он пытался намеренно приспособить к потребностям времени. Нет и еще раз нет!.. Истинно прекрасное в искусстве возникает не под давлением или «нажимом», откуда бы этот нажим ни исходил, а возникает как свободное проявление души самого поэта. Вот почему и наслаждение прекрасным есть не только «выпрямление» человека, его возрождение и возвышение над суетой сует, но и «символическое удовлетворение его потребности в свободе», как замечательно точно сказал Ласло Гараи. Вот почему, наконец, Сергей Орлов сделал для самого себя еще один безусловный выбор, что у каждого поэта должна быть культура народного чувственного опыта и должна быть своя «неповторимая эстетика чувств».

Знаки простого и вечного, негромкого и общественно пристрастного особенно зримо выступают в любовной лирике поэта.

Его любовь, занимавшая значительное место в тетрадях, знала и счастье взаимности, и горе расставания. Это была по-рубенсовски щедрая любовь, щедрая на физическое, я бы сказал, плотское томление. Тот «поединок роковой», который еще не закончился и который временами напоминал о себе в стихах Орлова, обретает теперь иной характер. Если раньше он вызывал обнаженную боль, теперь — скрытое страдание.

Я оглянулся —
Сердце сжалось:
Разлукой сожжена дотла,
Любовь передо мной предстала,
Как степь от солнца бела...

В новых лирических стихах Орлова истаял, условно говоря, тот юношеский идеализм, который был раньше и который заставлял поэта удивляться и печалиться: «Голос первой любви, как ты мог уцелеть?» Теперь в его сердечных тревогах и бурях возникало нечто иное: какая-то беззаветная пушкинская услада во всем — даже в расставании и любовной тоске: «Уходит женщина... Уходит. И гаснут следом тополя».

Уходит женщина. Ни злоба,
Ни просьбы непонятны ей,
И задержать ее не пробуй,
Остановить ее не смей.

Молить напрасно. Звать напрасно,
Бежать за ней — напрасный труд...
Уходит — и ее, как праздник,
Уже, наверно, где-то ждут.

Вот этой странной отчужденностью отмечены многие любовные стихотворения Орлова. «Улетаю, — говорил он, — улетаю... Тает алая заря. Все, что было, — сам считаю, — это было просто зря». В такой ситуации нередко и возникало чувство, что поэт живет в замкнутой капсуле, в которой

Стояло время, и текли края,
Пески, пустыни, горные откосы...

Сменялись климатические пояса, самолеты Аэрофлота поглощали огромные пространства, но время застыло, оста-

новилось, замерло в ожидании. Чего?.. Той единственной встречи, которая и через горы времени должна была разрешить «поединок роковой»... И час этой встречи наступил... Была близость — «навек, на ночь, до самого утра... Как это много и как это мало!». Что еще? Война! «Четыре года — вечности четыре меня в любви не сделали взрослей». Когда-то, в молодые годы, во время приступов любовной тоски помогала дорога:

Ты любовь не зови,
Коль ушла она прочь от порога.
От несчастной любви
Есть отличное средство — дорога...

Теперь «охота к перемене мест» не может развеять душевного холодка, который появился неизвестно откуда и почему: «на Петроградской расцвела черемуха, а холодок сквозит у нас в крови». Драматизм ситуации, выраженный в поэме «Одна любовь» (1959), заключается еще и в том, что женщина все-таки возвращается, что она все-таки начинает верить беззаветной любви, но сам лирический герой... В его ответе впервые слышится душевная усталость. Правда, после *той* встречи время сдвинулось — оно стало неумолимо стремительным, скоротечным... И эта его скоротечность повышала значение каждого искреннего жеста, каждого искреннего слова. Но однажды в отношениях двух людей возникло «короткое замыкание», которое безжалостно и разорвало цепь их встреч и долгих расставаний.

Мне вспоминается, с какой радостью — словно подлинное откровение — воспринял Сергей пушкинское двустишие: «Прошла любовь, явилась муза, и прояснился темный ум».

Действительно: «Явилась муза, и прояснился темный ум». Об этом в первую очередь говорят стихи, написанные в сравнительно короткий срок. Поэт хочет, чтобы его душевная просветленность была доступна всем людям, чтобы самые обычные явления жизни и самые простые вещи порождали в них отраду, веру в значительность бытия, в прочность самого мироустройства. В одном из таких стихотворений 1959 года поэт, словно отринув от себя какой-то душевный морок, преодолев какую-то душевную распутицу, с облегчением говорит:

Как это ясно и как это мудро
И на земле человека достойно,
Чтобы всегда было доброе утро,
День счастливым, а ночь спокойной.

Об этом же чувстве умудренного спокойствия и тишины Орлов написал в своей черновой тетради, которая, вероятно, относится к 1960 году.

«Все мои знакомые уехали... Я остался один, в большом курортном городе. С утра, позавтракав в первой попавшейся закусочной кефиром и сосисками, я спускался к морю, к людям, но и среди них я наслаждался одиночеством... А по вечерам город горел огнями, неугомонно плескал бездумной музыкой, гудением моторов, говором гуляющей толпы и близким, манящим грохотом моря. Казалось, что все звуки живут в синем теплом воздухе каждый сам по себе, не сливаясь в один, даже самые неуемные. И когда я прихожу домой, я открываю настежь окна и, потушив свет, вслушиваюсь в темноту. Курю, и мне кажется, что я живу в гриновском рассказе.

Я могу встать, выйти из дома, заперев дверь на ключ, распахнув скрипучую калитку, и пойти по темной асфальтовой аллее, куда меня несут ноги... Та же дорога выведет меня к порту, где спят корабли, но и там мне кажется, что я не туда пришел.

Я иду на ленинградский телефон. И разговариваю с женой. Спрашиваю о сыне... Прошу сказать сыну, сколько раз я купался, — ведь он так любит море, и мне очень жаль, что их нет здесь вместе со мной у моря, не потому что мне без них скучно жить, а потому что здесь так хорошо. Жена сообщает, что они вместе с сыном заклеили зимние рамы, что идет мокрый снег... А мне все кажется, что случится со мной то, что случается с героями книг Грина: что-то такое же хорошее, как все эти дни, но полное приключений...»[1]

Примечательно здесь все: и ощущение южной, непреходящей красоты и праздничности природы, и внутреннего раскрепощения, и давно желанной свободы, и, наконец, вопреки всему, ожидание чего-то «гриновского», чудесного, надежда на какое-то приключение, надежда, обостренная тоской по мокрому ленинградскому снегу, по северу, по родным и уверенностью, что вот-вот скоро все оборвется и наступят холода, как они уже наступили в далеком Ленинграде.

Таким образом, мысль о мгновенности красоты как о чем-то таком, что несет в себе свободу и раскрепощение человеку, льет в его сердце радость и покой,— эта мысль

---

[1] Из архива В. С. Орловой.

во многих других стихах осложняется еще и чувством тревоги, чувством «знобкости» мировой атмосферы.

Взять стихотворение «Алешенька», которое было написано через десять лет после «Городка» и которое как будто развивает главную тему поэта — тему красоты и доброты «малого» районного мира. В этом лесном и озерном мире лишь отдаленно, словно грохот прибоя, слышится тревожный гул Вселенной.

Словно в горле песенки горошинка —
Пропою, а не произнесу.
Есть такая станция — Алешенька,
Как тропинка к поезду в лесу.

Этот добрый и отдаленный от катаклизмов века мир и раньше был хорошо знаком поэту. Но зато «гул Вселенной» был для него некой метафорической данностью. Теперь же в стремительных перемещениях с севера на юг, с крайнего запада на крайний восток, в полетах и переездах, связанных с заграничными командировками, Орлов увидел и узнал, что в броской праздничности чужих столиц есть «тревога знобкая и грусть», что «одно неверное движенье» — и «брызнет тонкое стекло...», иначе говоря, один неверный шаг — и угроза атомной катастрофы, угроза новой мировой войны станет реальностью.

Вот почему в неизмеримо большей степени его озаботило и взволновало нравственное самочувствие его современников. Поэт верит: «круг человеческого братства» может и должен быть противопоставлен силам «кощунства и зла». Еще во мраке фронтовых блиндажей он мечтал: после победы «смерти никогда не будет — будет жизнь». Но, побывав во многих зарубежных странах, поэт не то чтобы усомнился в этом,— он понял, что планета Земля «уменьшилась», что расстояние между материками сократилось, что, наконец, черт-те что творится с теми бедовыми девчонками, которые живут по принципу «хоть час, да мой», которые уже искалечены атомной бомбой — «не разорвавшейся, издалека». В мире, закованном в цветной бетон, дюраль, плексиглас, вроде бы что-то «человеческое, зыбкое» потерялось навсегда. Даже в его малом районе, захваченном «сутолокой, громом, суетой», ощутимы какие-то потери.

Двести лет прошло с тех пор, как брошено
Лесу, полю, солнцу и реке,
И летит: «Алешенька, Алешенька»,—
А ответа нету вдалеке...

Ощущая «знобкость», тревожность мировой атмосферы, поэт делает решительную попытку пробиться к нравственным и материальным ценностям бытия, он отмечает приметы душевной щедрости и великодушия людей, ищет подробности, которые были бы просты, как хлеб, и вечны, словно хлеб.

В стихотворении «Мудрое мычание коров», написанном в несколько ином ключе, чем «Алешенька», прославляется «река жизни», которая в ровном и медлительном течении «тяжелые качает вымена — колокола домашнего покоя». Вслушайтесь: «колокола домашнего покоя»! По внутренней контрастности и одновременно гармонии эта строка удивительна даже для Орлова, мастера звукописи и контрастного метаморфизма.

Замечу также, что на этом новом «витке» развития Орлов шел сходными путями с Александром Межировым, Евгением Винокуровым, Давидом Самойловым, короче, с поэтами «огненных сороковых». Для них в определенный период была особенно характерна жажда первозданности мира — мира простых и грубых вещей, равно как и жажда первозданных истин в искусстве. Однако истолкование этих вроде бы одних и тех же мотивов о «простой» и «естественной» жизни на природе, о слиянии с «простым» и «ясным» бытием сограждан у всех было различным.

В сборнике «Метафоры» Винокурова можно прочитать: «Весь этот мир — фантазия одна, за исключеньем хлеба на ладони». Или: «Мне нравится обыденная речь. Слова простые: хлеб, вода, поленья...» Свое стихотворение «Обескрылел, ослеп и обезголосел...» Александр Межиров закончил словами:

Я люблю черный хлеб,
деревянные ложки и миски из глины,
И леса под Рязанью,
где косами косят грибы.

У Самойлова в семье Цыгановых, символизирующих жизнь людей, которые приближены к «естеству» самой природы: «На круглом блюде весело лежали ржаного хлеба теплые пласты, и полотенец свежие холсты узором взор и сердце ублажали».

Казалось бы, совпадения — и даже фразеологические — со стихами Орлова «Свежий хлеб», «Кружка молока», «Щи» и другими — налицо.

Однако пафос стихов и А. Межирова, и Е. Винокурова, и Д. Самойлова рождается все-таки из внезапно осо-

анной «вторичности» их бытия и повседневного окружения. Настоящее, подлинное где-то там — в лесах под Рязанью или в семье Цыгановых, а здесь все «вторично», все во имя вкусов и мнений других, проще сказать, во имя моды. Таков интерьер квартир в кооперативных многоэтажках, где на стенах непременно можно увидеть «икону византийского письма, Хемингуэй в трусах на рыбной ловле», где счастье отождествляется с цветным телевизором и импортным хрусталем.

Нет, подобный интерьер может лишь заслонить истинную «природную» красоту и породить горестный вопрос: «Неужели все это цель, конец, венец, итог?..» Или трудное раздумье о назначении человека на земле, как у Межирова, который жаждет раскрепощения от этой «вторичности», жаждет свободы самовыражения, когда «будут взоры мои чисты и невинны, а руки натружены, тяжки и грубы».

У Сергея Орлова эти проблемы решаются в иной плоскости и в иной сфере человеческого самоосуществления.

6

Как уже говорилось, Орлов исходил из неустойчивости и «знобкости» мировой атмосферы. Однако было бы в корне неверным утверждать, что в его стихах в качестве альтернативы выступает некий покой некоей пастушеской или озерной Аркадии... Нет, современный многоэтажный, индустриальный пейзаж, проверенный «лекалом и огнем», также создан человеческими руками, как и деревянные ложки и кружки из глины. Наш современник «ток включил — и разом стал великим. Он встал к станку, и ожили грома!» Суть вопроса заключается в другом — в том, что мера «высших ценностей на свете» должна быть подлинно народной, должна быть проверена историческим опытом народа, его складом ума и характера, его повседневным бытием. Как здесь снова не вспомнить: «Без народа я неполный...»

Да, Орлов идет как бы «от противного», — в его стихах нет никакого упоминания о наиболее распространенных проявлениях современной бытовой цивилизации, но его суждения, «вписанные» в ткань стиха, его метафоры, образно-смысловая система — все направлено на выявление истинной красоты в этом мире, все говорит о том, что эта, вытесненная из быта, казалось бы, «древняя», «несов-

ременная» красота — вечно жива, вечно нова и вечно таинственна в своей сути.

Казалось бы, что может быть проще глиняных изделий — всех этих горшков, плошек, кружек?.. Вопрос достаточно сакраментальный в тот период, когда на керамику еще не было моды и когда пластмассовые цветочные вазы, тарелки и блюда пользовались особым спросом. Но Сергей Орлов, не раз бывавший в молодости на шумных базарах, видевший возы деревенских горшечников и толпы женщин вокруг этих возов, бережно хранит в душе чувство радости и удивления перед делами рук человеческих... А может быть, ему вспомнились горшки эпохи неолита?.. Во всяком случае, стихотворение «Кружка молока» начинается именно с основы основ бытовой культуры человечества — с гончарного круга.

Гончар на круге деревянном
Ей отдал взмах руки своей,
А после — печи цвет каляный,
Пожар малиновых углей.

Огня, воды и глины дружба
Застыла каменным цветком...

Такова древнейшая и прекраснейшая на земле профессия гончара. Но далее поэт не в силах выдержать свой повествовательный, свой эпически спокойный тон. И он восклицает:

Ах, эта глиняная кружка
С парным душистым молоком!..

Подобной радости, я бы сказал, подобному торжеству всего исторически народного, всего, что не замечают люди, но чем они живут повседневно, и посвятил Орлов свои новые стихи. Творчество народных умельцев для него ценностно еще и тем, что красота и польза в этом творчестве неразрывны: польза здесь не убивает эстетического совершенства вещи, а красота не снижает ее полезности. Жажда творить в среде тех же гончаров-горшечников — это жажда приносить людям пользу... Однако чем выше их искусство, чем чаще оно для них — «святое ремесло», тем прекраснее, долговечнее вещь, сработанная их руками, тем больше приносит она людям чувство радости и чувство прочности бытия.

Конечно, следует заметить, что у древнейшего ремесла гончаров и ваятелей есть не только свое историческое

прошлое, но есть и свои поэты. Можно, например, вспомнить Николая Ушакова, его смелые, экспрессивные строки: «Мир незакончен и неточен, — поставь его на пьедестал и надавай ему пощечин, чтоб он из глины мыслью стал». Добавлю, что эти стихи, как и в целом творчество Н. Ушакова, знал, любил и высоко ценил Сергей Орлов, ибо с юности считал его своим поэтом. Но в чем автор «Третьей скорости» был бесспорным первооткрывателем, так это в поэтизации самого обыденного, казалось бы, самого «непрестижного», самого утомительного занятия... Да, да, не удивляйтесь, — речь пойдет о мытье полов!.. Однако и здесь, в этом «возвышении» тяжелой женской работы, поэт был по-настоящему народен и безусловно прав. Ибо мытье полов в северных деревнях, как ни странно, являлось подлинным *обрядом:* даже в разговорном языке слово «обряжаться» означало — наводить порядок в избе, печь хлеб, ухаживать за скотиной и мыть полы. Такой обряд превосходно знал Сергей Орлов, выросший в белозерском селе Мегра. Он знал, что вначале должен быть вскипячен в огромных чугунах щелок, затем косарем раздроблена дресва, иначе — прокаленный на огне гранит, затем березовым голиком, обсыпанным дресвой, протерты половые доски, затем... Впрочем, Орлов прав:

Здесь чистоту творят, а не полы здесь моют,
Ладони горячи, и рук полет широк,
И лифчики трещат...

Поэт невольно вспоминает собственное мытье полов в казарме и с улыбкой добавляет: «Нет, не был весел я, тем более — красив...» А предпраздничные заботы и хлопоты деревенских хозяек — это же проявление «грации свободы». Ибо все, что вызвано необходимостью и свободным выражением сущностных сил человека, — все это красиво и все заслуживает быть предметом поэзии.

Глиняная кружка с молоком, свежевымытые под праздник полы, щи, которые «топочут пенными кругами», рыбацкая уха — это «хлебово времен палеолита», ведь именно здесь таится душевное здоровье людей, их повседневное мастерство и умение! В «знобкой» атмосфере второй половины XX века такие люди простого труда, который до поры остается незамеченным, непрославленным, могут послужить миру надеждой и опорой. Добавлю, что Сергей Орлов настолько был покорен этой стороной народной жизни, что иногда в нем возникало ощущение, будто про-

хот реактивных турбин над головой, будто молниевидный полет аэрофлотовских «сиринов» — это что-то такое совсем ненужное: «...а может, и не нужно,— спрашивал себя поэт,— тех сиринов над головой. Есть хлеб и кружка с белой дужкой и соль в солонке голубой».

Впрочем, подобные настроения были скоропреходящи, как и суета сует, порождаемая стремительным темпом жизни.

Пусть уж лучше заботы о хлебе своем
Заполняют и ум, и дела,—

трезво заметил как-то поэт.

Подчеркну, что примечательная во всех смыслах книга «Лад» (1979) Василия Белова, вызвавшая горячий отклик читателей, появилась спустя два десятилетия после опубликования стихотворений «Кружка молока», «Свежий хлеб», «Щи», «Мытье полов» и других. Утверждая эстетику народного быта, Василий Белов точно отмечает, что житель северного села «времени свободного не имел, а красоте детей обучить умел»... И еще: «Вне памяти, вне традиции, истории и культуры, на мой взгляд, нет личности. Память формирует духовную крепость человека». Как видим, здесь вновь, и еще более развернуто, проявляется забота художника не вообще о сохранении, «консервации» отдельных сторон народного быта и жизненного уклада, а о формировании личности, ее эстетическом облике, ее гармоническом развитии, что, как известно, противоположно всяческому делячеству, потребительству, безразличию именно к духовной, именно к эстетической стороне современной жизни. Надо заметить также, что нынешнее увлечение историей культуры и быта русского Севера отдаленно напоминает мне тридцатые годы, когда у всех на устах были имена Минина и Пожарского, Суворова и Кутузова, Нахимова и Корнилова, когда эти и многие другие имена утверждали в общественном самосознании нашу историческую воинскую мощь, вселяли уважение к героическим подвигам предков.

«...Вся атмосфера тех лет,— пишет Леонид Мартынов в статье «Мой путь»,— заставляла меня, как и многих других художников слова, обращаться к героическому прошлому...» А несколькими строчками ниже поэт делает еще одно важное уточнение: «Порой мне казалось, что прошлое я сжимаю как щит и меч».

Главным в тот период была идея русской государст-

венности, и она получила воплощение в таких романах, как «Петр Первый» А. Толстого, нашла отражение в произведениях В. Шишкова, С. Сергеева-Ценского, Л. Гроссмана, в исторических поэмах К. Симонова и Л. Мартынова, в кинофильмах С. Эйзенштейна. Однако во второй половине нашего столетия произошли серьезные изменения в понимании исторического опыта русского народа. Сейчас, как мне кажется, основной упор делается на том историческом деянии народа, на тех духовных и эстетических ценностях, которые особенно важны сегодня, ибо они показывают неуклонный рост самосознания наций, взаимообогащения культур, процесс историко-культурного воссоединения малых и больших народов в монолитное целое.

Как известно, прошлое, по законам искусства, как бы мгновенно приближается к нам, оживает в воссозданных художником образах и исторических персонажах и, наоборот, современность проступает в контексте произведения, обнаруживается в тех коллизиях, которые были как бы запрограммированы прошлым. Напомню хотя бы «День России» Ярослава Смелякова и такие его стихи, как «Петр и Алексей», «Меншиков», «Кресло», «Читая историю Владимира Соловьева».

Другим ярким примером подлинного историзма в нашей современной поэзии является творчество Сергея Орлова. Его главная мысль заключается, пожалуй, в том, что историзм мышления художника — это лишь составная часть единого творческого процесса, который имеет «три измерения»: остросовременное ощущение мира, историзм и лиризм. «Без этих трех измерений, — подчеркивал Сергей Орлов, — объемный мир поэзии невозможен».

Напомню, что Орлов со школьных лет был неутомимым и впечатлительным книгочеем, что именно с тех пор он развивал в себе «всеобъемлющее чувство истории», которое определило выбор исторического факультета в Петрозаводском университете, а в известной степени и самый склад его дарования. Развитое чувство истории позволяло ему также легко перемещаться из одной эпохи в другую, из Древнего Египта — в европейское средневековье, из эпохи французской революции и наполеоновских войн — во времена Дмитрия Донского. Причем в этих перемещениях и «заглядах» он всегда стремился обнаружить взаимосвязь далековатых явлений и событий. И нередко «любимцы веков» (В. Брюсов) в его стихах сопоставлялись, соотносились с демосом, с народным множеством, с выра-

зителями этого множества — будь то безвестный раб или древнерусский воин, мореплаватель Бартоломей Диас или «человеческий мальстрем, вращающий зубчатые колеса прогресса».

Рассматривая творчество В. Я. Брюсова, Орлов, например, выделил впечатляющий и символический образ раба, который возводил пирамиду и был замурован в ее основание. И вот теперь его голосом говорит сама пирамида, «как бы вопя безгласно»:

Я раб царя, и жребий мой безвестен:
Как тень зари, исчезну без следа.
Меня с земли судьба сотрет, как плесень:
Но след не минет скорбного труда...

Здесь «история оживает под пером, — комментировал С. Орлов отрывок, весьма характерный для его умонастроений, — далекие страны становятся близкими, времена минувшие подступают и ломятся в сегодняшний день». Если взять стихотворения самого Орлова, и в частности его «Взгляд в историю», то и здесь «времена минувшие ломятся в сегодняшний день». Стихи посвящены событиям Великой французской революции, причем сложно-метафорические «ходы» поэта воссоздают главные этапы в развитии этих событий. Вначале «республика на страх своим врагам воздвигла гильотину», затем возникает образ «любимца веков» — поручика-корсиканца, который ведет одну свою роту, чтобы в конце, уже под императорскими орлами, повелевать армиями двунадесяти языков.

Есть равенство в стальном строю солдат,
А звезды так близки на эполетах,
И пушки высоко заговорят
Последний раз диктаторским фальцетом.

Но никому отныне не взбредет,
Что кто-то солнцем может быть, державой,
Отцом родным. Да здравствует народ!
На площадях, как девка, пляшет слава.

В этом стихотворении прошлое конечно же «главное действующее лицо», причем оно не одето в истрепанный исторический реквизит, оно поражает воображение догадкой, как мгновенный высверк, который и позволяет поэту наладить, воссоздать связь прошлого с настоящим и настоящего с прошлым. Не потому ли так весомо, так значительно сказано: «И никому отныне не взбредет, что кто-то солнцем может быть, державой, отцом родным...» И

еще — с каким восторгом провозглашено: «Да здравствует народ!..»

Не только для Орлова, но и для других поэтов фронтового поколения история давно стала частью их собственного «я». В первые дни войны они открывали печаль сельских погостов и безвестных селений, как они открывали, что «человек в этом страшном хозяйстве войны живет так же естественно, как хлебороб, что он замечает все природные смены вокруг себя и все принимает в свою память и в свое сердце» (Н. Тихонов). Поэты в армейских шинелях действительно принимали в свою память и свое сердце те самые смоленские погосты и тех самых ветхих, «во всем белом» стариков, которых в «праздничной» городской жизни, например, они не могли встретить.

Впервые и тоже непроизвольно открывалась живая былинность и бывшему студенту-ифлийцу Сергею Наровчатову, с детства зачарованному древнерусской словесностью. На горьких путях отступления, пишет он, —

В своей печали древним песням равный,
Я сёла, словно летопись, листал
И в каждой бабе видел Ярославну,
Во всех ручьях Непрядву узнавал.

Для Сергея Орлова эта живая былинность была еще ощутимее, поскольку он родился и вырос в северном краю, где в начале века можно было услышать стариков сказителей, где в двадцатых годах еще нередки были по деревням плачеи и вопленницы. Вот почему взглядом «историка наших дней» он смотрел на разрушенный до основания Новгород и на всю жизнь запомнил, как в него входили, будто «витязи седых времен», танкисты 33-го отдельного танкового полка прорыва. Может быть, в тот самый миг — при виде изуродованных куполов Софии и разрушенного памятника «Тысячелетие России» — и родилась у него мысль о неминуемой расплате, о том грядущем и неизбежном часе возмездия, когда

...Матерь городов старинных
Простит нам прошлые дела,
Когда на поруганье им мы
Ее отдали купола...[1]

Стихи эти — человеческий документ, напоминающий о том, какой великой духовной силой была для солдат и офицеров Советской Армии история родной страны. Мо-

[1] Орлов С. Костры, с. 45.

жет быть, с тех самых пор Сергей Орлов и осознал до конца, казалось бы, простую истину, что враг, конечно, мог захватить наши села и города, разрушить и осквернить наши святыни, но «история стала для нас в лихую годину той гордой территорией России, на которую не ступала и не могла ступить никогда нога врага»[1]. И забыть об этом горьком и воистину величественном уроке поэт уже не мог, какие бы речи о «вредном любовании стариной» он ни слышал вокруг себя в иные времена и от иных «защитников прогресса». Нет, решал он резко и определенно, в нашем «громобойном» веке следует дорожить не только обелиском в честь воинов, погибших подо Мгою, не только символическими «ежами», установленными на Ленинградском шоссе, но и узорочьем северных деревень, старинными церквами и мельницами, фресками Дионисия и поучениями Нила Сорского, ибо все это было и остается нашей гордостью и нашим вкладом в общемировую сокровищницу культуры.

Поэт знал по собственному опыту, что такое тактика «выжженной земли», «мертвой зоны», «мертвого пространства» немецко-фашистских войск на Востоке, поскольку, оглядываясь назад, различал он траурно-черный снег войны на необозримых просторах Новгородчины и Псковщины. И в такие мгновения его охватывало знобяще-тревожное чувство: с достаточной ли заботой в наши дни сохраняются свидетельства творческого гения народа? Всегда ли мы бережно храним редкие образцы нашей старины, нашей красоты, нашего искусства? Или же на месте бывших памятников древнерусского зодчества мы оставим потомкам скверы и выстроим новые корпуса из стекла и бетона?.. Все эти вопросы требовали от Сергея Орлова незамедлительного и ясного ответа.

«...Если мир состоит действительно из времени и пространства, — пишет Василий Белов в уже упоминавшейся книге «Лад», — то думается мне, что наука взаимодействует больше с пространством, а искусство со временем...»

Эта мысль, может быть и не бесспорная с точки зрения философской, чрезвычайно интересна с точки зрения художественной. Во всяком случае, «взаимодействие искусства со временем» больше всего занимало Сергея Орлова,

[1] Орлов С. Наедине с тобою, с. 98.

в частности в его «Сказах о Дионисии». Среди других исторических фигур величественная фигура Дионисия, самый облик и характер этого живописца влекли Орлова больше и дольше всего. Значит ли это, что Орлов наконец-то сделал исключение в смысле «любимца веков»?.. Нет, этого сказать нельзя. Дионисий был не любимцем, а «пасынком». На протяжении четырех веков его имя было напрочь забыто, причем забыто настолько основательно, что ни в одной истории искусств, ни в одном музее он не упоминался вплоть до 1911 года. Именно в том году исследователь и знаток старины В. Т. Георгиевский в отдаленном северном Ферапонтовском монастыре совершенно случайно обнаружил фресковые росписи дивной красоты, а самое главное — надпись, удостоверяющую, что фрески принадлежат кисти Дионисия и его иконной дружине. И уже в наше время, в шестидесятых — семидесятых годах, к Дионисию вернулась его былая слава. С 1957 года Сергей Орлов неоднократно бывал в Ферапонтове и каждый раз возвращался потрясенный богатством красок, изяществом фигур, сочностью колорита, но главное — великим жизнелюбием и силой духа древнерусского живописца. Не надо забывать слов Андрея Мыльникова, что о произведениях живописи Орлов судил вполне профессионально. Вот почему в первом стихотворении «Дионисий» (1958) Орлов поверяет стихам свои личные впечатления и отвечает на вопрос: а ч т о особенно привлекло его в этой многоцветной и многовещанной вязи? Огромная творческая самоотдача, которую он увидел там, была равнозначна для него катарсису древних. Поэт полагал, что Дионисий должен был испытывать нечто подобное, что искусство для него «просто жизнью было», что сияние его красок «красой равнялось с простотой».

За Вологдой в дали таежной,
В конце проселка на пути,
Зайдешь под свод, и невозможно
Глаза от света отвести...

Очарование этими одухотворенными, этими воистину «райскими» фресками было настолько велико, что поэт обратил взор «вовнутрь себя» и пытал себя одним и тем же вопросом:

Рай на горах, в бору с брусникой...
А может, правда, рай — в лесу?
Мой край родной, мой друг великий,
Как опишу твою красу?

Необычайно и вместе с тем правомерно это взволнованное и глубоко интимное обращение к дионисиевской Руси — «мой друг великий»... Есть здесь что-то от пронзительной проникновенности Александра Блока: «О, Русь моя! Жена моя!..» Такие ассоциации не случайны. Если обобщить все написанное Сергеем Орловым о прошлом и настоящем Заволочья, если вспомнить, какой отрадой была для него эта «малая родина», какие целительные силы она вливала в его грудь, то следует признать, что русский Север был для него воистину «великим другом». Как известно, Орлов, посвятивший свою лиру дружеству, фронтовому товариществу, просто не знал иной, более высокой оценки.

В «Сказах о Дионисии» (1962) и «Старой фреске» (1971), которые, вероятно, были лишь фрагментами одной большой вещи о древнерусском живописце, все новые и новые идеи вдохновляли поэта. Почему, казалось бы, такое безнадежно устаревшее, основанное на библейских сказаниях и сюжетах искусство взаимосвязано с нашим временем? Почему «дети физиков и солдат» каждый день поднимаются на холм, к стенам Ферапонтовского монастыря?.. Почему эти толпы не иссякают с годами?.. Чтобы ответить на эти вопросы, Орлов должен был создать свой обобщенный, типизированный образ Времени — образ XX века с его немыслимыми космическими скоростями, космодромами, циклотронами, городами-гигантами, в которых живут миллионы... Вот он, этот XX век:

Бомбой атомной осенен,
На полотнах разъят на части,
Взвешен, выверен, расщеплен,
Засекречен, распахнут настежь...

Для поэта, избороздившего воздушные трассы над Европой и Азией, побывавшего на берегах Темзы и Бен Хаи, Сены и Меконга, его Время, его XX век был именно таким: «мой брат, мой враг, мой собеседник над пластикатовым столом...» И все-таки не жажда все новых и новых впечатлений гонит по свету самого поэта и его современников — этих странников «в бедных стеганках из нейлона». На берега Бородаевского озера, на зеленые луга Ферапонтова, под сень дуплистых берез, окружающих собор, их влечет жажда первозданности, неподвластной времени силы искусства, жажда незнаемой неземной красоты. Вот почему Орлов, ставивший эти вопросы в глобальных масштабах, ищет причины такого массового странничества в

ответах, которые не могут быть однозначными и категоричными по существу: может быть, вероятно, возможно, но в этой жажде вечного и нетленного повинна «знобкая» атмосфера времени, когда «летят дюралевые капли по небу синему, свистя...». Поэт делает паузу и заключает: «Не так ли хлынет вниз, не так ли ливнь реактивного дождя?»... Может быть, вероятно, возможно, в «мире разума и лекала» чувствуется духовное и эмоциональное голодание,— не так ли альпинисты ощущают кислородное голодание на пиках мира? В век «штампованных впрок страстей не хватает людям озона», подчеркивает поэт. А таким «озоном» в человеческом общежитии, безусловно, являются бессмертные творения старых мастеров.

Конечно, фресковая живопись Дионисия относится к наиболее условным видам искусства: она, например, не позволяет устанавливать прямое сходство со своей первопричиной, она загадочна, таинственна, сложна для зрителей, мало знакомых с историей христианства на Руси. Однако поэт и не входит в эти искусствоведческие тонкости и сложности. При созерцании Дионисиевых росписей, шире — Рождественского собора, еще шире — сельца Ферапонтова, удивительного по красоте и укромности уголка северной Руси, — поэт стремится передать свое чувство сыновьей благодарности зодчим, мастерам-стенописцам, которые были народны и по духу и по сути своего «святого ремесла». Потому-то у Сергея Орлова на первое место и в росписях Дионисия, и во всем его облике выступает фольклорная, устно-поэтическая стихия.

Дионисий.
Синие выси.
Храм шатровый на берегу.
Он раздвинул его, возвысил
Кистью.
Как — понять не могу!

Разворачивая тряпицу,
Яйца в жестких пальцах лупил,
Обдирая сухую плотицу,
Запивал водой и всходил
На помост...

Именно в этих строфах заключен лирический ключ всего «Сказа». Ведь над секретом возвышения этой простой, «как небо, поле и река», жизни, а точнее, превращения ее в бессмертные творения искусства Сергей Орлов размышлял особенно настойчиво и долго. И пришел к безусловно-

му выводу, что Дионисию в глухих «белозерских странах», как писалось в летописях, где «леса в багреце, в дыму...» —

Было здесь ему не до славы,
А до правды было ему...

Вот эта правда времени, продолжал раздумывать поэт, и начиналась для Дионисия с души человеческой, с его «ответа» за красоту этой души, за ее вольную волю.

Таким образом, основная творческая идея в этом цикле есть идея искусства, которое может преодолеть беспамятство столетий, как их преодолели фрески Дионисия, если оно сумеет выразить духовную красоту человека, если оно будет возвышать не избранников, не владык, а «просто» людей.

7

Едва выросло и вступило в сознательную жизнь новое поколение тридцатилетних людей, как война стала историей. А ведь еще недавно она была полузасыпанными окопами, руинами, старыми минными полями, она еще не переместилась на стенды музеев, не оформилась в величественные монументы и мемориалы. Вот этот факт — признание «историей» войны, которая по-прежнему живет в сознании миллионов бывших фронтовиков и тружеников тыла, — необходим для того, чтобы выделить красной строкой историзм мышления художников, пишущих о второй мировой войне.

В современной литературной критике кое-кто не прочь поиронизировать по поводу того, что, мол, у нас счет прозаиков и поэтов идет на поколения, что мы вроде бы не можем представить себе творческую индивидуальность как таковую, вне условных рамок данной генерации. Что ж, не скажу, что эта ирония лишена смысла. Нередко разговор о поколениях действительно становится штампом, общим местом в литературных дискуссиях и спорах. Но вот Юрий Левитанский спустя много лет после войны замечает: «Я все нежней и осознанней это люблю поколение. Жестокое это каление. Светлое это горение». О гордости за свое поколение, о кровной принадлежности к нему говорят и другие прозаики и поэты. Василь Быков, например, сказал, что его поколение, то есть писатели, вступившие в бой прямо со школьной скамьи, прямо из студенческой аудитории, обладает уникальным опытом.

Правда, мне пришлось слышать и другое: что у войны есть много ликов или личин — и кто знает, какой лик наиболее важен для отображения войны, что в целом понятие «война» может освоить только народ, что, наконец, все мы создаем произведения, которые в отдаленном будущем станут черновиками для создания новой «Войны и мира» нового Льва Толстого.

Нет, я твердо уверен, что писатели, видевшие войну не на расстоянии, эти солдаты и офицеры передних линий, первых эшелонов, вырвавшие у врага победу, говорят сейчас самое значительное, самое важное слово о войне.

Что же касается той точки зрения, что через много десятилетий придет какой-то писатель гениальный и создаст вторую «Войну и мир», у меня лично это вызывает внутреннее недоверие. Хочу напомнить один исторический факт. Лев Николаевич Толстой, как известно, был офицером-артиллеристом во время Крымской войны. И капитан Тушин, участвовавший в Отечественной войне 1812 года, вполне мог быть живым портретом любого капитана, который стоял рядом со Львом Толстым на бастионах Севастополя. Роман был написан после того, как Л. Н. Толстой прошел, познал, испытал как офицер-артиллерист все невероятные тяготы Крымской кампании, когда он стал обладателем своего, уникального, опыта войны. Неизвестно, какое бы место занимали в романе «Война и мир» батальные сцены, если бы у Толстого не было этого бесценного опыта и знания души народной в дни севастопольской обороны. Вот почему значение конкретных наблюдений писателя, который осознал себя как личность, как художник на войне, ничем не заменимо и безусловно уникально. Наоборот, писатель, не принимавший личного участия в боевых действиях, конечно, напишет книгу, в которой могут решаться различные общественные и социально-нравственные проблемы, но в ней не будет для читателей того эффекта, который называется эффектом личного присутствия или личного участия в событиях, изображенных художником. Ибо война — это особое состояние, не сравнимое ни с чем по физическим, психологическим, моральным сверхперегрузкам, испытываемым и отдельным человеком, и нацией в целом.

Вот почему пережитое на передовой, где, по выражению Марка Соболя, «две коротких перебежки и — штыку ориентир», не проходило бесследно. Оно вызывало прилив новых чувств, заставляло за «траншейным бытом» видеть

человеческое бытие. Оно заставляло понимать, что главная опасность заключалась, пожалуй, в том, что в нечеловеческих условиях войны личность могла разрушаться, теряться, пропадать. Есть выражение — контузия страхом. Это выражение очень точное. Человек, контуженный страхом, переставал быть личностью, переставал быть солдатом.

Но вопреки приступам страха, отчаяния, тоски, боли, вопреки всему нечеловеческому, что ежедневно рождала война в душе человека, наша литература явила всему миру свое наиценнейшее свойство: умение показать человеческое в человеке.

Может быть, поэтому в центре повествования «Навеки — девятнадцатилетние» (1979) Григорий Бакланов поставил безвестного и человечнейшего во всех смыслах лейтенанта Володю Третьякова. Писатель самим названием повести и выбором главного героя подчеркнул основное: это повесть о его поколении, о девятнадцатилетних, не вернувшихся с полей войны. Но вначале — характерная деталь. Г. Бакланов предпослал повествованию два эпиграфа. Один — ставший современным присловием: «Блажен, кто посетил сей мир в его минуты роковые!» Другой — малоизвестные строчки, написанные с вызовом по отношению к таким вот отвлеченным философским истинам:

А мы прошли по этой жизни просто,
В подкованных пудовых сапогах.

Первый эпиграф, как известно, из Тютчева. Второй — из стихотворения С. Орлова, написанного в 1944 году. И выбор этого второго эпиграфа опять-таки далеко не случаен, ибо он определен поэтическим и человеческим обликом автора «Третьей скорости», который тоже был из поколения девятнадцатилетних. Вероятно, поэзия Орлова давала Григорию Бакланову некий эмоциональный ключ, позволяла ему восстановить в себе, в своем мироощущении те «минуты роковые», что пережил и сам автор, и главный его герой. И суть дела здесь, по-моему, не в пресловутой «окопной правде», в которой любили попрекать писателей-фронтовиков литературные генштабисты и которая свойственна обоим художникам, — нет, суть дела в мировоззренческих принципах. А именно на них и зиждется здание литературы. Отмечу еще раз, что образная перекличка повести с поэзией Орлова сказывается не только, предположим, в том, что убитый батареец у Бакланова лежит посреди поля в «облепленных пудами чернозема сапогах». Нет, эта пере-

кличка касается и более серьезных вопросов фронтового бытия, на которые трудно было ответить, но отвечать все-таки надо было и тогда, в «огненные сороковые», и теперь, в семидесятые годы.

Имеет смысл вспомнить, что в ряде стихотворений Орлова, еще молодого, еще безвестного поэта и «просто» лейтенанта, слышится один и тот же вопрос: «Почему так бесследно исчезает человек на войне?.. Почему от него ничего не остается в жерновах этой грохочущей, огненной «мельницы»? И стоило ли в таком случае появляться на свет, если повстречаешь шальную пулю, нарвешься на противотанковый фугас, попадешь под прямое попадание снаряда — и вот итог: «будто жил ты, будто не жил, умер ты, и черт с тобой».

Правда, в других фронтовых стихах Сергей Орлов осмысливал и другую сторону своей духовной жизни, он писал, что в смотровую щель ему видны «предместья Вены и Берлина». Так и герой повести Г. Бакланова — девятнадцатилетний офицер-артиллерист Володя Третьяков — безусловно верит в победу, он ощущает ее близость даже тогда, когда случайно обнаруживает непогребенные тела наших пехотинцев. Причем вид этих полузасыпанных песком трупов — страшен, как страшен и лик самой войны. Позднее во фронтовом перелеске Третьяков мысленно вернулся к виду этих убитых и этого безмолвного траншейного рва. Ведь его, как и лирического героя Орлова, мучил тот же вопрос: неужели от людей, воюющих безымянно, ничего не останется? Неужели все они обречены исчезнуть совершенно? «Жил, зарыли, и как будто не было тебя...»[1] И далее следует антитеза, которая так часто возникала в стихах Орлова: «Неужели только великие люди не исчезают вовсе? Неужели только им суждено и посмертно оставаться среди живущих?..»[2] Надо заметить, что Григорий Бакланов не мог знать многих неопубликованных стихотворений Орлова. А Сергей Орлов не мог знать повести, которая впервые была напечатана в семьдесят девятом году. Правда, Орлов предполагал возможность такого родства внутренних состояний между писателями разных жанров и направлений, он замечал, что фронтовая проза не обходится без того, что предшествовало ей в поэзии, что именно опыт поэзии и служит движению прозы, так, по край-

---

[1] Бакланов Г. Навеки — девятнадцатилетние. М., 1980. с. 53.
[2] Там же.

ней мере, было в русской литературе. И в качестве подтверждения этой мысли приводил тихоновские строчки: «Разведчик я. Заламываю ветки, стволы рубцую знаками разведки...» «Знаками разведки» отмечала прозу и поэзия самого Орлова. Но, рассматривая два явления, которые никак не совпадают во времени, нельзя не задаться еще и таким вопросом: ведь в чем-то должно было сказаться их различие? Может быть, в картинах «великого весеннего наступления», что развернулось в 1944 году на юге Украины?.. Или, может быть, в тех мучительных раздумьях, которые овладевают главным героем Бакланова в госпитале. «...Неужели когда-нибудь окажется, — спрашивал Третьяков самого себя, — что этой войны могло не быть? Что в силах людей было предотвратить это? И миллионы остались бы живы...»

Один молодой критик как раз выразил сомнение, что т а к думать писатель мог в 70-х годах, но не мог этого думать лейтенант Третьяков в 44-м.

Нет, различие очевидно прежде всего в другом — в концепции повести, которой не заметил вышеупомянутый критик. Можно не соглашаться с этой концепцией, спорить с нею, но должно видеть ее в повествовании. А концепция эта — в ином, чем мы привыкли, толковании самого понятия «жизни». Уже в том самом небольшом фронтовом перелеске, вблизи которого Третьяков набрел на полузаваленные песком трупы, его размышления обрывались на следующей фразе: «Неужели и этой пустоты не ощутит жизнь?»... Ибо безымянно оставшиеся на полях войны солдаты образовывали огромную пустоту в нации, в народе, в человечестве. Но жизнь торопливо и слепо заполняла, засасывала эту пустоту. И вот в спорах между ранеными, во фронтовых эпизодах, в сцене гибели Третьякова — всюду ощущается подобный концептуальный взгляд на жизнь как на некую философскую категорию, которая выражает свое бесконечное самодвижение и даже «самодержавие»: оно-то и позволяет ей быть *над* обычным, *личным,* человеческим, оно-то и позволяет ей быть травой и, в свою очередь, покрывать травой забвения все сущее. Вот почему объективно получается, что пребывание лейтенанта Третьякова на фронте — это его неумолимое движение к небытию, к растворению в природе, проще сказать — к смерти. Момент экзистенционального сознания — характерный момент повести: он отчетливо обнаруживается именно в этом особом толковании «жизни», которую можно рас-

сматривать как фатальное движение человека к смерти и одновременно как его движение к чему-то такому, что отчасти тождественно, подобно состоянию, существующему до рождения человека. Кстати сказать, в духе этой концепции выдержана и концовка повести. Лейтенант Третьяков как бы исчезает в облаке взрыва, которое медленно отлетает от земли и все тянется к ослепительно белым облакам, что плывут строй за строем в небесной сини.

Столь широкое обобщение человеческого бытия и небытия на войне в жанре повести или романа, вероятно, было бы немыслимо во время войны или вскоре после нее. Это — взгляд на события исторический, может быть, отстраненный, но взгляд прямой и честный, что и является бесспорным достоинством повести Г. Бакланова. Напомню, что и для Сергея Орлова человек окопов и траншей, человек войны внезапно подходил к той черте, за которой «пустота, где нету пустоты» (1948). Однако бытие Третьякова как бы ограничивается его рождением и его исчезновением в облаке взрыва. Для Орлова человек — это прежде всего связующее звено с другими. Вспоминая Время, которое было для него синонимом современной жизни, он писал:

Я жил и мыслил, подтвердит оно,
Скрепляя расступившиеся звенья
Годов нелегких, минувших давно,
И новых дней упрямое рожденье.

(«Хотел бы прямо, без обиняков...»)

Да, писал он еще в 1944 году, мы прошли по этой жизни просто, в подкованных пудовых сапогах, да, мы жили от привала до привала, в сугробах мерзли и в песках пеклись... Но во имя чего?.. Во имя звонкой славы?.. Вряд ли... Во имя потомков?.. Пожалуй, что нет. Точнее и вернее всего — во имя жизни, во имя того, чтобы жизнь была лучше, чтобы

Им только счастье светлое осталось,
И мир всю жизнь, как нам всю жизнь — война.

Таким образом, из проведенного здесь сравнительно-типологического анализа следует, что проза и поэзия писателей-фронтовиков — это две струи, которые, не утрачивая жанровых и индивидуальных особенностей, влияли и влияют на развитие всей нашей литературы. И поскольку в этой литературе многократно возникал образ травы, которая родится, умирает, чтобы собой удобрить землю и сделать

следующий укос гуще и обильней, то Орлов именно этот образ использовал в стихотворении «Ровесникам» (1972).

...Не шутки шутим —
На земле живем.
Ее железом били.
Кровью мыли.
И неужели мы с нее уйдем,
Как травы, без следа,
И станем пылью?

Здесь Орлов еще раз вернулся к извечной проблеме «следа», «памяти», «вклада»,— иначе говоря, к проблеме рядовой личности и ее роли в истории, в тех самых «минутах роковых», которые нередко решают вопрос о существовании нации, народа. Теперь — уже с высоты 70-х годов — поэт попытался определить и эту роль, и это значение каждого участника войны. Казалось бы, у него не было возражений против образа «травы», как образа, символизирующего множественность, безымянность. Но — и в этом «но» раскрывается собственная концепция Орлова — любой из нас без нашего дела, без народа, без человечества просто «трава», и напротив: каждый из нас — звено в духовном и нравственно-эстетическом опыте человеческого рода. Вот так вот:

Что травы — да.
Что станем — тоже да.
Но в нас витал свободы грозный гений.
Мы шли, освобождая города
И подымая нации с коленей.

Однополчанин Сергея Орлова, его, по выражению С. Наровчатова, «безымянно-великий солдат», сделал доброе дело для всех людей — он принес им свободу и тем самым вызвал уважение и признательность человечества. Ибо

Все охваты, клинья, контрудары,
Трижды свят, сам черт ему не брат,
Совершил бессмертный, легендарный —
Никуда не денешься — солдат!

Уникальный опыт этого солдата по завоеванию, по утверждению свободы и опыт всех тех, кто шагал вместе с ним, кто не забыл ничего и жизнь посвятил, чтобы сказать правду,— этот воистину уникальный, этот действенный опыт должен сослужить службу и в наши мирные, послевоенные дни.

Вот почему, говорил Орлов, мы пишем «войною» даже

тогда, когда не думаем о войне, когда пишем о любви, природе, мироздании. И заключал, что когда пришло время оглянуться назад, то оказалось, что поэты-фронтовики, как и прозаики-фронтовики, удивительно близки друг другу по духу своему, по соотношению личной судьбы с судьбой народной, хотя их раздумья и выражены у каждого по-своему, своим голосом и своим стилем.

Необходимость оглянуться назад испытывал и сам Сергей Орлов. Этот взгляд в прошлое, эта требовательная самооценка была для него тем более необходимой, что в жизнь уже вступило новое поколение и Орлов чувствовал личную ответственность за его судьбу, за его моральный облик.

Балладу «Невская Дубровка» (1961) Орлов посвятил закадычному другу и земляку Борису Михайловичу Пидемскому, кстати сказать, принимавшему личное участие в ожесточенных боях на Невском «пятачке»... Два друга, два бывших фронтовика бродят по бугристому и заросшему травой берегу Невы, смотрят на праздничные теплоходы, которые плывут к Валааму, вспоминают и поют фронтовые песни, будто они «разломили на круг поллитровку». Совсем в другом настроении находится двадцатилетний шофер Витька, который ждет их в машине, нимало не интересуясь ни целью поездки, ни этим всхолмленным и заросшим травой полем.

Что ему это поле,— как нам Куликово, не боле!..
Хлещет радио джазами над погостом в костях и металле.
Мы с товарищем, с нашею славою, с болями,
Эпопеей для Витьки, историей стали...

Однако лирический герой прекрасно понимает, что с Витьки довольно уж и того, что он полон к этой истории «благодарности и уважения». Ну, а в остальном: «наше — нам, юность — юным, и мы не в обиде». В остальном отцовское — без раздражения и попреков — отношение к юным, весьма характерное не только для Сергея Орлова, но и для поэтов «огненных сороковых». Ведь в их произведениях ни разу не возникала пресловутая проблема отцов и детей, ни разу не сказалось чувство отчуждения, недовольства, зависти к судьбе более молодых и более счастливых... Напротив, тот же Орлов искренне радовался любому проявлению духовного родства с молодыми, жадно вслушивался в их разговоры, признательно отмечал, что в электричке молодые парни и девушки запели под гитару «ихнюю», фронтовую...

Поют ее, как мы певали,
Вдруг повзрослевшие юнцы.
Поют опять не трали-вали,
А то, что деды и отцы...

...Прекрасна концовка этого стихотворения, в общем-то незамысловатого, как сама фронтовая песня, под которую, кажется поэту, «времени замкнулся круг».

Летит вагон заре вдогонку,
Ах, как натянута струна!
И мы стоим, грустя, в сторонке,
И родина на всех одна.

(«В электричке»)

Это, конечно, хорошо, что молодежь преисполнена «благодарности и уважения» не только к истории, но и к конкретным творцам ее. Однако эту благодарность и это уважение необходимо заслужить, необходимо трезво и ясно оценить свой жизненный опыт, свой человеческий облик как бы со стороны, как бы из отдаления, из того времени, когда вот так же звучала песня в вагоне, заполненном девятнадцатилетними парнями, которым «завтра призываться, а послезавтра — умирать».

И Сергей Орлов пишет программное стихотворение «Мой лейтенант» (1963). В этих стихах лирический герой живет, существует, действует в разных исторических измерениях, что, в свою очередь, позволило Орлову показать внутреннее движение из настоящего в прошлое, из прошлого — в неопределенное, туманное, желанное будущее, которое стало настоящим, стало «теперь» лирического героя.

Стихотворение «Мой лейтенант» — это автобиография поэта и биография его поколения, это лирическая поэзия, это исповедь с пристрастной, ярко эмоциональной самооценкой всех поступков, свершенных и не свершенных лирическим героем. У каждого из нас есть такой свой лейтенант. И каждый из нас фронтовое прошлое видит теперь как бы в перевернутый бинокль: война и тот, давний, тот юный... Твой лейтенант может носить фамилию Травкина или Никитина, Ивановского или Третьякова, Артюхова или вообще не иметь имени, а быть лирическим «я». Но он — из поколения девятнадцатилетних. Теперь до него многим более трех десятков лет.

Далеко-далёко, спотыкаясь,
Черный танк ползет, как жук, в снегу.
Далеко-далёко, чертыхаясь,
Лейтенант стреляет по врагу.

А земля огромна, фронт безмерен,
Лейтенант — песчинка средь огня.
Как он там в огне ревущем верит
В мирного, далекого меня!

И сразу же, без промедления поэт возвращает нас в «теперь», в сегодняшний день, он возвращает и всем реалиям их обычный масштаб и обычные размеры. Вот эта обычность, эта обыденность, приметно окрашенная иронией поэта, и характеризует его внутреннее состояние сегодня:

Я живу в тиши, одетый, сытый,
В теплом учреждении служу.
Лейтенант рискует быть убитым.
Я — из риска слова не скажу.

Поэт делает паузу. И продолжает, поскольку об этой жизненно-житейской повседневности, которая так контрастна с «огнем ревущим», еще не все высказано, еще не хватает смыслового звена, которое бы подвело читателя к главной идее стихотворения.

Бой идет. Кончаются снаряды.
Лейтенант выходит на таран.
Я — не лезу в спор, где драться надо...

Смелость и уклончивость, риск и осторожность, решительность и стремление к компромиссам — подобные оппозиции нагнетают и нагнетают эмоциональное напряжение стиха, которое разрешается авторским восклицанием:

Не простит меня мой лейтенант!

Почему же поэту необходимо было пройти через горнило раскаянья и самоочищения? Почему ему потребовалось заново утвердить те идеалы и нравственные высоты, которые и сегодня ему, бывшему солдату, оставлять нельзя? Только ли дело в нелицеприятном разговоре с молодыми? Нет, дело не только в этом. Дело еще и в том, что «Далеко еще не все добиты доты. Время хлещет тяжко, люто, зло...». Прошли годы и годы после окончания второй мировой войны, говорил Сергей Орлов, но не окончилась «умов гигантская работа, великое сражение идей». И это великое сражение идей ведется за будущее родного народа, за будущее той России, которую отстоял в боях с врагом «мой судья, прямой и беспристрастный, гвардии товарищ лейтенант».

Мысль о необходимости держать порох сухим, не опу-

скаться, не зарастать «житейской муравой», не погружаться в пучину эгоизма, когда продолжается «всегдашний тьмы и света поединок», — это основная мысль стихотворения «Мой лейтенант».

Интересно заметить, что на встрече С. С. Орлова со слушателями бронетанковой академии едва ли не впервые им было прочитано стихотворение «Мой лейтенант». Стихи прозвучали с необычайной убедительностью и силой, поскольку они предназначались для такой вот аудитории, которая прекрасно понимала и принимала и текст и контекст поэзии Орлова. Характерен также и вопрос, который был задан поэту: «Остались ли вы танкистом?..» Сергей Орлов ответил, что во время съемок кинофильма «Жаворонок» по сценарию, написанному им совместно с Михаилом Дудиным, ему предложили однажды вести боевую машину. «Когда я сел за рычаги,— рассказывал Орлов,— странное волнение охватило меня... Но теперь все было по-другому. Признаюсь: я даже не смог включить зажигание. Однако если вам понравились мои стихи, то, стало быть, я остался танкистом!..»

«Поэт-танкист» — этим почти что армейским званием Сергей Орлов гордился всю жизнь, хотя и был чужд какого-либо авторского тщеславия и самомнения. Напротив, он не то чтобы был скромен, но болезненно щепетилен в вопросах чести, славы, известности, уж если об этом зашла речь. Как и всякого литератора, обладающего чувством собственного достоинства, его радовала известность, он любил свою профессиональную среду, любил, чтобы его узнавали, дружески привечали, но не придавал большого значения остальным признакам, может быть, не столько славы, сколько удачливости, популярности. «Успех дешевый я отверг давно,— сказал он. И пояснил: — Смешны мне резвых мальчиков забавы». Здесь, конечно, имелись в виду эстрадные «забавы» поэтов, вступивших в литературу в пятидесятых. Однако Орлов не отвергал этой самой эстрады, точнее — трибуны в том высоком смысле слова, в каком говорят: поэт-гражданин, поэт-трибун. Нет, он не отвергал ни эстрады, ни встреч с читателями в колхозном или солдатском клубе, ни черновой газетной работы. Наоборот, он взял за правило никогда не отказываться от предложений журналов и газет дать стихи «в номер» в День Победы или в День танкиста. Эти предложения он считал особенно почетными для себя.

Может быть, думая обо всем этом, думая о своем зва-

нии «поэт-танкист», он в черновом варианте поэмы «Одна любовь» и написал такую строфу:

Я знал язык уставов и команд,
Язык разлуки, близкий к стону стали,
Не потому, что у меня талант
К изображенью маршей и баталий.
Мне говорить о встречах нелегко,
И уж трудней всего о счастье личном...

Строфа впоследствии была снята, и главка поэмы начиналась сразу же со строк, переведенных в обобщенный ряд:

Для счастья припасенные слова
Под Мгой и Псковом, на ветру открытом,
Давно в огне сгорели...

Все сказанное и в первом варианте поэмы, и в ее окончательном варианте было правдой, но лишь с одной поправкой: *«Не только* потому, что у меня талант...» Ибо у Сергея Орлова был большой талант художника-«грековца», баталиста. И сам он никогда не пренебрегал этой особенностью своего редкостного поэтического дара. Слава русского оружия, слава Красной Армии и Советских Вооруженных Сил не была для него пустым звуком. Сергей Орлов знал и ценил непоказную, будничную сторону армейской жизни, регламентированную уставами и подчиненную строгому порядку. Он любил повторять строчки Александра Межирова, которому, как и Орлову, и Гудзенко, и Луконину, доводилось бывать в воинских частях. В одной из таких частей, уже в штатских пиджаках, уже будучи известными поэтами,

Два товарища шли и равненье держали —
Два товарища юность свою уважали.

Орлов любил свою танкистскую юность и поэтому в послевоенные годы часто встречался с молодыми солдатами и офицерами, приезжал на пограничные заставы, на войсковые учения, на танкодромы, где он держал своеобразный экзамен, как и в бронетанковой академии много лет спустя, на звание поэта и боевого командира-танкиста. Орлов также отчетливо сознавал, что эти встречи «в грозном царстве газойля, металла и грома» важны не столько для него, сколько для новых поколений солдат. Ибо от их имени, от своего собственного имени он сказал в духе маршевой песни:

Наше дело солдатское —
Оборону крепи!

И вот это общее солдатское дело он делал с полной беззаветностью и безотказностью, потому что «преемственность отважных поколений в одном порыве Родины видна» («Ода Советской Армии»).

Щит и меч — символы боеготовности армии, страны, народа — будут повторяться в стихах Орлова, написанных в разной лирической тональности и осмысливающих разные грани этой темы.

Вот здесь уже говорилось о повседневной стороне армейской службы, которую и в послевоенные годы хорошо знал Орлов. Он видел перевооружение наших войск на новой современной технической основе, он в стихотворении «Уходит в небо с песней полк...», посвященном авиадесантникам, определял сущность героизма как работы даже там, в поднебесье, там, где «пахнет кирзою сапог, и звездами, и солью пота». Обобщая, он писал об этих учебных полетах и учебных танковых рейдах: «Нет службы в мире благодарней, чем в нашей армии служить».

Однако не только будни современной армии воспевал в стихах Сергей Орлов. Как человек «военной косточки» он любил и торжественную сторону армейской жизни, любил вечерние и утренние поверки, вынос знамени на плацу, когда в ровных квадратах замерли подразделения, когда

Проходят строем в небе «Илы»,
Молчат солдаты у машин,
И это есть молчанье силы,
Которая брала Берлин.

Он любил подготовку к первомайским и октябрьским торжествам, любил парады и салюты в день 9 Мая и сам принимал участие как поэт, как стихотворец в этих всенародных празднествах, читая по радио свои стихи, в которых ощутимо утверждались «шаги Истории самой» (Я. Смеляков).

Вновь и вновь обращаясь к воспоминаниям военных лет, Орлов теперь выявлял и воспроизводил моменты наиболее пафосные, наиболее торжественные. Им было сказано вдохновенное слово о ленинской партии, о ее роли в организации наших побед, о тех солдатах, которым в горячке боя «так и не вручили партбилетов партийные собрания полков...». Но — добавляет поэт —

...Если б не они — то вся планета
Согнулась бы под тяжестью оков.

Особой торжественностью, особой красотой запомнилась поэту клятва гвардейцев-танкистов перед знаменем полка. Красота переживаемого момента была особенно волнующей, ни с чем не сравнимой еще и потому, что слова клятвы звучали перед самым боем, вблизи от передовой.

Красный бархат и алый шелк.
На траве преклонил колени
Тридцать третий гвардейский полк,
А на знамени в небе — Ленин.

Где-то там, в полковом строю,
Лейтенант в свои девятнадцать,
На колене одном стою
Со словами клятвы солдатской.

Шлем кирзовый в руке зажат,
Говорю слова беззаветно
Четверть века тому назад,
А как будто вчера все это...

Возможно, что гвардеец-танкист вблизи и вдали от родимого дома вспоминал именно этот бархат и шелк знамени, это «грозное небо» и «железную траву» под коленом потому, что для его натуры, чуткой к прекрасному, это было эстетически возвышенное зрелище? Нет, не только поэтому. Он запомнил этот день еще и потому, что его гвардейская клятва нерушима:

Присягают солдаты раз,
Только раз присягают солдаты.

Скажу и о другом... Если собрать все стихотворения Орлова, посвященные Дню Победы, под одной обложкой, то получилась бы воистину уникальная книжка, эпиграфом к которой могут послужить следующие слова: «Творец истории России — победу празднует народ». Вот всего лишь отдельные стихи, посвященные этому дню всенародного торжества и всенародной печали: «Победа», «Тишина. Начало мира...», «Над моим родным краем», «Парад Победы», «Перед праздником», «Солдатский марш», «...Не было ни маршей, ни речей...», «Военный парад», «В дождь к параду готовится ночью Москва...» и многие другие. В той или иной степени Орлов эту тему переписывал всю жизнь, переписывал ее и как факт личной биографии, и как главное событие в судьбе девятнадцатилетних, и как всемирно-историческое событие в жизни народов. Ибо с той минуты

Четыреста лет не бывало такого
Периода мира в Европе, как этот.

Четыреста лет не бывало ни неба,
Ни солнца такого на Влтаве и Висле.
И белыми сделались ленточки крепа,
И темными стали с звездой обелиски...

(«Стоят в европейских
державах неблизких...»)

Уже это только что процитированное стихотворение показывает, что Орлов живописует День Побе́ды не только в громе военных оркестров, чеканном шаге батальонов, шелесте алых знамен. В 1965 году он написал стихотворение «...Не было ни маршей, ни речей...», вся внутренняя сила которого — в угаданном вздохе облегчения, вырвавшемся из миллионной груди. Этот вздох облегчения был для первого Дня Победы не менее характерен, чем, предположим, минута прощания живых с павшими, которую с такой душевной прозорливостью угадал и выразил А. Твардовский в стихотворении «В тот день, когда окончилась война...».

У Орлова иное — у него контраст между мраком, застилавшим очи четыре года войны, и вселенским сиянием Победы.

...Не было ни маршей, ни речей,
Ни знамен, ни воинских парадов.
Был он — ослепивший свет очей,—
День, в котором ничего не надо.

Солнце было, были небеса,
Каторжная кончилась работа,
Та, что длилась будто без конца
И без роздыха четыре года...

Именно там, во глубине России, в безвестии и затерянности, вздохом облегчения встретили первое известие о Победе.

Били в небо, гнали лошадей,
Плакали, на месте застывая...
Кончилась вторая мировая,
И никто не вспоминал о ней.

(«...Не было ни маршей, ни речей...»)

И все-таки Сергей Орлов даже этим изумительным стихотворением не поставил точку. Он, как и его собратья по

перу, чем дальше отходил от того Дня Победы, тем острее сознавал, что это событие — «вершинное».

...Под проливным дождем, накинув на голову плащ-палатку, лирический герой одного из стихотворений С. Наровчатова никак не может вообразить, что в его биографии, в биографии его поколения уже не будет события

...ни главнее, ни важнее,
Живи еще хоть сотню лет,
Чем эта мокрая траншея,
Чем этот серенький рассвет.

Ибо из этой мокрой траншеи конца второй мировой войны, где томился лирический герой, — «Победа — вот она! Видна!».

Правду «окопных буден» с гуманистическим пафосом, характерным для советских людей, сочетала и Юлия Друнина в стихотворении «Могла ли я, простая санитарка...»:

Могла ли знать в бреду окопных буден,
Что с той поры, как кончится война,
Я никогда уже не буду людям
Необходима так и так нужна.

Орлов, процитировавший эту строфу, воскликнул, что «ход истории» стал воистину самым естественным и органичным ощущением для поэтов, бывших фронтовиков. Ведь у них есть не только «вчера», но и «завтра», есть критерии бега времени и критерии истины, обретенные в «заре ветровом» (М. Луконин).

Вот об этом «завтра» Орлов думал и тогда, когда он смотрел, как ярко пылало солнце, вставшее из озерных глубин, и тогда, когда он «держал равненье» в летних военных лагерях, и тогда, когда мелькали в небе Вьетнама тени чужих самолетов. Ему, как бы оглушенному воспоминаниями, — «я стою в бесшумных вспышках света, а вокруг меня ревут года», — все острее, нестерпимее, резче хотелось взглянуть за горы времени, взглянуть сквозь многоцветную призму победных салютов над Москвой. Ибо он, как бы уже предчувствовавший какие-то свои земные пределы, мечтал увидеть тот «солнечный край непочатый», в котором будут жить наши правнуки и внуки. С какой-то особой, не подберу другого слова, подкупающей простотой и раскованностью стиха он начинал:

Когда это будет, не знаю,
В краю белоногих берез
Победу Девятого мая
Отпразднуют люди без слез...

Однако поэт не хотел, чтобы его фантазия была столь безудержной, чтобы уже совсем никакие реалии не связывали «его» время с временем «тем», отдаленным. Нет, и тогда

Подымут старинные марши
Армейские трубы страны.
И выедет к армии маршал,
Не видевший этой войны.

Будущее как бы приближается к нам, становится зримее, определеннее, четче, а стихотворение, как будто развиваясь по своим собственным законам, набирает эмоциональную высоту. «Анонимность» начальных строф уже не может удовлетворить поэта, ибо День Победы — это и его радость, его боль, его мечта и его победа над забвением. Пусть, говорит поэт, есть предел его «земной» фантазии, пусть жизнь там будет совсем иной, чем он может вообразить. Но перед теми, кто будет жить в этом «солнечном краю», у них, солдат второй мировой, есть все-таки одно преимущество — их фронтовой опыт, опыт сотворения мира на земле, на всей планете.

И мне не додуматься даже,
Какой там ударит салют,
Какие там сказки расскажут
И песни какие споют.

Но мы-то доподлинно знаем,
Нам знать довелось на роду,
Что было Девятого мая
С утра в сорок пятом году.

(«Когда это будет, не знаю...»)

Вот эту гордость рядовых творцов Победы, «лейтенантов эпохи», осознавших свое человеческое достоинство и свое чувство свободы, поэт передает как самый высший дар будущим поколениям, которым «жить в краю белоногих берез».

...В начале мая 1970 года Сергей Орлов, переехавший в ту пору в Москву и работавший на штатной должности секретаря правления Союза писателей Российской Федерации был вынужден срочно выехать в Ленинград. Скончалась Надежда Николаевна Орлова, одна из четырех его тетушек, живших на Крюковом канале. Именно в их старой ленинградской квартире поэт нашел себе приют в самый сложный и трудный период своей жизни — осенью 1945 года.

На Крюковом канале паутина
Осеннего прозрачнего ледка,
И небо опрокинулось на спину,
В канале утопило облака.

Земля бела, в снегу идут трамваи,
Снежинок голубая кутерьма...
И за пять лет впервые наступает
Простая, невоенная зима.

С той «простой, невоенной зимы» прошло четверть века. И на поминках старшая из сестер, Антонина Николаевна, сказала Орлову: «Гуня,— так тетки звали племянника с детских лет,— а в нашем роде Орловых были и раньше храбрые воины. Твой прапрадед — уланский полковник Федор Федорович Орлов — принимал участие в Бородинском сражении, потом был тяжело ранен и за личную храбрость удостоился Георгия...» На вопрос Орлова, почему же раньше ему об этом не сказали, Антонина Николаевна уклончиво ответила: «Ну, знаешь, раньше и время было другое».

К сожалению, во время блокады у сестер Орловых сгорели все документы, сгорел и портрет Ф. Ф. Орлова, на которого, по их словам, был удивительно похож Сережа Орлов. Вот почему лишь в качестве семейного предания могла Антонина Николаевна рассказывать о рыжебородом предке — герое Бородина и Бауцена.

Известие сильно взволновало поэта. «Я обязательно напишу об этом, может быть, даже в прозе», — сказал он жене, вернувшись с Крюкова канала. А вскоре произошло нечто совсем неожиданное.

«Однажды, засидевшись в доме художника Андрея Мыльникова за долгим чаепитием, — писала мне Виолетта Степановна Орлова в декабре 1979 года, — Сергей затеял любимое со студенческих лет гадание «по книге». Смысл этого гадания заключался в том, что Сергей брал первый попавшийся фолиант, раскрывал его и, не раздумывая, отмечал абзац или строфу стихотворения. По чистой случайности ему попалась книга В. В. Вересаева «Пушкин в жизни». В Ленинграде тогда стояли белые ночи. Но даже в полумраке было видно, как внезапно побледнел Сергей. Он открыл страницу, на которой И. П. Липранди рассказывал о ссоре уланского полковника Федора Федоровича Орлова с Александром Сергеевичем Пушкиным и о дуэли, едва не случившейся между ними. «Вот это да-а-а, —

протянул Сергей. — А ведь предок мой едва не стал Дантесом. Этого еще не хватало!»

Однако необычайная биография уланского полковника все больше и больше занимала его. Как-то в доме С. С. Наровчатова он разыскал подробности кровопролитного сражения под Бауценом, случившегося 20 и 21 мая 1813 года, где Федор Федорович командовал полком и где он был тяжело ранен: лекари отняли ему ногу, раздробленную ядром.

Чтобы дать понятие о храбрости этого уланского полковника, заслужившего солдатского Георгия, что делалось в исключительных случаях, сделаю небольшое отступление.

Битва при Бауцене была одной из самых кровопролитных во всей кампании 1813 года, которая, как известно, вошла в историю невиданными прежде масштабами сражений, количеством орудийных стволов и выпущенных по противнику ядер. Сражения при Лютцене, Бауцене, Дрездене, Кульме и, наконец, «битва народов» при Лейпциге — вот что такое эпопея 1813 года!.. И во многих этих битвах и сражениях участвовал, к слову сказать, капитан русской службы К. Н. Батюшков. Именно его стихи — образец русской батальной живописи:

Свисти теперь, жужжи, свинец!
Летайте, ядры и картечи,
Что вы для них — для сих сердец,
Природой вскормленных для сечи?

И вот... о, зрелище прекрасно!
Колонны двинулись, как лес.
Идут — безмолвие ужасно!
Идут — ружье наперевес;

Идут... Ура! — и все сломили,
Рассеяли и разгромили.
Ура! Ура! — и где же враг?..
Бежит, а мы в его домах...

Для этого отрывка характерно то чувство особого воодушевления, чувство смелости, риска, о котором прекрасно сказал Пушкин: «Есть упоение в бою и мрачной бездны на краю...» Это самозабвенное упоение битвой мог выразить только поэт, рисковавший жизнью, видевший красочное и трагическое зрелище, медленное движение сомкнутых колонн под свист флейт и глухую дробь барабанов. Кстати

сказать, Пушкин использовал этот метафорический ход в сцене Полтавского боя. У его Петра «...глаза сияют. Лик его ужасен. Движенья быстры. Он прекрасен...»

Сергей Орлов знал и любил поэзию Константина Батюшкова. Когда впервые в истории нашей литературы — в октябре 1970 года — на могилу Батюшкова был возложен венок «От писателей России», Орлов хотя и на современный лад, но справедливо назвал своего соотечественника «поэтом-фронтовиком».

Если же вернуться к колоритнейшей фигуре Федора Федоровича Орлова, то поэт не успел написать о нем ни в стихах, ни в прозе. Правда, среди черновиков Виолетта Степановна Орлова нашла, например, такое:

Последняя мазурка, и на годы
С любимой обрывается роман.
Французы жгут Москву.
Мой предок Федор
Уланский надевает доломан.

Вслед за этим должны были идти строфы, мгновенно переносившие нас во времена «второго» Бородина — в сорок первый год:

И сразу «мессера» над головою,
Трещал прошитый пулями большак,
Гудериана танки под Москвою,
Ростов оставлен, к Волге рвется враг.

Шли эшелоны в зареве багровом.
И, где сходились небо и вода:
«Да где же это поле Куликово?» —
Звучало вновь, как в древние года.

Черновая строфа из стихотворения «Белое озеро» — пока что единственное упоминание Сергея Орлова о своем прапрадеде.

Естественно, что и я, работая над этой книгой, первым делом обратился к В. В. Вересаеву. И вот что вычитал у него. О личности Ф. Ф. Орлова наиболее развернуто пишет В. П. Горчаков. Когда он впервые встретил гвардии полковника, тот произвел на него неизгладимое впечатление: «Я смотрел на Орлова как на что-то сказочное; то он напоминал мне бояр времен Петра, то древних русских витязей; а его Георгиевский крест, взятый с боя с потерею ноги по колено, невольно вселяли уважение». Однако ме-

муарист не мог не заметить в Орлове «странного сочетания умилительной скромности с самой разнузданной удалью боевой его жизни»[1].

Что же касается ссоры Ф. Ф. Орлова с Пушкиным, которая, по одним сведениям, произошла в бильярдной Гольды, по другим — в бильярдной кофейни Фукса, то здесь мемуаристы расходятся в изложении событий. И. П. Липранди утверждает, что ссора произошла случайно из-за обильно выпитой жженки, что полковник Орлов обозвал Пушкина «школьником» — и Пушкин вызвал его и А. П. Алексеева на дуэль, которая, благодаря усилиям Липранди, не состоялась. Иной вариант этой несостоявшейся дуэли дает К. К. Данзас, по записи Анненкова[2]. Как бы то ни было, уланский полковник Ф. Ф. Орлов в пушкиноведении — фигура известная, и просто чистой случайностью можно объяснить тот факт, что Сергей Орлов ничего не знал о нем.

Из более близких родичей нашего поэта по отцовской линии достоверно известно лишь о деде Николае Дмитриевиче, который в 1886 году в чине надворного советника был назначен в Белозерск начальником почтово-телеграфной конторы. Его сын, а стало быть, отец Сергея Орлова — Сергей Николаевич, закончил местную гимназию, а затем в Кинешме — учительскую семинарию. «Отца своего не помню,— писал поэт в автобиографической заметке «О себе».— Он умер в 1924 году. Люди, знавшие его, рассказывают, что он был строгий учитель, добрый и веселый человек, уважаемый сельчанами»[3].

Подтвердится ли семейное предание, рассказанное С. С. Орлову Антониной Николаевной, покажет будущее. Однако и сейчас ясно, что в творчестве Сергея Орлова с семидесятых годов все сильнее звучали мотивы мужества и доблести русского воинства, мотивы национального самосознания, возросшего в борьбе с иноземными поработителями. Добавлю, что «национальное самосознание и национализм,— как писала газета «Правда»,— это разные вещи. Национальное самосознание не противоречит пролетарскому интернационализму»[4].

---

[1] Вересаев В. Пушкин в жизни. М., 1936, с. 161.
[2] Там же, с. 160.
[3] Орлов С. Стихотворения. Л., 1968, с. 5.
[4] Правда, 1979, 22 октября.

...Мы стоим, облокотившись на парапет Софийской набережной, ныне — набережной Мориса Тореза, напротив Кремля. День выдался какой-то смутный, с легкой поволокой. За нашими спинами часто возникал и опадал шум автомашин, пролетавших по набережной. Но шум этот был не замечаем нами, он не мешал нам разговаривать и посматривать то на мутно-зеленую воду под нами, то на главы древних кремлевских соборов, которые словно золотой мираж таяли в поволоке, но не исчезали совсем, то на гранитные устои Каменного моста, то на стеклянный, многооконный массив «России» за ними.

«Хочешь, почитаю стишок?.. — внезапно спросил Сергей. — Только сначала эпиграф: «О, русская земля, ты уже за холмами еси!..» ...Я давно заметил, что, когда Сергей читал новые стихи, голос его был каким-то особенным, с более напряженным, что ли, звучанием слова и более приметным, что ли, белозерским, северным «о».

Стихи меня взволновали, — нет, не потому, что вызвали воспоминания о минувшей войне. Воспоминаний как раз и не было. Но Сергей «поймал» мгновение, в котором Время зажило особой жизнью, и можно было лишь предполагать, то ли жизнью давно прошедшей, то ли будущей, то ли переживаемой вот сейчас, у гранитного парапета, у зеленоватой волны, где так безмятежно и призрачно сияли купола кремлевских соборов.

...Горят на горизонте города,
Кричат дороги, пыль белей известки,
А мне не будет в жизни никогда
Спокойней, чем на этом перекрестке.

Как будто в древней песне — позади
Уже Россия за холмами где-то,
И на плече моем, присев, сидит,
Как на холме, птенец, теплом согретый...

Этот птенец врезался мне в память, не давая покоя; он помимо воли возвращал меня к картине Васнецова, к тому юному дружиннику, что лежит, раскинув руки, распластавшись, с татарской стрелой, насквозь пробившей его железную кольчугу и его сердце. Понимаю, что Орлов хотел сказать другое, что это воздух истории пропитал и его стихи, и угарный чад набережной, и что самые странные видения и ассоциации возникали в моем сознании, не разрушая, однако, а усиливая общее впечатление от стихов. Впрочем, нет, не впечатление, поскольку одновременно, слушая своего друга, я испытывал

истинное эстетическое наслаждение. Подобное наслаждение один эстетик определил просто и удивительно точно: при восприятии красоты, говорил он, мы испытываем сладостное чувство, будто знали об этом всю жизнь. Так и мне показалось, будто всю жизнь я знал эти стихи Орлова, как всю жизнь знал блоковское «На поле Куликовом», знал, когда еще не читал цикла, но все равно знал о нем и был бы безмерно удивлен, если бы такового в природе не существовало. Стихотворение Орлова должно было появиться, возникнуть, стать явью — и миражем; реальностью — и виденьем, стать чем-то похожим на эти отблески золотых куполов, что вспыхивали и пропадали в зеленоватой воде Москвы-реки.

А потом мы заспорили о стихах, что между нами случалось довольно часто.

Нельзя, нельзя так сказать: «А я один, я без оружья, стар, и даже пальцем не пошевелиться...» Любой редактор немедленно исправит: «Не пошевелить!»

Редактор — да! Но ты-то почему это говоришь? Послушай еще раз... Неужели ты не чувствуешь, неужели не понимаешь текст, контекст, подтекст — называй как хочешь,— что по старинной пословице: один в поле не воин... Вот послушай. Недавно я где-то читал: «усталое сознание человека XX века». Не знаю, почему, откуда, но вот усталость, усталость... И ни одной живой души.

А это все *за лесом* шла гроза,
Гром полыхал, и падали зарницы.
Слезами застилали мне глаза
Друзей погибших молодые лица.

Была душа тревогою полна,
Забытые сильней болели раны,
И вспыхивала белая стена,
Печатавшая перекрестье рамы.

На горизонте вновь стоял пожар,
Крича, летели вспугнутые птицы,
А я один, я без оружья, стар,
И даже пальцем не пошевелиться...

(«Всю ночь за лесом
где-то шла гроза...»)

...Что же, я сдался, я уверовал в его правоту, в его исключительное чувство слова, хотя долго еще раздумывал над странной внутренней противоречивостью этого стихотворения. Ведь война — позади, и Родина спасена, и сам поэт

говорит: «А мне не будет в жизни никогда...» Почему же затаенное чувство тревоги — тревоги за Россию, которая «уже за холмами еси». Конечно, это «просто» сон, но в чем все-таки дело?.. Так раздумывал я, пока уже глазами не вчитался в текст этого стихотворения и некоторых других, написанных позднее, и пока не уразумел, что история — под пером Орлова — берет свое начало из будущего, а не из прошлого, из того, что будет, а не из того, что было. В этом будущем поэт может сделать выбор, а значит, оставаться свободным. В будущем история для него — искусство, поэзия, а не наоборот — не комментарий к общеизвестным истинам.

Интересно, что свои размышления о будущем, которое идет навстречу настоящему, поэт выразил и в «Монологе воина с Куликова поля»:

Их четырнадцать было, князей белозерских,
Я пятнадцатый с ними.
Вот стрелой пробитое сердце
И мое забытое имя...

«Князи Белозерски», что были «вкупе побиены суть», в исторических хрониках перечислены по именам, а вот пятнадцатый — безвестен. И этот пятнадцатый — сам поэт. Примечательно и другое: что России как державы, как нации еще нет, еще не существует, но есть огромная потенциальная сила, которая жаждет быть Россией, есть «земель вековая обида», есть готовность положить жизни свои на алтарь Отечества, как говорили в старину.

Как орда Мамая качнется,
Как мы ляжем костьми на поле,—
Так Россия с нас и начнется
И вовек не кончится боле.

Обобщить сказанное в этой главе я хотел бы словами Сергея Орлова, который не раз вступал в полемику с расхожим мнением, что мужество, бывшее нормой поведения на войне, не годится для мирной жизни, что здесь нужно другое мужество, другое понимание долга и ответственности. Нет,— резко и определенно возражал поэт: «Высоты духа, на которых стояла Советская Отчизна в годы войны, стали яснее видны на расстоянии. Долг поэзии — запечатлеть их для всех сущих и будущих людей». И сам Сергей Орлов, если говорить о нем крупно, беззаветно выполнял этот долг, который был его гражданской совестью и в дни войны, и в мирные послевоенные годы.

8

...Космические гипотезы Сергея Орлова были лишь частью его общей концепции «мира сущего», ибо в них очевидно сказались идеи цикличности времени, восходящие еще к Платону. Замечу, образ круга — излюбленный образ поэта. И это подтверждается не только его ироническими строками, например: «Крутится, вертится, все перемелется, белый, как сказано, свет, это давнишняя старая мельница, ну, а другой-то и нет». А также: «Круг любви, тревог, забот, воспоминаний и мечтаний...» Это подтверждается и таким концептуальным стихотворением, как «Я стану облаком, зарей...», или стихотворением «Кто был изобретатель колеса?..». Здесь Орлов по-иному поставил проблему «вечных» человеческих ценностей и достижений, которые, по словам Энгельса, предшествующие поколения передают предыдущим. Уже само обращение к древнейшему и наисовременнейшему изобретению человека — колесу — характерно для умонастроений Орлова. Ибо колеса не существовало в природе, и должен был появиться на земле некий «неизвестный малый», который

...на мир не так, как все, смотрел,
Без подражанья мыслил, без сравнений.

В этих строчках афористически выражена суть всякого новаторства, и если развивать эту мысль дальше, то можно сказать, что благодаря таким вот открытиям каждый исторический цикл есть одновременно и новый «виток» в глобальном развитии человечества. Столь же отчетливо диалектизм мышления Сергея Орлова обнаруживается в его космических стихах. С точки зрения наивысших метамасштабов времени-пространства Вселенная не представляется ему ни вечной, ни неизменной, а наоборот — недавно возникшей и развивающейся. Вот почему в этой Вселенной рождаются огневые вихри и тайфуны, проносятся потоки космических частиц...

Однажды в разговоре со мной он привел такое сравнение: чтобы представить нашу Землю среди других галактик, надо на огромной песчаной отмели взять песчинку и снова уронить ее к ногам. Вот эта песчинка и будет означать нашу планету, а отмель — бесконечное скопление галактик. Причем эти галактики — а их мириады — удаляются друг от друга со скоростью, одинаковой во всех направлениях, но тем большей, чем больше расстояния меж-

ду ними. Здесь слышны отзвуки так называемой теории расширяющейся Вселенной А. А. Фридмана, которая ныне широко принята в научном мире.

Насколько захвачен был Орлов этой величественной космогонической картиной Вселенной, показывают его стихи, баллады, отрывки из поэм и отдельные прозаические и даже драматургические произведения, вроде пьесы в стихах «Требуются добровольцы на Марс». С юношеских лет он любил повторять «Хвалу человеку» Брюсова:

Молодой моряк вселенной,
Мира древний дровосек,
Неуклонный, неизменный,
Будь прославлен, Человек!

Орлов восхищался провидческой силой и новизной этой строфы, ибо и сам он, как «молодой моряк вселенной», пускался в космические дали, и там

В бескрайнем мраке, в ливнях света
Вел по орбитам корабли.
На неизвестные планеты
Ступал разведчиком Земли
И дальше следовал без страха
Меж черных огненных громад...

Удивительна грандиозность этой метафоры, воссоздающей вселенскую бездну, в которой лишь воображение проводит человека «меж черных огненных громад». Не менее удивительно и стихотворение «Птица Сирин» (1962). Здесь сквозная строка «Птица Сирин в уши там поет...» — некий магический ключ к тайне, к той самой тайне, к которой вечно приближается человек, но до конца никогда так и не может ее постигнуть,— к тайне красоты искусства, космоса, безбрежной Вселенной. Время здесь «вне времени», ибо в нем слились эпохи палеозоя, классической Древней Греции и будущих полетов астронавтов: это перед ними «красный Марс во весь обзор встает со своими лунами пустыми».

Птица Сирин в уши там поет...
Гаснет парус, замерзают ноги.
Дюзы разрывают звездолет —
Птица Сирин встала на дороге.

Таким образом, Сергей Орлов как истинный поэт-мыслитель прославлял дерзание и поиск в науке, которая сама «движется вперед и движет мир навстречу новым временам». Он страстно веровал во всемогущество человеческого разума, ибо и через тысячи лет «Земля будет также ле-

теть... с человечеством у руля». Однако он ясно понимал, что в циклическом развитии мироздания могут быть и будут катастрофы и распады, могут быть и будут огненные смерчи и оледенения планет. Он все это не только понимал, но и долгие годы друзьям своим излагал гипотезу появления человека на Земле. Суть этой гипотезы можно свести к следующему. Инопланетяне — люди легендарной цивилизации — прилетели на Землю, но столкнулись здесь с такими необычайно суровыми климатическими условиями существования, которые могли быть лишь в ранюю ледниковую эпоху, что они постепенно утратили все свои прежние навыки и привычки, забыли все свои межзвездные аппараты и теории. Однако эта суровая экологическая земная среда не отняла у них одного — разума, не отняла их человеческого интеллекта.

Все начали с азов владельцы разума:
Костры открыли, собрались в стада,
И все, что было им на ней отказано,
Бесстрашно возродили в час труда.

Такова одна из космогонических гипотез Сергея Орлова, выраженная им в стихотворном отрывке «Мне этот город с кирками, костелами...» (1958) и главах поэмы «Семь дней творенья». А общий нравственный пафос их заключается как раз в том, что гордое имя жителя Земли надо вначале выстрадать, завоевать в борьбе с тяжкими условиями, преодолеть эти нечеловеческие условия и вообще все недочеловеческое в человеке, чтобы стать сыном «Разума и Земли». На мой взгляд, в этой «звездной» гипотезе явственно и сильно опять-таки сказался фронтовой опыт Орлова, хотя этот опыт и получил здесь условно-фантастическое выражение.

...Сергей сидел, прижав левую ладонь к щеке, уйдя в себя, опустив веки. И в этой своей излюбленной позе он был удивительно похож на деревянного Христа, которого мне довелось видеть среди скульптур Пермской художественной галереи: те же острые коленки и та же внутренняя сосредоточенность, даже сумрачная, затаенная печаль, которая угадывалась в его позе, и в его прижатых к щеке, согнутых огнем пальцах.

В тот день мы довольно долго бродили по окрестностям его подмосковной дачки, где каждое лето он проводил с матерью, Екатериной Яковлевной, женой и внуком Степаном. Дачка — казенная, запущенная, холодноватая даже

в эти августовские дни, но за неимением лучшего Сергей смирился с нею и однажды все-таки уговорил меня приехать на шашлыки.

В дальнем углу участка мы развели костер, затем на углях, вспыхивавших синими змейками, обжарили куски баранины. Степка крутился возле нас. Женщины в крохотной кухонке собирали на стол чай.

Сергей был обрадован моему приезду, возбужден, разговорчив. Ему хотелось поговорить, но только не о наших «конторских» делах, а так, вообще... И когда мы вышли за ветхую оградку и оказались среди всхолмленных равнин Подмосковья, он говорил и говорил, останавливаясь, испытующе глядя мне прямо в глаза — была у него такая привычка,— и ловил ускользавшую было мысль, и продолжал разговор о самом для него важном — о человеке и Вселенной.

Иногда нас накрывало, как ковром, плотным гулом реактивных самолетов, снижавшихся на шереметьевский бетон. Но мы давно привыкли к этому грохоту, стлавшемуся по вершинам деревьев, и вроде бы не обращали на него внимания. Нам по-человечески было важно и интересно все, что говорилось и думалось сейчас. И мы не чувствовали, как все дальше уходили от дачки, в которой Степку, наверное, уже укладывали спать.

Наконец Сергей присел на пень полевой сосны, спиленной совсем недавно,— пень был осыпан крупными опилками. Невдалеке я прилег на пожухлую траву, откинувшись на локти и пожевывая какой-то стебелек. Мой друг долго не менял позы, потом встрепенулся, взглянул на сосны, вершины которых были совсем голыми, и, не оборачиваясь ко мне, заметил: «Видишь, от реактивного грохота сохнут... Мне Сергей Залыгин об этом сказал: такие сосны, считай что, все поголовно обречены. С макушек вот так вот и будут осыпать хвою и сохнуть. Пока мы, люди, не придумаем чего-нибудь... А мы и для себя не можем ничего придумать!»

Позднее я стал везде замечать эти гибнувшие с вершин деревья и осознал вновь, что Сергей, предчувствуя что-то, обдумывая что-то, реальные детали выбирал точно и всегда в свете своей одной главной идеи.

А разговор наш шел своим чередом. Орлову хотелось обратить меня в свою «космическую веру», развеять ироническое отношение ко всем этим внеземлянам и инопланетянам, которые раз в миллион лет вытряхиваются из

небесных «тарелок» на нашу многогрешную Землю и начинают на ней, видишь ли, новую разумную жизнь. Сергей не переносил этой иронии, он вскипал, вскакивал, смотрел на меня ненавидящими глазами и не просто убеждал, но страстно хотел вселить в меня все то, что ему самому виделось в его космических снах и видениях.

...Человек издавна осознал себя жителем Вселенной, убеждал меня Орлов. Для пастуха и мореплавателя звезды и планеты никогда не были просто украшением на ночном небе: по их небесным путям они определяли собственные земные и морские пути.

Вот почему вначале чувство Вселенной было определено профессией, а затем развито воображением и философским складом ума. Но в нашем двадцатом веке небо начало интересовать не только крестьян и мореходов. Сказать научным языком, началась экспансия в космос, борьба за космос, и вся окружающая Вселенная стала в такой степени жизненно важной сферой деятельности человека, что о наших земных делах можно судить теперь, обратив взоры к занебесным высям, хотя, увы, давно миновали наивные времена гороскопов.

В самом деле, смотри: едва осознав себя жителем Вселенной, человек тут же поспешил стать обитателем атомно-водородной Преисподней. Но ведь еще живы мифы и предания о всемирном потопе, о ледниковой броне, покрывавшей Землю, об исчезновении Атлантиды. Ведь совсем недавно, в девонский период, наша Земля вращалась на целых сто суток быстрее. А нынешняя такая бледная, такая застенчивая Селена занимала чуть ли не половину звездного небосклона.

Но за этот краткий — в масштабах космоса — отрезок времени дважды в Солнечной системе вспыхивали сверхновые звезды. А значит, многократно повышался уровень радиоактивности на Земле и в десятки раз возрастала ионизация окружающей среды. Вот что привело жизнь к чудовищной катастрофе: на планете повсеместно вымерли динозавры — высшие тогда живые существа. Казалось бы, природа надежно защитила их от жестокой радиации, от многочисленных врагов. Словно бронированные плиты, покрывали динозавров с ног до головы роговистые покровы. Пища их была самая простая: хвощи и папоротники, которые росли по всей планете. Но близко от Солнца вспыхнула сверхновая звезда — и гигантские рептилии исчезли, как будто их совсем и не бывало. Второй раз вне-

запно вымерли мамонты, могучие, обросшие густой шерстью, способные переносить зной и полярный холод. В чем же причина катастрофы?.. Надо полагать, все в той же жесткой радиации, которая излучалась из ближайшего окружения Солнца.

А не пора ли человечеству задуматься о защитных мерах против таких вот вспышек сверхновых звезд или их радиоактивных осколков, которые проносятся сейчас в галактике по неведомым орбитам? Ведь нельзя, чтоб человек, этот самый чувствительный к радиации «органон»,— помнишь Сатина? — высыхал на корню, как вот эти шереметьевские сосны. Нельзя, чтоб Земля превратилась в полигон для космической археологии, в братскую могилу человечества. Нельзя допускать такого, никак нельзя!..

И не заклинал ли нас в этом сто лет назад Николай Федорович Федоров?

...Имя безвестного библиотекаря Румянцевского музея и великого русского философа обрадовало меня. Не кто иной, как Федоров, отрицал существование разумной жизни на других планетах и считал человека единственным мыслящим космическим существом. Гипотеза Сергея о внеземных цивилизациях рушилась сама собой.

«Нет, ты погоди, ты почитай Шкловского,— горячился Сергей,— не нашего Виктора Борисовича, а того знаменитого астрофизика. И найди то место, где он говорит: наша цивилизация — не единственная, но безусловно самая молодая. Другие внеземные цивилизации ушли дальше нас, больше нас успели в овладении межзвездным временем и пространством... И поэтому, спасаясь от сверхсильной радиации, переселились на нашу глиняную планету!..»

Но я тоже не собирался сдаваться. Я сказал, что мне непонятно, почему Сергей с таким упорством держится за земные формы существования человека. И видит все тех же людей в качестве внеземлян из глубин Вселенной. Ведь у «загадочного старца» в первом томе его «Философии общего дела» есть определенный намек: воскрешение и расселение человечества по галактике может произойти отнюдь не в привычных для нас формах и структурах разумной жизни, а в каких-то совершенно иных. В каких — дело другое. Но вот он — пример гениальной интуиции и подлинно научного прозренья! Поэтому — здесь я поднялся с травы и стал ходить мимо сидящего Сергея, как лектор в студенческой аудитории,— наука считает, что генети-

ческий код человека и его психофизические свойства могут быть заложены в чем-то похожем на спору или на какой-либо иной микроорганизм. Это — раз! А два — только такие микроорганизмы могут совершать межзвездные перелеты. Им будут не опасны ни радиация, ни космический холод, ни ультрафиолетовое излучение, ведь они окажутся внутри межзвездных пылинок и будут двигаться под воздействием светового давления тысячи лет. Такие микроракеты, или, точнее, такие микрообъекты, достигнут ближайших к Земле звезд за несколько столетий полета. Правда, аргументов в пользу этой гипотезы у космологии пока что нет...

Продолжая эту свою длиннейшую тираду, я краем глаза не мог не заметить, что Сергей как-то сразу поскучнел и отключился от нашего разговора. Нет, его не удовлетворяла эта «обратная» эволюция человечества, это превращение человека в какое-то первоначальное вещество, хотя бы и запрограммированное для жизни в любой среде обитания. В молодости он уже пережил нечто подобное, когда писал — под воздействием щипачевской лирики,— что, конечно, настанет такое время, когда он превратится в песчаник или суглинок. Но придет веселый, рыжий гончар и слепит из этой глины кувшин. А девчонка в жаркий полдень прикоснется к нему губами и — «поцелует, жадная, взасос». Нет, теперь он чувствовал нечто другое и говорил об этом безбоязненно и честно: «Ну, и пусть... Не страшно!» Что не страшно?.. А то, что

Все кончится. Уйдут пустые споры
И скорбь за рюмкой водки за миры,
Раздумий пресноводные озера
И женщин полуночные костры.

Останется лишь то, что ты однажды
Уже узнал, вися на волоске:
Неутоленная тоска и жажда
По небу и травинке на песке.

Как я сейчас понимаю, космологические гипотезы для Сергея были важны лишь в той самой степени, в какой они соответствовали главной задаче его поэзии — познанию души человеческой. А теория панспермии уводила его в сторону от этой гуманной сущности искусства, как бы снимала, обесценивала ее.

Вообще надо подчеркнуть, что Орлов, как говорится, всеми фибрами души чувствовал, что в ракетно-ядерную

эпоху реальная угроза нависла над самим понятием человечности, ибо человечность, не говоря о милосердии или сострадании, мешает тем политикам, которые планируют стратегию глобальной атомной войны, а значит — заранее планируют и превращение миллионов в пепел, пыль, прах... Балансирование «на грани войны» может привести — уже безо всякого вмешательства сверхновых звезд или внеземных цивилизаций — к мировой катастрофе. И тогда вся современная техника после такой внезапной вспышки ядерных мегатонн может стать не более чем грудой разноцветного металлолома, а остатки человечества должны будут вновь одеться в звериные шкуры и согреваться у пещерного огня.

Вот почему Поэзия с большой буквы должна «закодировать» человеческую душу в слове и тем самым явить образ человека внеземлянам или нашим далеким потомкам, которые переселятся на другие планеты Солнечной системы. Только в таком смысле они смогут воскресить, воспроизвести нас, как огонь из огня. Об этом-то и писал друг Льва Толстого, духовный наставник Константина Циолковского — Николай Федорович Федоров.

«...Человечность — она ведь не в быту, не в бытовом,— продолжал развивать свои мысли Сергей Орлов, шагая теперь к дому... Мы шли по тропинке, которую едва можно было угадать среди какого-то дикого, клочковатого поля.— Человечность — она в космическом мышлении художника. Вспомни, с какой художественной силой в «Береге» Бондарева сказано о войне, которая и возвышает человека, и унижает его до самой последней степени низости. Или каким мощным космическим взлетом озарены последние страницы романа, где Никитин думает об Эмме Герберт и о себе... Две планеты сблизились, внезапно столкнулись, и в этот кратчайший миг, в эту тысячную долю секунды они взглянули в глаза друг другу и прочитали одно — любовь! Но планеты со страшными разрушениями уже расходились, уже отдалялись друг от друга, уже устанавливали несовпадающее время и неосознанно мучительное чувство вины в этих людях!.. А ведь за подобной космической метафорой, свойственной скорее поэзии, чем прозе, угадывается еще одно: народ на войне не только движущая сила, но и жертва ее! Именно в этом наш друг, Юрий Васильевич, поднялся до высот обобщения и прозрения иных времен и иных человеков, которые будут лучше нас знать счастье мира и, хотелось бы верить, совсем не

будут знать несчастья войны... Ни межпланетной, ни земной!..»

Впоследствии я не раз вспоминал этот долгий-долгий разговор на станции Заветы Ильича и находил в старых и новых стихах Сергея Орлова многочисленные его отзвуки. Да иначе и быть не могло: Орлов жил только для стихов и думал о стихах постоянно.

Как я уже писал, много лет поэт не прекращал работу над своей «космической» поэмой «Семь дней творенья», которая, к сожалению, ныне известна только в двух черновых набросках. Однако даже по этим фрагментам ясно, что Орлов органически чуждался пессимизма как философской концепции бытия. Напротив, он всегда числил себя «по ведомству» оптимистов. «Косматый, рыжий, словно солнце, я оптимистичен до конца»,— писал он в стихотворении «Автобус». И это было правдой. В поэме, посвященной будущему человечества, он также исходил из воззрений, выношенных им, ставших его «второй» натурой.

Поэт верил, что человек XX века с особой надеждой вглядывается в ночное небо и творит не только космические корабли, но и свое космическое детство, вспоминает об инопланетных цивилизациях, замечает Неопознанные Летающие Объекты. И все это происходит потому, что

Не может разум согласиться
На одиночество Земли.

Кажется, если бы человек был уверен, что Вселенная обитаема, что он не одинок в ней, что где-то так же, как и он, умеют любить и ненавидеть, то ему стало бы легче, он обрел бы желанное успокоение. Ибо с выходом человека в космос чувство «одиночества Земли» оказалось особенно нестерпимым: человек, преодолевая силы природы, силы притяжения, тысячелетия был движим этой верой в обитаемость других миров, был одержим надеждой что он сможет

...на дальние планеты
Ступить, свирепо веря в жизнь,
И прокричать как в поле где-то:
«Эй, есть ли кто тут? Отзовись!»

Однако из Вселенной до сего дня отзвука еще не поступило. И вот человек начинает мучительно догадываться, что, может быть, кроме «черных огненных громад», которые рассеиваются в бесконечном мраке со скоростью, превышающей скорость света, во Вселенной ничего нет.

И все-таки Орлов, как и многие, был преисполнен убежденности, что существует в космосе разум, который рано или поздно даст о себе знать.

Здесь следует оговориться, что в самых дерзновенных фантазиях поэт не забывал родной земли, своей России, поскольку именно в Советской России «мечта о всемирном братстве» оказалась «грандиозней чудес сверкающих». Автор «Баллады взлета», «Баллады о кораблях», «Слова о Циолковском», может быть, по лирической ассоциации, также часто раздумывал о быстротечном, в конечном счете, земном бытии, о своей малости перед мирозданием, о человеке — «сокращенной Вселенной» — и писал стихи, пронизанные светлой печалью:

И я когда-нибудь однажды,
Вдруг уподобясь кораблю,
Земли космическую жажду,
Как из стакана, утолю.

Уйдут серебряные рощи,
Дороги, реки, города.
Как на стекле морозном росчерк,
Мой след истает без следа...

Однако для Орлова бытие человека и бытие космоса — детерминистически обусловленное целое, пропущенное через сердце, а в этом сердце — боль не за себя, нет, не за свое ничтожное (перед лицом звездной Безмерности) лирическое «я», а за тех лучших друзей, за тех побратимов-солдат, что навсегда остались на войне, скажу сильнее — за миллионы человеческих жизней, которые навсегда исчезли в огненных вихрях войны. И не потому ли в миг прощания с жизнью, который равен тысячелетию, ему все будет казаться, что

...дождь стучит по ржавым листьям
У цветов железных, словно гвоздь,
Там, где солдатским обелиском
Белеет в мгле земная ось.

«Мир ахнул от восторга и удивления, когда человек, порвав цепи земного притяжения, вышел в космос. Мир с этой минуты изменился и стал уже другим»[1]. Этот «дру-

[1] Орлов С. Наедине с тобою, с. 8—9.

гой мир» — мир орбитальных космических полетов и экспедиций к отдаленным планетам Солнечной системы — давал Орлову материал столь же обильный и драматически насыщенный, как в дни войны, в период танковых атак под Мгой и Карбуселью. Может быть, поэтому, говоря языком современной социологии, его все больше интересовал анонимный человек, то есть человек, не оглашающий своего имени. Анонимность в данном случае не означает безликости, она означает лишь реальное общественное положение тех людей, которые не могут быть обозначены в общественном самосознании в своей истинной роли или в истинном профессиональном качестве. А поскольку поэзия должна воссоздавать психологию людей, открывающих законы, конструирующих ракеты — современные корабли Земли, совершающих на них полеты, то она и должна заняться именно этим, а не «иллюстрацией тех или иных научных тезисов и проблем». Сам поэт после «Баллады взлета» написал стихотворение с парадоксальной первой строкой «Хвала невзлетевшим ракетам» (1965), в котором он лишь косвенно поставил вопрос о научном поиске и «отрицательном» результате в науке.

Нет, Орлов выразил здесь личное, крайне пристрастное отношение к тем людям и к тем моральным ценностям, которые могут быть обесценены в настоящем, даже отвергнуты совсем, но которые остаются ценностями для будущего.

Хвала невзлетевшим ракетам,
Я их не хулю, а хвалю.
Успех им как небо неведом,
Но я их за то и люблю.

Бессонные ночи до света,
Внушительный счет неудач,
Хвала невзлетевшим, отпетым,
Совсем неудачным, хоть плачь.

. . . . . .
Все правильно, правильно это,
Но я их люблю не за то,—
Хвала невзлетевшим ракетам,
О них не узнает никто.

Может быть, смысл этого стихотворения в пафосе жертвенности, в готовности части раствориться в целом, стать неким фундаментом целого?.. Может быть. Но, по-моему, здесь проявилось и нечто иное, проявилось какое-то ду-

шевное торжество при мысли о *будущем,* которое нравственно возвышает и реабилитирует всех «невзлетевших», «отпетых», «неудачных, хоть плачь». Ибо невидимый, скрытый, анонимный характер имеют как раз те мировые процессы и, стало быть, конкретные судьбы людей, участвующих в этих процессах, которые реально воздействуют на ход истории, определяют циклическое развитие мировых событий и систем. Нужно, чтобы идея овладела массами, обрела последователей, приверженцев, исполнителей. В этом смысле интересна притча «Второй» (1962). К слову заметить, жанр философской притчи стал для Орлова близок и любим именно в эти шестидесятые — семидесятые годы. «...Дорогу делает не первый, а тот, кто вслед пуститься мог» — так с отрицания общеизвестной истины начинает стихи Сергей Орлов. И далее раскрывает сложную взаимосвязь между «вторым» и «первым», который ради этого «второго» идет на смерть.

В настильной вьюге пулемета
Он взгляд кидал назад: «За мной!»
Второй поднялся.
Значит, рота —
И вся Россия за спиной.

С точки зрения будущего писал Сергей Орлов и о тех «вторых», что не стали ни знаменитее, ни прославленнее даже после того, как над Землей взошла улыбка Гагарина и «народ московский» плясал и пел на площадях. А ведь их трудами, усилиями, бессонными ночами стало возможно это всенародное торжество. Однако «никто не знает их фамилий, они в безвестности пока»,— пишет Орлов о тех, кто вывел ракету с первым космонавтом на борту на околоземную орбиту. Вот эти «вторые» и есть знаменье нашего XX космического века, они и есть истинные продолжатели дела Федорова и Циолковского, создатели Кораблей Земли, которым торить все новые пути в Звездье.

9

Было время, когда Орлов вроде бы даже стыдился лирической откровенности, считал, что обнаженный лиризм нарушит равновесие между внешним и внутренним, «качнет» стих в сторону внутреннего, интимного, келейного. А это являлось уже непростительной слабостью, утратой

контроля над собой для его мужественного и решительного героя. Было время, когда Орлов целиком соглашался с такими, предположим, умозаключениями нашей критики, что теперь «искать истину, правду и красоту можно лишь на магистральных путях истории». И он действительно обретал свою правду и красоту на этих исторических «магистральных путях», а скульптурность и живописность его фигур делала как бы излишними его сугубо личные переживания. Мастер ярчайших метафор, он творил произведения по законам красоты, эти же законы — объективны; следовательно, он создавал нечто объективно ценностное, как бы не зависящее от него самого, от его психологического «настроя».

Сказанное не преуменьшает роли, которую Орлов отводил в художественном процессе творческой личности; он никогда не забывал, что у каждого художника есть «свое небо, своя высота и своя земля под крылом». Он неоднократно напоминал, что «только своя строка, своя песня, несхожая с другими, имеет право на жизнь в такой могучей поэзии, какой является наша русская поэзия». Подобных высказываний можно было бы привести множество. Но речь идет о психологизме лирики Орлова, и здесь необходимо учитывать одну его особенность. Конечно, Орлов всегда стремился найти выход в мир общественных страстей и борений. С другой стороны, он был достаточно искушен в поэзии, чтобы понимать, что без лирического самовыражения в искусстве шагу не сделаешь. Вот и получается, что одно дело — общая устремленность к внешнему миру, а другое — к внутреннему. Эти две тенденции получили у позднего Орлова достаточно четкое жанровое разграничение. Во-первых, это — притчи, максимы и сентенции: «Две притчи», «Ода дураку», «Ходят по свету страсти-мордасти...», «Узнал я, где право, где лево...», «Христос распят, но жив Иуда...», «Стерпится — слюбится...» и т. д. Во-вторых, это стихотворения, для которых характерна прежде всего логическая «размытость», самоуглубленность, суггестивность строфики.

А ведь четкость и ясность были для Орлова непреложным законом даже в тех случаях, когда лирический герой находился на пределе душевных и физических сил, когда во время танковой атаки «березовые кости под гусеницами хрустят», а в машине

Мотор ликует и грохочет,
Отбросив шлемофон к чертям,

Из раскаленной пушки в клочья
Рву землю, стервенея сам...
(1944)

Правда, в последние годы Орлов все чаще прислушивался к биению собственного сердца, он острее ощущал «невыразимость» своих субъективных переживаний, роль неясного, недосказанного слова, которое и соответствовало бы его мироощущению. Сама повседневность все больше становилась «никому не известной,— никакой, никакой, сказкой, старою песней, непонятной строкой...» (1976). Жажда вот этой «непонятной» строки прежде была просто немыслима, невозможна в поэтическом обиходе Орлова. А теперь:

Му́ку надо же такую:
Все о чем-то вспоминаю,
Все ищу и все тоскую,
А о чем — сказать не знаю.

Таким образом, эта жанровая поляризация таилась в особенностях нового мировосприятия поэта. Если учесть, что притча — разновидность дидактически-назидательного жанра, то именно притча и позволяла поэту судить современность открытым судом совести, выносить ей свой приговор. Действительно, с высот фронтового «святого товарищества» поэт особенно ясно видел в среде современной молодежи элементы взаимного отчуждения, видел жесткий прагматизм, эгоизм, соображения пользы, он слышал всевозможные изречения, вроде «хочешь жить — умей вертеться», которые выражали нехитрую потребительскую философию тех молодых людей, что, казалось, совсем недавно вступили в жизнь. Не об их ли эгоистическом «образе жизни» писал Орлов:

Не хочу участвовать в той кутерьме,
В той, где каждый себе на уме.
Возвращаюсь душой в те святые года,
В те, где «нет» было «нет» и где «да» было «да».

В известной «Песне о мамонте» (1963) поэт аллегорически изобразил скитания последнего мамонта, для которого «жизнь вокруг вершилась непонятная», ибо невиданные им звери «жаркими в лесах мелькали пятнами и друг друга рвали на куски». Эти стихи, безусловно, близки к притчевым сказам Орлова; да поэт и не скрывал их аллегоричность и назидательность.

Однако мне хотелось бы вернуться к принципиально иной стихии стиха — к стихотворениям, в которых Орлов

выступает как искатель напряженной лирической формы, в которых неясность, недосказанность, невыразимость переживаний сочетаются со смысловой «разорванностью» строки.

Конь плакал. Падала звезда.
Летели птицы в глубь заката.
И шли неведомо куда
Себя забывшие солдаты.

Мир стал похож на водоем.
В нем, словно водоросли, мысли
Струились неживым огнем
И тучами печально висли.

Но где-то все-таки была
Граница воздуха и света,
Тончайшая, как гладь стекла,
День накрывающая этот.

Еще рывок, еще бросок,
И можно будет, можно будет
Пробить его наискосок
И, вынырнув, вздохнуть всей грудью.

Здесь, как и прежде, поэт стремился передать свое «запредельное» состояние. Однако средства у него теперь были иные: решающую роль играют смысловые паузы и отточия, метафорические иносказания, катахрезы, то есть внутренне противоречивые образы,— короче, все, что вызывает впечатление чего-то фантастического, выходящего за грань обычного «дневного» сознания. И все-таки стихотворение не рассыпается на отдельные строки. Нет, перед нами сложное психологическое целое, в котором нет конкретного времени, но есть *преодоление* чего-то неизбежного, гнетущего, рокового. Преодоление — вот пафос этих стихов, как и пафос всего творчества Орлова. Некоторая ритмико-метафорическая усложненность проявилась и в дневниковой прозе поэта. Вот отрывок записи, из которой лишь случайно узнаешь, что поэт ехал в свои родные края.

Начинает Сергей Орлов с того, что слово «воспоминания» наделяет особой магической силой, ибо воспоминания вьют свои гнезда в тех самых местах, откуда человек уехал много лет назад; повсюду они ждут его: возле волейбольной площадки с заштопанной сеткой, звенящей словно сковорода, возле садовой скамейки с вырезанными ножом инициалами и сердцем, на склоне высокого земляного вала, наконец, в голубом деревянном доме на воде — в дебарка-

дере, где так пронзителен запах канатов, соли и нефти...

«Всех мест и всего не перечислишь,— продолжает Орлов,— надо ехать туда, где ты жил когда-то, чтобы воспоминания обступили тебя, встали к тебе навстречу и затопили твою душу, и тогда ты увидишь, где живут воспоминания. Они, оказывается, живут и ждут нас, они надеются на нашу память, занесенную временем и событиями, как песком, илом и галькой заносится русло реки. Память встречается с местами, где живут воспоминания, и в душе встает все, что тебе казалось начисто забытым, ты сам удивлен, что, оказывается, ничего не забыто, просто надо было взглянуть на эти вот сосны, на эту тропинку, на эту скамейку, и всюду около них, как часовые на посту, стоят и ждут тебя воспоминания. Память — разводящий на дорогах воспоминаний, она говорит пароль, слышит отзыв, и часовые сходят с поста...»[1]

Этот прозаический отрывок, на мой взгляд, как ничто иное, вводит в атмосферу одного из лучших стихотворений, написанных Орловым в 1975 году, — я имею в виду стихотворение «Мне нынче снится край родной ночами...».

Но прежде вернусь к исходной мысли этой главы. Как уже говорилось, Орлов стал нарушать логические и смысловые ассоциативные связи, чтобы добиться большего простора воображения, большей эмоциональной раскованности, обнаженности стиха. Он уже не придавал первостепенного значения мысли о сущности предмета изображения. Нет, теперь ему казалось, что сущность этого предмета может быть понята анонимно, что стихи нельзя судить с точки зрения «здравого смысла», что, в отличие от пятидесятых годов, не надо намеренно приспосабливать «вымысел» к каким-то внешним задачам и целям, не надо насиловать образный материал, бороться с ним. Напротив, надо лишь «записывать» то, что диктует воображение, надо доверять воображению, позволять стиху легко и свободно «выливаться» на лист бумаги.

Здесь интересно заметить, что стихотворению «Мне нынче снится край родной ночами...» предшествовали другие стихи — «На Волго-Балте» (1963). Вот в этих стихах сущность предмета выявлена с достаточной ясностью и полнотой... Напомню, что во время сооружения Волго-Балтийского канала уровень воды в Белом озере повысился и многие прибрежные села и деревни исчезли, ибо оказались

[1] Из архива В. С. Орловой.

в зоне затопления. С точки зрения «магистральных путей» истории это конечно же и разумно, и целесообразно, и прекрасно. Сергей Орлов, побывав в родных местах, выразил именно такую точку зрения. Он рассказал, как над его родной Мегрой, которая совсем недавно «детей растила, ликовала, плясала, плакала, пила», теперь плывут теплоходы — «планеты стали и стекла». Поэт не дает воли своей грусти или своим элегическим воспоминаниям, нет, он эмоционально скован, зажат общей идеей, что прав все-таки «двадцатый век», который по всей земле «выворачивает коренья и перекрывает русла рек».

В стихах «Мне нынче снится край родной ночами...» Орлов нашел другую форму — форму, которая соответствовала его душевным переживаниям. «Невещественность», «зыбкость», «призрачность» образов, раскованность стиха, обилие музыкально-лирических повторов — вот что должно было передать главное чувство поэта: его прощание с родным домом, с родиной, с прошлым, которое отныне сохранится лишь в его памяти, в его душе. И какой мощный лирический порыв в этих стихах, какое почти экстатическое видение!..

Мне нынче снится край родной ночами,
Воды большие светы. И по ней
Я все плыву в веселье и печали,
Как в дни далекой юности моей.

Я все плыву на родину и вижу,
Как изменилась там земля сама.
В воде высокой тонет берег рыжий,
И странные там люди и дома...

Но даже этот отраженный и преображенный огромной толщей воды мир все-таки бесконечно дорог поэту: «Вхожу в дома я, словно в отраженья... все узнаю, и ничего там нет».

С помощью смысловых и ритмических повторов Сергей Орлов передает неостановимое течение воды — и времени, которое столь же быстротекуче, как и вода: «Я все плыву в веселье и печали...», «Я все плыву на родину...», «И все плывет вода и все струится...» Эти музыкально-смысловые параллелизмы нагнетают, усиливают эмоциональное напряжение стиха:

Там все не так и все не то, и все же
Над всем душа сжимается моя.
Тревожно и пронзительно похоже

Там все, что твердо знал и видел я.
И все плывет куда-то и струится...

Глубина, значительность душевных переживаний поэта возрастает, но возрастает и иносказательный смысл всего, о чем идет речь, пока наконец фантастическое видение не образует некую грань,

Где может все нежданно оборваться
От шороха, как будто от беды,
И сладко там, и страшно оставаться
И сознавать мне этот сон воды...

Что же касается главной идеи стихотворения, то я бы не взялся утверждать, что она именно такова, какой я сейчас ее выскажу. Но мне думается, что это подлинно гуманистическая идея — идея сочувствия ко всему, что мы с такой легкостью бросаем и забываем. Ибо сам автор стихотворения здесь уже не только наш современник, благословляющий XX век, который выворачивает «коренья» и меняет «русла рек». Автор стихотворения здесь «совиновник» времени, эпохи, магистральные пути которой пролегли и по каким-то человеческим судьбам, будь то судьба столичного поэта или последней деревенской старухи: «Над всем душа сжимается моя». И мы безусловно верим, что душа поэта сжимается от чувства сострадания к самому себе, от чувства сострадания и вины перед теми другими, чьи «старинные лица» восходят, «как года».

...Отвлекусь немного в сторону, чтобы пояснить мысль о действенном гуманизме Сергея Орлова, который еще раньше сказал: «Все, что было, было — для людей».

Во время войны умный командир знал: если он не вынесет с поля боя раненых даже ценой жизни других солдат, его часть будет обречена на гибель, она будет деморализована, нравственно разбита. «Величие» и «грандиозность» наших магистральных путей не должны заслонять от поэта ту самую деревенскую старуху, которая незаметна, никому неведома и вроде бы никому не нужна, но которая не может быть брошена в зоне затопления, как она сама не может так вот сразу бросить свою избу, свой огород и свое сельское кладбище в этой самой зоне затопления. Она тоже — душа живая, как говорили в старину, она тоже — конкретная личность, как говорим мы теперь, и вот ради этой конкретной личности возводятся наши почти что «марсианские» каналы, грандиозные водохранилища, ленты

скоростных магистралей. «Все — для человека, все — во имя человека» — об этом нашем лозунге нельзя забывать. И нельзя меру реальных человеческих ценностей произвольно менять, снижать, утрачивать совсем. Хотя, конечно, вполне естественна в человеке потребность в душевном обновлении, в переосмыслении всего, казалось бы, неизменного порядка и жизнеустройства.

Я словно опустевшая квартира,
Откуда за полночь ушли друзья.
В ней происходит перестройка мира,
Которую откладывать нельзя.

Передвигаю вещи и предметы,
Сор выметаю. Убираю дом.
Переключаю свет. Поменьше света.
И больше ясной трезвости притом.

Не только в делах творческих, но и в делах экономических — как бы говорит поэт — пусть будет побольше «ясной трезвости притом». Ибо эта трезвость спасительна для художника, который идет путем первооткрывателя, но она остро необходима и для экономиста, идущего сходным путем.

Вообще обращение к духовному опыту рядовых сограждан характерно для Орлова этой лучшей творческой поры. В семидесятые годы он особенно отчетливо осознавал «меру реальных ценностей» в поэзии. Он говорил, что Отечественная война 1812 года определила эту меру высших ценностей для поэзии и прозы всего XIX века. В такой же самой степени он был убежден, что Великая Отечественная война 1941 — 1945 годов создала свои непреходящие критерии духовных и моральных ценностей, что она определила их решающую роль в формировании ряда будущих поколений. Но что для Орлова было особенно важным, поскольку выявляло демократический дух его собственного творчества, так это то, что выразителем и «носителем» этих ценностей был и оставался «человек не на виду».

«Героем лирики, — утверждал С. С. Орлов в докладе «Поэзия — наш современник», — стал человек не то чтобы незаметный, а непрославленный, не выделенный из других. Он живет рядом с каждым из нас. Мы его хорошо знаем и любим, как всякого близкого человека. Его никто не считает солью земли или столпом общества, эти определения не вяжутся с его внешним обликом, а на самом деле

он-то и есть соль земли, столп общества, основа основ нашей державы. Это он победил в великой войне на фронте и в тылу. А то, что он при жизни ничем не увенчан и не украшен, не наделен бессмертием, так это неправда, вы только внимательно всмотритесь в его жизнь и увидите то, чем он украшен и чем бессмертен, как украшен, увенчан и бессмертен народ»[1].

В этом высказывании я различаю давние и сокровенные мысли Сергея Орлова, которые когда-то легли в основу его творческой концепции «мира сущего». Действительно, подобные мысли приходили к нему постоянно, они тревожили и мучили его своей невыразимостью, сложностью и новизной. Ибо «герой», «героика», «героическое» в нашей поэзии чаще всего понималось как нечто исключительное, именно «выделенное из других». А фронтовой опыт утверждал Орлова в обратном: в непоказной верности долгу и приказу, в готовности к смерти тех рядовых солдат и офицеров, на плечи которых легла вся тяжесть этой неимоверно кровопролитной и долгой войны. И если они отдали Родине свою жизнь, то есть единственное, что они имели, то их нельзя забывать, нельзя унижать забвением, поскольку в условиях фронта забвение равно бесславию.

Вот почему во мгле землянок, перед фанерной звездочкой, венчавшей недолгий путь танкистов-однополчан, в машине, устремлявшейся в атаку, — всюду Орлов учился различать великое — в рядовом, прославленное — в безвестном. В подобной контрастности образов и метафор — я верю — и таился секрет их эстетического обаяния, скрывалась лирико-философская выразительность стихов, замеченных сразу же и сразу же покоривших многих. Причем Орлов знал, что вне этой меры красоты и истинности стиха — нет поэзии. Однако далеко не всякое чувство или переживание было для него эстетически целостным, значимым. Орлов ненавидел страдание, может быть, потому, что сам был натурой, чуткой к страданию и боли — своей и чужой. Он, за немногим исключением, «запретил» себе писать об этом, поскольку боль — темна, жестока, несправедлива, а поэзия должна быть великодушна, мужественна, добра. Вот почему по стихам Орлова, как и других поэтов, бывших фронтовиков, можно и должно «изучать войну». И если взять шире, то — «изучать жизнь». Ведь для них характерна исключительная «чистота нравственного чувства»,

[1] Орлов С. Наедине с тобою, с. 121 — 122.

о которой писал еще Чернышевский и которая самым удивительным образом сохранилась и проявилась в их творчестве среди всего того нечеловеческого — смерти, страха, боли, унижения личности,— которое ежечасно творила война.

Но коль скоро речь идет о докладе, то надо также отметить, что сам Орлов был как раз из породы тех людей, которых все хорошо знали и любили и которые если даже они «не на виду», то не теряли чувства собственного достоинства, самоуважения, сознания своей причастности к народному делу.

Ряд других положений доклада «Поэзия — наш современник», кстати сказать, сделанного Орловым в Смоленске в 1974 году, был также хорошо и давно им продуман. Это не только положение о людях, «не выделенных из других», это еще и положение о том, что «нравственные и духовные ценности, с которыми Отчизна одолела врага, не должны меняться в мирные дни; они должны быть принципами новой, мирной жизни, потому что в духовном наследстве — сила Родины»[1].

Здесь я хочу еще раз заострить мысль, что творчество позднего Орлова ни в коей степени не было иллюстрацией к каким-то умозрительным положениям, пусть даже высказанным им самим. Напротив, эти положения для него долгое время оставались столь смутными и неуловимыми, что выкристаллизовывались они лишь в самый последний период его жизни. Да и то их «прозаическое» описание поэт соотносил с творчеством близких ему по духу художников и, в меньшей степени, со своим многолетним опытом. Происходило так потому, что «эстетический идеал, который желает выразить художник в своем произведении, — это, строго говоря, не понятие о совершенстве, а образ этого совершенства»[2].

Сергей Орлов в лирической поэзии, не случайно им названной «философией сердца», постоянно стремился выразить этот «образ совершенства», выразить все лучшее, все истинное, чем была богата его душа. Настойчиво размышляя о судьбах духовного наследия военных лет, он даже представить себе не мог, что всю проблему жизни и смерти можно увидеть глазами некоего фанатика, образно говоря, некоего камикадзе, которому свойственно «уни-

---

[1] Орлов С. Наедине с тобою, с. 125.
[2] Громов Е. Эстетический идеал. М., 1961, с. 16.

кальное, удивительное ощущение смерти как счастья, как исполнения долга и предназначения»[1].

А ведь именно в этом критик Лев Аннинский ощутил истинный смысл творчества поэтов-фронтовиков. По-моему, все это не более чем красивая фраза. Ибо еще Твардовский сказал, как отрезал: «А живая смерть страшна и солдату тоже». Сказал это Твардовский в полемике вот с такими прекраснодушными рассуждениями. В 1965 году Орлов написал стихотворение «Птаха малая песней заветной...», которое могло бы подтвердить тезис критика, поскольку речь в нем идет о солдате-смертнике, иначе говоря, об исполнении солдатского долга. Могло бы подтвердить, если бы все это не происходило, не думалось, не совершалось совсем иначе.

«Птаха малая песней заветной золотой осеняет зенит...» А еще в настоящем, в «теперь» — безоблачный день, стена ржи и цветущие васильки. Однако «жестокая память» пережитого предъявляет поэту свои неотъемлемые права: чем выше солнце мирного полдня, чем безмятежнее «васильками цветет тишина», тем громче в его сердце звучат слова команды:

...Это не по уставу. Уставы
Не имеют команды такой,
Это право последней правды,
Что навек остается с тобой.

В час, когда уже нечем сражаться,
Эту землю с рожденья любя,
Есть возможность сказать по-солдатски:
— Вызываю огонь на себя!..

В такой команде — высший акт солдатского героизма, солдатского самопожертвования, добровольного, осознанного, вызванного жесточайшей, возможной лишь на фронте, лишь в боевой обстановке необходимостью, которую неимоверно трудно признать любому солдату... Какое уж тут «счастье»... Но признать надо и надо жертвовать собой во имя других. Потому-то эта солдатская просьба — «как будто маршал громовой отпечатал приказ...». Потому-то все стволы артиллерии без промедления ударят по указанному квадрату — «и сметут обступившую нечисть, и зароют тебя заодно».

Как это просто и как безмерно далеко от знойного ма-

[1] См.: Московский комсомолец, 1980, 13 февраля.

рева, от колосящейся ржи, от малой птахи, что беспечно поет в небесах... Это настолько просто и настолько далеко от нас, что не может быть измерено нашими сегодняшними мерами, постигнуто нашим сегодняшним здравым рассудком. Что он, этот здравый рассудок, может подсказать: «хочешь жить — умей вертеться»?.. Подвиг солдата — высшее, на что способен «не выделенный из других» человек. Ибо подвиг свершен по доброй воле, без какой-либо мысли о посмертной славе, без какой-либо надежды на память других. Да так оно и выходит на самом деле.

После вырастут буйные травы,
Люди рожью укроют тебя
И забудут последнюю правду:
— Вызываю огонь на себя!

Неужели все-таки забудут, неужели не оценят бойца, который стал для них живым факелом, чтобы освещать мглу веков? Да что там — «мглу веков», хотя бы сегодняшний день, и не «освещать», а быть действенным примером любви к ближнему своему, к святому товариществу, к этим вот родным полям с колосящейся рожью! Поэт не дает окончательного ответа, но для него самого идеал подлинного гуманизма — навсегда в солдате непрославленном и не выделенном из других.

Не потому ли чем выше был для Орлова этот солдатский «образ совершенства», тем глубже он постигал свою лирическую сущность и тем строже судил своих современников, если, конечно, они заслуживали этого суда.

Теряю вкус к подробностям хмельным
Воды и суши.
И вглядываюсь пристальнее в дым,
В людские души.

Прекрасные мгновения ловлю —
И удивляюсь:
Все больше, больше этот мир люблю —
И в том не каюсь.

Искушенность, даже блоковская лирическая утонченность сопровождала развитие Сергея Орлова, определяла силу его эстетических переживаний. При всем том — это не было пресловутым эстетизмом, поверхностным и самовлюбленным отношением к жизни. Нет, Орлов сохранил серьезный взгляд на события серьезные и значительные. «Я живу, а не играю», — сказал он однажды. «Не шутки шутим, на земле живем, ее железом били, кровью мыли», — сказал он в другой раз. Юрий Бондарев как-то заметил, что

поэзия позднего Орлова «наделена властным излучением чувства и мысли». Подобное властное излучение ощущаешь сразу же, как только встречаешь — и не один раз — строки поэта о «последнем перевале», который, увы, оказался не таким уже далеким. Опять-таки думая о других, о ближних и дальних своих, он подытоживал, что, «может, хорошо, что это так»:

Идешь туда один и не в разведку,
А навсегда, и твой он, каждый шаг.

...На следующий же день после трагического вечера в октябре 1977 года Виолетта Степановна Орлова случайно нашла на клочке бумаги наспех записанное стихотворение. Вот оно:

Земля летит, зеленая, навстречу,
Звенит озер метелью голубой.
На ней березы белые, как свечи,
Свист пеночки и цветик полевой.

Это — характерный для Орлова образ родной природы, которая всегда близка к космосу, к Зазвездью. И вдруг все сменяется какой-то лирической беспомощностью и одновременно беспощадностью, решимостью высказать все до конца, все заветное, без чего нельзя дальше жить, но, оказалось, нельзя и умереть.

Я эту землю попирал ногами,
К ней под обстрелом припадал щекой,
Дышал ее дождями и снегами
И гладил обожженною рукой.

Прости, земля, что я тебя покину,
Не по своей, так по чужой вине,
И не увижу никогда рябину
Ни наяву, ни в непроглядном сне...

Тема жизни и тема смерти с юношеских лет интимно и глубоко волновали Сергея Орлова. Еще раз в этом меня убеждают его черновые тетради и наброски стихотворений, в которых он шел к «последнему перевалу», шел, когда болью и стоном «всех суставов» мучила его глухая ночь, когда даже рассвет не приносил облегчения. Столь же остры были у Орлова и приступы фронтовой «ностальгии». Он тосковал по юности, где все — настоящее, где «поровну махорка», где он сам был полон желаний и самолюбивых надежд. Нет, конечно, он не разуверился в ценностях современности, не перестал быть общительным с друзьями, не избегал шуток и шумных застолий...

Курю на ветру сигареты,
Веселые сыплю слова.
Встречаю с надеждой рассветы
И знаю, что правда права.

Вот только нежданно зальется
Вдруг сердце тоской на ходу
По ржавому в минах болотцу
В глухом сорок третьем году...

Фронтовая ностальгия принимала самые разнообразные формы, но поэт теперь не боролся с ней, он даже любил бывать в гостях «в тех далях», о которых он молчал на людях, но не наедине с собой. Эти «побывки» в юности отрезвляли его от суеты сует, от борьбы мелочных самолюбий, они позволяли ему более спокойно взвешивать свои успехи и неудачи, реалистически подходить к каждому прожитому дню.

...С внешней стороны казалось, что жизнь Сергея Орлова складывается наилучшим образом: он неоднократно избирается секретарем правления Союза писателей Российской Федерации, ведет большую общественно-творческую работу, является членом комитета по Ленинским и Государственным премиям, выезжает в заграничные командировки. За сборник «Верность» С. С. Орлов был удостоен Государственной премии РСФСР имени М. Горького. Это важнейшее событие в его жизни случилось в 1974 году.

Но как художник Орлов жил в другой системе измерений, он настойчиво добивался раскованности и душевной обнаженности в стихах, он предъявлял к себе высочайшие требования: не ритор, но собеседник, не писательский секретарь, но один из окопной, жженой, стреляной братвы, не самовлюбленный кенар, но много и сложно поживший человек — вот его лирический герой, хотя, к слову сказать, Орлов не принимал этот литературоведческий термин и никогда не пользовался им. В его последних стихах действительно выражено то истинное, то человечнейшее, чем он жил изо дня в день.

Все чаще, с грустной завистью, все чаще
Я вспоминаю дальние года,
И о себе самом, как о пропащем,
Я думать начинаю иногда.

От запада до желтого востока
Пути мои легли по облакам,

Встречал я именитых и высоких
И на трибунах возвышался сам.

Фамилия моя нет-нет да где-то
Мелькнет в газетах. И печалюсь я,
Что денег мало для семьи на лето,
Что дача далеко, и не своя.

. . . . . .

А в тех годах, в тех далях, о которых
Давно молчу,— там все наоборот.
О бабах на привалах разговоры,
Но за Россию в бой уходит взвод.

Там все дороги и ветра свирепы,
Богатство — пара сменного белья,
Осьмушка табаку да пайка хлеба...
А что еще? А там еще друзья!..

В книгах своих товарищей, поэтов-фронтовиков, Орлов восхищался «лиризмом предельной открытости», поскольку он и сам стремился к такому лиризму, к такой «сердечной распахнутости». И добивался этого. Впрочем, не только в собственно лирических темах, но и в темах лирико-философских. Конечно, суть дела не в оттенках стиха, а опять-таки в общей направленности поэзии Сергея Орлова, для которой были характерны, как уже говорилось, остросовременное ощущение мира, «лиризм предельной открытости» и конечно же историзм.

...Я на ощупь протянул руку к телефонной трубке и сразу же узнал голос Сергея: «Слушай, как называли между собою солдаты немецкий автомат?» — «А полегче у тебя ничего другого не нашлось?» — «Я серьезно спрашиваю, — Сергей начинал сердиться. — Не могу вспомнить... шмассер... шмайсер...»

За окном серел осенний рассвет, и в этом скользящем и призрачном свете здание новостройки, возвышающейся напротив, как океанский атомоход, медленно вплывало в квартиру. «Ты что? — нетерпение Сергея росло. — Пропал куда-то... Хочешь, я тебе весь стишок прочитаю... Сам все поймешь...»

И деловым тоном начал читать стихи, которые обдумывал, надо полагать, не одну ночь.

Днем я никак не мог избавиться от смутной тревоги, внушенной мне этим новым стихотворением Орлова. Садился ли в троллейбус, заходил ли в Союз писателей, протискивался ли в вагон метро, временами — среди всей этой

деловой суеты и человеческого многолюдья — я погружался в стихотворные строки. И хотя ни одной не запомнил наизусть, они жили во мне зримыми образами, вернее, зримыми видениями. Я видел прозеленевший — в уродливых шишках и наростах — старокрымский лес, ручей в ложбине, кучу бинтов, окрашенных кровью... Кровью раненых партизан, кровью медсестры, которая только что стирала их в этом ручье...

Фельдфебель был из здешних мест,
Выслуживал, старался...
Он к ней один наперерез
Без «шмайссера» поднялся.

Вначале мне показалось, что Орлов в давнем фронтовом эпизоде еще раз выразил излюбленную творческую идею: безвестное воистину величаво, если величавы и возвышенны цели, во имя которых гибнет человек. Потому-то память об этом событии, растворенном в природе, и будет жить века. Но постепенно мне стало раскрываться и нечто иное. И я подивился душевной силе и личному мужеству Орлова, ибо в этих своих стихах он выразил еще и жгучее чувство беззащитности перед чем-то неотвратимым, я бы сказал, вселенским... Может быть, перед войной, перед «рекой времени», воспетой еще Державиным, перед «последней правдой», высказанной самим Орловым? Ибо суть всех этих метафор — забвение; оно неотвратимо, оно превыше человеческих усилий и жертв, оно приходит из будущего, чтобы стать прошлым, а затем — и ничем.

...Был партизанский лазарет
Весь вырезан к рассвету.
И двадцать лет, и тридцать лет
Молчат леса про это.

И ни могилы, ни креста,
Ни имени, ни даты...
На всех державная плита,
Одна на век двадцатый.

Одна прощальная слеза
Из камня и гранита.
Да только неба бирюза,
Да мир, ветрам открытый...

Орлов не хотел успокоительных слов, ибо он знал, «как слава на камне мертва», он не хотел и не мог солгать в главных, «проклятых» вопросах человеческого бытия. А раз так, то безвестное остается безвестным, прославленное — прославленным, по крайней мере в обозримом будущем.

Это будущее уже нависает над настоящим, как снежная лавина, и оно может в любой миг стереть с лица земли тот валун, что стал плитой над братской могилой погибших, оно равнодушно смотрит на горы, на лес, на море с этих небес, с этих круч, открытых всем ветрам.

Я думаю, что Орлов не щадил себя, но щадил близких и друзей, он не посвящал их в подобные предчувствия, которые, вероятно, возникали помимо его воли. Да и в целом его духовный облик был необычайно сложен, и были у него тайны, которые он поверял только стихам.

Некоторые поэты, желая восславить мужество наших современников, вольно или невольно подменяют эстетические понятия «возвышенного» понятием «поразительного». И создают стихи, действительно поражающие внутренней пустотой. Орлов никогда не смешивал эти категории. Напротив, он был твердо убежден, что поэзия не должна поражать других ни внешними эффектами, ни громкими и пустыми словесами.

И вот сейчас, возвращаясь к раннему звонку, в общем-то обычному в наших дружеских отношениях, я думаю о том, как все-таки важен был этот звонок: он внезапно приоткрыл завесу над напряженной духовной жизнью, которой жил Орлов до последнего мига.

А стихотворение «Где вязы кронами сплелись...», посвященное Юлии Друниной, было впервые опубликовано в книге «Костер» в 1978 году. Добавлю: среди других двухсот стихотворений, ранее не известных никому. Это было для всех нас новое открытие Орлова, но это была и его самая последняя и сокровенная тайна.

В тот день, 7 октября 1977 года, Сергей Орлов по служебным делам побывал во многих местах, в частности ему пришлось ехать в Совет Министров РСФСР, поскольку приближались Дни литературы РСФСР в Москве и он должен был проводить творческие вечера. Неожиданно поэт почувствовал себя плохо... Так плохо, что не помнил, как он дошел до служебной машины. Хотел снова ехать «в контору», в правление Союза писателей, но по дороге ему стало совсем невмоготу. Когда он лифтом поднялся в квартиру и жена увидела его, то с одного взгляда поняла: с Сергеем случилась беда, какая, она этого не могла знать, но случилось что-то непоправимое... Орлов был бледен, его высокий и прекрасный лоб покрывали холодные бисеринки

пота. Он еле выговорил: «Ты знаешь, я падал в пропасть... И часы... Разбились часы...» Жена поняла, в чем дело. Сергей не разлучался со старенькими наручными часами «Победа», которые ему подарила мать, Екатерина Яковлевна, и которые у него были загаданными. И вот их нет. Потом, позднее, эти слова породили странную легенду, будто он упал в какой-то лифтный колодец на новостройке.

Прибыла «неотложка». Врачи сразу же вызвали реанимационную бригаду: было решено немедленно отвезти Сергея в больницу.

В людском многолюдье, которое кипело на площадях и главных магистралях города, среди неоновых огней и светофоров, с трудом пробиралась автомашина, над ветровым стеклом которой часто и тревожно вспыхивали синие огни: ехать нужно было далеко, через всю столицу,— на Открытое шоссе. Внезапно машину осветило рассыпчатым, быстро тающим светом: это ударил первый артиллерийский залп. За ним — второй, третий... И при каждом таком залпе люди на площадях все больше теснились друг к другу, а мальчишки кричали восторженнее и громче. Но никто не знал, что в грохоте этого праздничного салюта, что в ливнях этих осыпающихся, разноцветно сверкающих огней умирал гвардии старший лейтенант, большой русский поэт Сергей Сергеевич Орлов.

В медицине то, что с ним случилось, называют инфарктом. Но мне все кажется, все мнится, что это осколок, вырвавшийся из чрева войны, из самой «тьмы огня», прочертил траекторию в далекие семидесятые годы, и догнал поэта, и убил его наповал. Еще при жизни Сергей Орлов страстно спорил с теми, кто, вероятно, по привычке говорил, что, мол, поэты фронтового поколения рождены войною. Нет, доказывал он, война может только убивать. Убивать!.. А рождают нас матери.

Орлов преданно любил свое поколение, хотя и знал, что ни один из его товарищей не стал «любимцем века», может быть, потому и не стал, что так много было павших в их рядах, и эти павшие отдали Родине и свою жизнь, и будущее бессмертие своего поколения. Но Орлов не хотел самоуничижения ни в чем: он знал и другое, он знал, что поэты, юноши и девушки — лейтенанты России, воссоздали в жестоких и точных психологических подробностях характер войны, ее обличие и ее существо.



ДУША ОБЯЗАНА ТРУДИТЬСЯ

ПОСТИЖЕНИЕ ИСТИНЫ

ЮРИЙ БОНДАРЕВ

...Александр Твардовский как-то заметил, что для него период войны останется таким, о котором всю жизнь хватит думать. Когда представляешь себе творчество Юрия Бондарева как единое целое — повести, романы, лирические миниатюры, художественно-публицистические статьи, работу в кино,— то начинаешь понимать, что резкий толчок истории, названный войною, не только пробудил его творческое самосознание, но с годами, с десятилетиями стал отзываться все заметнее в самых глубинных, самых многосложных слоях повседневного писательского бытия. А стало быть, и бесконечно обновлять его мироощущение, запас чувств, переживаний, мыслей, стремление угадать, найти, выразить, как никто другой, незнаемые миром человеческие характеры и судьбы. А для этого необходимо было запечатлеть в слове материальную первооснову мира, даже самый «воздух вещей», даже их ускользающую светотень. Короче говоря, надо было работать не покладая рук.

1

Следует подчеркнуть, что в своей давней лирической новелле «Степь» Юрий Бондарев высказал ряд суждений, которые, по-моему, важны для понимания особенностей именно его таланта, его мировоззренческих основ. «Я помню себя все время в движении...» — пишет он, а затем добавляет, что эти вольные степные запахи и звуки предельно обострили в нем ожидание чего-то такого, что подобно

приближению к невиданной, неизведанной красоте, к обетованной земле, где все должно дышать радостью.

Если первая мысль — о чувстве движения или, как сказал Блок, чувстве пути, свойственном истинному художнику, в общем-то согласуется с творческой биографией Юрия Бондарева, с его философски-нравственным и эстетическим освоением бытия, то развитие этой мысли, самый ход ее не могут не озадачить...

В самом деле, писатель предельно обнаженной, беспощадной правды о войне, писатель, героев которого представляешь среди мертвенно-тусклых вспышек ракет, чесночного запаха тола, сухого треска автоматов, и вдруг говорит о земле обетованной, где соприкосновение мига прошлого с настоящим рождает красоту и чувство высшего счастья. Иначе говоря, во всем, что изображено им с достоверностью очевидца и участника важнейших событий века, Юрий Бондарев признает жажду эстетически возвышенного отношения к миру, жажду почти ритуальной радости жизни, которая дается чаще всего слиянием человека с природой. Казалось бы, это должно быть связано с детством в деревне, с близостью к земле, к истоку, однако Юрий Бондарев принадлежит к тому поколению, сущность которого он сам определил веско и точно: «Как и мои герои, я был городским мальчиком, рано начавшим носить оружие».

Семнадцатилетний школьник, выросший в Замоскворечье, на всю жизнь сохранивший трепетную, я бы сказал, романтическую любовь к тихим, с тупичками, переулкам, столетним липам во дворах, теплу старых московских квартир, в июле сорок первого года оказался не просто на Смоленщине, не просто под Рославлем, но будто в другом жизненном измерении — вблизи от фронта, на оборонных работах. Что общего было между милым довоенным и этим угарно-душным, пылающим летом, в котором танковые клинья немецкого наступления неумолимо рассекали наши части, а выброшенный под Ярцево воздушный десант противника образовал опасную «пустоту» на Смоленско-Невельском направлении! С последним эшелоном по счастливому везению Бондареву и его одноклассникам удалось вырваться из вражеского окружения, выехать в Москву. А дальше — скитания по Средней Азии, по Казахстану в поисках эвакуированной семьи, работа на шахте, затем кратковременная учеба в военном училище и — Сталинград...

Все остальное связано с войною, с этим «огненным морем испытаний», связано с послевоенным, сложным и труд-

ным жизнеустройством, и все это нашло выражение в повестях «Юность командиров», «Батальоны просят огня», «Последние залпы», в романах «Тишина», «Двое», «Горячий снег», «Берег», «Выбор», а также в кинофильмах, созданных по сценариям Бондарева.

Надо заметить, что после окончания Литературного института, куда начинающий писатель поступил, демобилизовавшись из армии, он отнюдь не помышлял быть романистом. Ему казалось, что его призвание — короткие рассказы и новеллы из жизни геологов, шоферов, механизаторов, вообще людей труда, с которыми он встречался в поездках и командировках.

Замысел первой повести о войне «Батальоны просят огня» возник как бы случайно. Вот как об этом рассказывает сам Бондарев. Как-то довелось ему побывать на реке Белой, за две тысячи километров от дома. «...Капала вода с весел, за лесом розовело далекое зарево, над городом пахло острой речной сыростью, доносились тихие голоса рыбаков с соседних лодок, а где-то на берегу завывала, буксуя машина, как будто переплавлялись мы туда, к зареву, где гудели немецкие танки... И вдруг встали передо мной — высота, другое зарево, орудия, стреляные гильзы. И возникло желание сказать о том, что долго жило во мне подсознательно»[1].

Здесь говорится главным образом о психологических предпосылках рождения замысла первой крупной вещи, и говорится достаточно ясно и впечатляюще. Но были и иные предпосылки — социально-общественные, о которых Ю. Бондарев пишет столь же отчетливо и ясно. Внутренний поворот к сложной, многоплановой вещи, в которой он мог бы выразить увиденное и пережитое за четыре долгих года войны, совпал по времени с большими нравственными изменениями в нашем обществе. То было время восстановления ленинских норм жизни, когда, по словам Ю. Бондарева, «мы внимательнее и добрее стали смотреть друг другу в глаза» и когда «литература стала рассматривать человека пристальнее и подробнее». Иначе говоря, то было время восстановления ценностного отношения к человеку, к личности как таковой, к духовному миру этой личности. Еще в победном мае 1945 года А. Твардовский, размышляя о том неисчислимом множестве людей, которые побывали на вой-

[1] Бондарев Ю. Поиск истины. М.: Современник, 1976, с. 12. Далее — по этому изданию.

не, выделил юношей, выделил тех молодых людей, что прошли сквозь «огненные сороковые» и увидали, «почем сотня гребешков». Для них, для этих молодых людей, война оказалась самым «значительным периодом их жизни, подняла их духовно, приобщила к понятию вещей, которые раньше были им недоступны». Мало того, Твардовский уже тогда считал, что возможна некая своеобразная «фронтовая ностальгия», некоторая идеализация окопного быта, отношений, сложившихся на фронте, ибо возвращение к мирной жизни будет для этих молодых людей трудным, не без душевных эксцессов, «не без отступлений в сторону землянок и камельков»[1].

И правда, это нашло свое отражение в литературе, но не сразу, не в сороковые годы, а многим позже — в семидесятые. Тогда же происходил иной процесс: у писателей с военной биографией незаметно возрастало понимание ведущей воспитательной роли искусства: все, что создает искусство, даже если это лирические стихи или короткая повесть, все связано с такими понятиями, как личность, ее внутреннее достоинство, ее право выбора и право творческого самовыражения. Вот почему проза и поэзия в качестве художественного универсума приняла судьбу своего поколения, а в качестве главного конкретного героя — человека окопов. В отличие от многих панорамных, «эпохально-событийных» произведений проза писателей-фронтовиков пыталась выявить реальный ход развития военных действий, как проявление целостной системы следствий и причин, необходимостей и свободно принятых решений. Художники, прошедшие войну, не могли признать механического отождествления причинности с необходимостью, а необходимых условий со свободным волеизъявлением человека. Им казалось, что жизнь человеческая и сама природа «управляется как бы запутанным клубком законов причины и законов случая», как сказал однажды, правда, по другому поводу, Макс Борн. И художники фронтовой генерации чувствовали эту запутанность, эту внутреннюю противоречивость в самом существовании человека на войне. «...Мы должны были убивать и разрушать,— пишет Ю. Бондарев,— во имя свободы и гуманизма — в этом я вижу противоречие и вместе с тем проявление самого высокого долга и мужества».

Другое противоречие заключалось в ценности отдельной

[1] Твардовский А. О литературе. М.: Современник, 1973, с. 250.

личности и определенной утрате этой ценности в обстановке боевых действий. И опять-таки это противоречие подметил А. Т. Твардовский. В одном из фронтовых блокнотов он записал: «В такой суровой войне необыкновенно легко забывается отдельный человек. Убит, и все...» Действительно, железные законы войны на первое место выдвигали понятия долга, дисциплины, ответственности и беспрекословного подчинения приказам, а право личности как бы отодвигалось на второй план. В послевоенные годы в общественном самосознании некоторое время сохранялась эта регламентация поведения человека, это жестко детерминированное отношение к человеку, — не случайно столь распространенным оказалось определение личности как некоей «детали», а еще точнее — «винтика» в социально-общественном механизме. Подчиняясь этой инерции, ряд писателей мыслил человека только в «плане эпохи». Лирический герой одного из стихотворений Михаила Львова готов был «в ее приказах раствориться, в ее салютах вспышкой стать». Вот такое признание инфернальной, надличной силы, способной будто бы все решать за человека, в корне противоречило убеждениям и взглядам молодого писателя. На войне он познал, что духовное развитие личности, будь это ездовой в артиллерийской упряжке или командующий армией, идет двумя путями: или путем очеловечивания человека в завоевании свободы, в сотворении свободы. Или в силу все тех же экстремальных обстоятельств, навязываемых войною, путем отчуждения человека, путем утраты им нравственных и просто человеческих качеств, без которых вообще не может существовать человек. Эти проблемы очеловечивания и отчуждения стали коренными на всех этапах дальнейшего творческого пути Юрия Бондарева.

Естественно, что минувшая война должна была получить иное, чем прежде, освещение, что жгучие вопросы гуманизма требовали своего разрешения и на материале военных лет:

В этом зареве ветровом
выбор был небольшой.
Но лучше прийти
с пустым рукавом,
чем с пустой душой,—

писал Михаил Луконин, не принимая какой-либо бездуховности и опустошенности в рядах сверстников-однополчан. Новая общественная потребность вызвала к жизни плеяду

талантливейших молодых прозаиков, непосредственных участников Отечественной войны.

Итак, Юрий Бондарев решительно отверг представление о человеке на войне как некоем «штифтике» или «винтике». Ценностное отношение к личности, к ее праву выбора и ее правде — вот что явилось моментом истины в его творческом развитии. Подчеркну особо, что Бондарев первым обозначил этот момент во всех своих военных повестях. Долго и упорно размышляя о войне, обо всем «стреляющем и убивающем мире», он пришел к убеждению, что при всем том «человек — величайшая ценность данного мира, а мужество и свобода его — это освобождение от страха, от зла, которые разъединяют людей».

В романе «Тишина» лучшие страницы пронизаны как раз этим глубоко уважительным отношением к личности, которой дано познать «неповторимую ценность себя и ценность других», и одновременно презрением ко всему, что разъединяет людей, калечит их духовно, нравственно, какими бы высокими понятиями это зло ни прикрывалось.

Такой подход к человеку и определил особый гуманистический пафос всех бондаревских повестей и романов. В сознании писателя были живы те неисчислимые потери, которые мы понесли на войне, особенно великие потери русского народа. И как здесь вновь не вспомнить слова Сергея Орлова о том, что наше поколение заплатило за все «двойной» ценой — и своей простой жизнью, и своим бессмертием. Ведь кто знает, сколько будущих великих полегло безымянными на кровавых нивах войны. Вот почему так велик счет, предъявленный Бондаревым войне, вот почему его поколение нельзя считать «потерянным», — и не только по соображениям, так сказать, идейного порядка. Это там, где реальные потери исчислялись двумя сотнями тысяч, там было «потерянное» поколение, а здесь оно было просто убитым. И для Бондарева особенно важным оказалось стремление раскрыть внутреннее состояние этих самых безвестных мальчиков-офицеров, привыкших к оружию, но не привыкших к мысли и не смирившихся с мыслью о *полном*, об абсолютном своем исчезновении. Хотелось бы привести другой пример — пример фронтовых повестей Василия Быкова. Обезличенные «слепой властью случая», его герои также мучительнее всего переживают свою бесследность. У тяжело раненного лейтенанта Ивановского мысль о бесследности и бесцельности всех мучений и всех усилий вызывает странное, тяжкое чувство страха. Ибо «никто не

узнает, как он окончил свой путь...». Такую психологическую драму нельзя было выразить в интонациях и коллизиях обстоятельного «панорамного» или семейно-бытового романа. Здесь требовался другой накал и каждого слова, и строки, и абзаца. У Быкова этот накал проявился именно в драме сознания, которая не терпит ни пропусков, ни пауз и которая проявляется как бы в едином ритмически и стилистически стремительном потоке. Для стиля Юрия Бондарева также характерен метафорический динамизм, напряженность, форсированность повествования в целом. Эта напряженность создается благодаря выбору жестких конфликтных ситуаций, характеров, самой обстановки, которая способствует обнажению и этих характеров, и этих конфликтов.

Конфликты между Ермаковым и полковником Иверзевым, Кузнецовым и комбатом Дроздовским, между Никитиным и Самсоновым неизменно возникают по поводу цены, которой может быть оплачена победа в военной операции, по поводу послевоенного мира, который требует своей стратегии и своей цены. Бондарев, конечно, понимает, что у войны своя логика, что, как признается генерал Бессонов, «за все на войне надо платить кровью — за неуспех и успех, ибо другой платы нет...». Но одно дело, когда эта плата — следствие неизбежности и беспощадной необходимости, а другое дело — равнодушия к человеческой личности. Этот драматический водораздел между необходимостью и своеволием, ответственностью и безразличием и стал для Бондарева главной альтернативой, которую пытаются разрешить его герои и которая представляет для него как для художника наибольший интерес.

Юрий Бондарев, прошагавший с противотанковым взводом от заснеженных волжских степей до Карпат, постиг не только, казалось бы, эту простую истину, что на войне нет выше ценности, чем человек. Он постиг и другое: каждый человек на фронте — это индивидуальность, это, по его словам, особый, ни с чем не сравнимый мир. Старослужащий солдат Чибисов выскажет такую мысль по-своему: «Война вон какая огромная, разный народ воюет».

Действительно, Бондарев настойчиво стремится передать, с одной стороны, огромность войны, ее всенародный характер, с другой — разность воюющих людей. Писатель изнутри изучил подробности жизненного опыта своих героев, их психологическое состояние в непредвиденных ситуациях, во взаимоотношениях в период относительного за-

тишья, под бомбежкой, под артобстрелом, в только что захваченных вражеских окопах... Он знает их характерные словечки, выражения, реплики, шутки. Его зрительная память удивительна: она как бы держит в себе все приметы траншейного быта, все человеческие лица, всю эту солдатскую массу, которая вроде бы и однолика, но и разнохарактерна, вроде бы однотонна, но и пестра.

Вместе с тем не одни лишь факты окопного бытия, характеры героев, их сложные взаимоотношения воспроизводит Бондарев. Он стремится выявить психологическую истинность происходящего, выявить, удержать, как раскаленную плазму, на кончике пера и воплотить ее в слове. А для этого ему необходимо отказаться от «серой прозы дневников», от громоздкой батальной фактографии, от панорамности в искусстве, для этого нужно было следовать принципу сгущения, обобщения, типизации и фактов, и характеров, и впечатлений, и испытаний. «Правда о войне... это концентрация войны»,— решил писатель и неизменно придерживался этого своего решения. Вот почему, когда я упомянул о стремлении Бондарева выразить огромность войны, то имел в виду прежде всего этот принцип «концентрации войны». Сущность этого принципа заключается в том, что вместо «всей войны», «всего воюющего народа» писатель уплотнил пространство до стоящих насмерть пятачков и высоток — и возвел их в степень обобщения всей тяжести войны. Причем эта непомерная тяжесть войны легла на плечи и тех самых мальчиков, рано начавших носить оружие, тех самых командиров взводов и батарей вроде Ермакова, Новикова, Кондратьева, Давлетяна, Кузнецова, молодого Никитина и Андрея Княжко.

На западно-днепровском плацдарме сражается вместе со своими бойцами капитан Ермаков. В предместьях небольшого городка в Карпатах происходит действие повести «Последние залпы». На рубежах реки Мышкова закрепились противотанковые орудия Кузнецова, Давлетяна, Дроздовского. В лесу под Кёнигсдорфом вступила в бой с немецкими самоходками батарея Гранатурова. Именно вместе с Бондаревым в нашу литературу вошли эти молодые люди, скорее, юноши, представляющие и весь народ, и совершенно новую человеческую генерацию. Их гражданский, нравственный, психологический облик предстояло не только выявить из великого множества множеств, что само по себе было необычайно трудной творческой задачей, но и реально показать в наиболее сложных и драматических

обстоятельствах, показать каждого из них не «вообще», не приблизительно, не декларативно, а с углубленным проникновением в душевный и психологический мир.

Юрий Бондарев превосходно справился с этой задачей. И здесь я вновь вижу новаторский характер его прозы, его высокое художественное мастерство.

Более того, чем тщательнее, жизненно убедительнее «прописаны» бондаревские герои в повестях и романах, тем глубже чувствуешь масштабы войны, ощущаешь ее нестерпимый жар, который, по словам поэта, «землю жег, броню стальную плавил, он за сто верст касался щек и брови кучерявил...».

Характерно, что в киноэпопее «Освобождение», созданной по сценарию Ю. Бондарева, О. Курганова и Ю. Озерова, исторические события, сражения, человеческие судьбы и испытания, выпавшие на долю и рядового солдата, и маршала, переданы средствами кинематографа глобально и ярко.

Но какими же средствами в прозе Юрий Бондарев воссоздает огромность войны, это огненное море всеобщего испытания?.. Во-первых, средствами художественно организованного времени и пространства. Теперь, когда со дня окончания второй мировой войны прошло сорок лет, перед нами все зримее вырисовывается грандиозный контур эпохи. Вот почему принцип историзма стал неотъемлемым принципом романа «Горячий снег». Художественное пространство Бондарев организует не только, к примеру, путем перенесения действия романа то в батарею Дроздовского, то в части армии Бессонова, то в ставку Верховного Главнокомандующего, в Кремль. Нет, и в описании самой природы он пользуется сопряжением «далековатых идей», пользуется яркими контрастами и противопоставлениями, когда, например, образ зимнего солнца, что в радужных морозных кольцах стоит над сияющей белизной степи, как бы символизирует холод, спокойствие и равнодушие вселенной. А берега реки Мышкова — эта малая полоска земли, которая стала единственной преградой для танковых колонн генерала Гота, рвущихся на помощь сталинградской группировке Паулюса,— превратились в символ самой войны: за несколько суток боя здесь каждая пядь была изрыта артогнем, распахана танковыми траками, полита горячей человеческой кровью... Вот почему даже снег стал горячим... Обилие подобных метафорических сопоставлений позволяет Бондареву воссоздать невыносимо

тяжелое положение под Сталинградом, которое «напоминало натянутую струну», готовую вот-вот «гибельно и непоправимо оборваться». Но и здесь писатель сумел создать то общее настроение, которое объединяло всех его героев — от наводчика Евстигнеева до командующего армией генерала Бессонова: ни один участник сражения не хотел и не мог терять надежду на общий поворот в ходе войны, не хотел и не мог поверить, что придется «опять начинать все сначала...». Вот почему «Горячий снег» Бондарева раскрыл не только идейно-политические, но и нравственные, психологические основы стойкости советских солдат.

Столь же психологически точен писатель в тех случаях, когда он показывает кульминационный момент боя на огневой позиции лейтенанта Кузнецова, изображая его сложное внутреннее состояние: какой-то сумасшедший восторг перед своей разрушительной силой, какое-то азартное и неистовое единение с людьми, будто в мире не существует ничего другого, что могло бы так, как этот бой, родственно объединить их.

Когда читаешь исполненные драматизма страницы, то невольно вспоминаешь толстовское определение искусства как высшей степени сопереживания: здесь реальность изображенного писателем — по силе эмоционального воздействия — не уступает самим явлениям жизни, а в некотором смысле и превосходит их.

Нравственно-психологическое формирование Кузнецова, равно как и других героев Бондарева — Ермакова, Новикова, Сергея Вохменцова,— происходит медленно, вернее — настолько естественно и поэтому неприметно, что как-то не задумываешься над этим возмужанием, над этим повзрослением и духовным ростом его героев, а воспринимаешь все изображаемое как движение самой жизни.

И при этом нет, пожалуй, такой общественной, нравственной и эстетической проблемы, которую бы не пытались уяснить для себя бондаревские персонажи: здесь и проблема выбора, и проблема добра и зла, и проблема милосердия, и ненависти, и любви, и смысла, и бессмыслицы войны. Именно об этом думает мрачно-серьезный Николай Кузнецов после смерти Зои Елагиной. В том, что он стрелял и поджигал вражеские танки, в этом был для него очевидный смысл, и он хотел этого смысла. Но смерть Зои — это жестокость, это бессмыслица, с которой ему невозможно примириться. Душевное прозрение приходит к

Кузнецову через боль, через страдание, через неизбежное примирение с тем непреложным законом, что война — это одновременно и жизнь, и смерть, и смысл, и бессмыслие. Вот почему столь знаменательна, столь символична концовка этой главы: Кузнецов, впервые ощутив всю тяжесть, всю непоправимость горя, вытирал рукавом лицо, и снег на его ватнике был горячим от слез...

2

В романе «Берег» Юрий Бондарев пошел дальше не только в постановке коренных проблем человеческого существования, но и в развертывании того художественного времени-пространства, которое стало теперь играть еще более важную роль, чем прежде. Безусловно, что этот роман-диспут и роман-раздумье, роман-поиск и роман-откровение занимает особое место в творчестве выдающегося писателя, ибо это произведение устремлено прежде всего к главному: сделать прошлое современным, а в современном увидеть не только контуры прошлого, но и зерна будущего. Во имя?.. Во имя постижения человека как частицы человечества и частицы природы, «познающей саму себя».

Здесь уже говорилось, что в свете новейшей истории, в свете Великой Отечественной войны духовный опыт нашего народа представляется писателю явлением небывалым, уникальным, превосходящим все, что довелось испытать и познать жителям иных стран и континентов. Этот грандиозный опыт требует напряженного философского и эстетического осмысления. Вот почему вновь и вновь обращается Бондарев к этому опыту, к его гуманистической и интернациональной сущности. Раскрыть эту сущность, сделать ее всеобщим достоянием — главнейшие вехи на пути того познания истины, без которой, по убеждению писателя, не может быть в искусстве красоты. Вообще Ю. Бондарев, вероятно, первым среди писателей фронтового поколения задумался над этим вечным вопросом: что есть красота? «Мы... — пишет он,— почему-то все реже употребляем слова «красота» и «прекрасное». И в качестве причины этого малоутешительного явления указывает на озабоченность писателей лишь одним — «выявлением самой литературной темы, оголенными, так сказать, идеями произведений». Однако для себя писатель давно сделал безусловный вывод, в котором красота, заключенная в произведениях, зависит от глубины постижения художником истины окружающего мира, человека, человеческого бытия.

Таким образом, эстетическое и моральное в творчестве не могут существовать раздельно, равно как не могут существовать раздельно моральное и социальное. В процессе работы над романом «Берег», в котором часто сопрягаются подобные идеи, Бондарев пришел к новым выводам, а именно, что нравственность — это живая совесть каждого человека, это органическое единство прекрасного и доброго в самой жизни, в самой действительности, а следовательно, и в человеке, и в искусстве. «Нравственность — это социальная совесть писателя» — так озаглавил он одну свою статью. В дальнейшем я попытаюсь рассмотреть, как эти положения обретают живую плоть и живое естество в романе. Но сейчас мне хотелось бы вернуться к категории художественного времени-пространства, ибо эта категория стала своеобразным «действующим лицом» в романе.

Когда-то Белинский сравнил композицию «Героя нашего времени» с рамками для сот, вложенными друг в друга. Подобное сравнение приходит на ум, едва обратишься к структурным особенностям «Горячего снега» и особенно к романам «Берег» и «Выбор». Но дело, мне кажется, не в том, что глава «Безумие» как бы вложена в «рамку» из других глав. Дело в том, что громадное, «планетарное» пространство и столь же громадные отрезки времени и почти что «планетарные» события, в которых исчисляется простая человеческая жизнь, в новом произведении оказывают самое серьезное влияние на всю систему художественных образов, на сложные взаимоотношения героев, и в первую очередь на взаимоотношения Вадима Никитина и Эммы Герберт. Нельзя посчитать случайностью самую первую фразу романа, в которой дан как бы мгновенный снимок международного воздушного лайнера, преодолевающего в солнечном арктическом холоде немыслимые расстояния. Закономерна и мысль, которая в последней главе романа мелькнула у Никитина: «...Оба они жили словно на разных планетах, случайно встретившихся в момент их враждебного столкновения, на тысячную долю секунды, вероятно, счастливо, как бывает в юности, увидев друг друга вблизи,— и со страшными разрушениями планеты вновь оттолкнулись, разошлись, вращаясь в противоположных направлениях галактики среди утвержденного уже мира»[1].

На мой взгляд, именно этим образом-символом и вен-

[1] Бондарев Ю. Берег. М.: Молодая гвардия, 1975, с. 382.

чается иерархия тех пространственных и временных характеристик, которые создают историческую глубину романа, именно этот образ-символ и раскрывает ту высшую точку проявления подлинно человеческих чувств в героях «Берега», когда два человека смогли заглянуть друг другу в глаза, смогли понять и полюбить друг друга. Прекрасна, а следовательно, и нравственна, и истинна эта любовь даже в момент противостояния двух «планет». Здесь явно обнаруживается художественная контрастность, присущая видению мира Бондаревым. Эта контрастность проявляется не только, скажем, в том, как автор рисует Гамбург, сумеречный, дождливый, чужой город, но и в изображении той сферы общественной этики и морали, в которой живут герои и из которой они, естественно, не могут вырваться, не могут бежать, уйти, хотя какие-то робкие, странные надежды на этот счет все еще питает Эмма Герберт. Взаимно контрастны бесстыдство знаменитого квартала Сан-Паули и — целомудрие мучительно кратких свиданий Эммы и Вадима; сцены в домике Кёнигсдорфа и — сцены сдержанно-вежливых приемов в гамбургском литературном клубе; контрастна вселенская тишина, охватившая Берлин, необоримый сон, сваливший солдат-победителей в мае сорок пятого года, и — бессонница, измучившая Вадима, который стрелял в Меженина и только случайно промахнулся. Наконец, контрастно предельное ожесточение последних минут войны и та «ностальгия поколения», которой мучается и о которой говорит писатель Никитин госпоже Герберт. Вот так воссоздается диалектика того единого целого, что мы называем художественным универсумом. Художественные антитезы явились для Бондарева тем «магическим кристаллом», сквозь который он видит человека и окружающий мир.

Да, роман «Берег», безусловно, психологический, социально-нравственный роман. Однако мы нигде не найдем пространных нравоучений или «голой» морали, равно как не найдем описательности, многоречивости, статичности. Напротив, если проследить творческое развитие Ю. Бондарева, то нельзя не увидеть его движение ко все более сжатым, ёмким формам повествования, к тому «концентрату войны», а теперь и «концентрату мира», о которых уже шла и еще пойдет речь в дальнейшем.

В образно-выразительных средствах — это путь к напряженному метафоризму, в жанровых формах — к притче, легенде, версии. Именно таковой является его новая

книга «Мгновения». В «Береге» же этот метафоризм, который временами обретает черты подлинной символики, очевиден, как ни в каком другом произведении Ю. Бондарева. Это — «логово» врага, застывшее в апокалипсических судорогах, это отдаленный — то аспидно-черный, то изумрудно-зеленый — берег. Подобные образы органически вплетаются в ткань повествования и с достаточной полнотой проясняют эстетические позиции Ю. Бондарева, который справедливо полагает, что в художественном произведении прекрасное — это самый действенный инструмент воздействия на читателей. Подобные умозаключения выдающегося писателя и общественного деятеля тем более своевременны, что, к сожалению, и до сих пор еще — как однажды выразился Белинский — «мы не умеем видеть красоты». Видеть и — добавил бы я — писать о ней, размышлять, делать определенные выводы. Вот почему,— подчеркну это еще раз,— в своих книгах Ю. Бондарев не чуждается прекрасного, то есть наиболее впечатляющего человека и в человеке: он ищет это прекрасное, памятуя, что оно-то и есть одухотворенное, возвышенное, интеллектуальное начало во внутреннем мире людей. Вот почему его галерея молодых офицеров, москвичей-интеллигентов, москвичей-фронтовиков, склонных к рефлексии, к нравственному максимализму, к неизбывному чувству вины перед павшими товарищами, пополнилась едва ли не самым трагическим и самым прекрасным образом — образом Андрея Княжко. Хотя и несколько старомодно, но я все-таки скажу, что именно Княжко в высшей степени свойствен тот идеализм, который конечно же не является стройной философской системой, но который говорит о безупречной чистоте помыслов и нравственных принципов этого уже бывалого офицера. Даже во всем его облике Ю. Бондарев подчеркивает чистоту, опрятность, аккуратность мальчика из хорошей московской интеллигентной семьи и вместе с тем какую-то утонченность, изысканность и одновременно физическую силу. Ибо лишь духовно и физически сильный человек мог решиться на то, на что решился Княжко. Во время последнего боя у лесничества, когда немецкие подростки-фольксштурмисты были обречены на немедленную и бессмысленную смерть, он один вышел на поляну: Княжко предлагал немцам сдаться. И это было «бессмысленным риском,— пишет Ю. Бондарев,— и выходом из безумия, которое тем же безумным шагом своего трезвого разума хотел прекратить Княжко...»

Лейтенант Княжко был убит в упор автоматной очередью фашиста. Но его гибель ослепительным светом озарила начало новой, послевоенной Европы. И этот свет подлинного человеколюбия, этот свет красоты самопожертвования во имя других, все еще, может быть, ослепленных кровью и ненавистью, пронизывает роман до самых последних страниц, на которых Вадим Никитин размышляет о всех тех, кто пал на полях великой войны и кого ему всегда недоставало в жизни.

При всем этом мне хотелось бы заметить, что Ю. Бондарев, обостренно ощущая ценность человеческой жизни, душевную красоту и неповторимость конкретной личности, показывает: в условиях войны человеческое может утрачиваться в человеке, разрушаться, расслаиваться. Война, как противоестественный «изгиб бытия» (А. Твардовский), могла нанести непоправимый урон человеку, пробудить в нем низменные страсти, вызвать взрыв стихийных сил... В этом смысле фигура сержанта Меженина, в котором «плотское», грубо физиологическое, инстинктивное поборола все другие человеческие чувства, выписана Ю. Бондаревым особенно выразительно. И раньше у Бондарева встречались характеры, подобные Меженину, но только здесь писатель исследовал этот человеческий тип особенно скрупулезно и точно, особенно убедительно показал, как деформируется духовное и нравственное начало в человеке, когда он устает ежеминутно преодолевать самого себя, когда он не может победить в себе все низменное, все нечеловечески злое.

Меженин существует в романе совсем не для того, чтобы оттенять своими «земными» привязанностями и привычками тот юношеский идеализм, который столь ярко выражен в лейтенанте Княжко и отчасти в Вадиме Никитине. Совсем нет. Но судьбой этого сержанта, расторопного, повидавшего виды, познавшего всю подноготную обыденной жизни, Бондарев хотел показать нам, что человек должен быть выше обстоятельств, что беспринципность и аморальность — это сдача позиций перед обстоятельствами, а не победа над ними, что это безусловное поражение личности в самом главном, в самом основном. Вот почему старый солдат Зыкин говорит о Меженине: «Человека кусок!» И в этих словах заключена народная правда и народное отношение к людям подобного сорта. Однако с помощью образа Меженина, с помощью образов других солдат и младших командиров энской стрелковой дивизии,

принимавшей участие в штурме Берлина,— Ушатикова, Таткина, Зыкина, офицеров этой дивизии — Гранатурова, Перлина, Лаврентьева,— роман многое приобрел в своей художественной многозначности и выразительности.

В нашей критике, широко откликнувшейся на появление романа «Берег», отмечалась его нравственно-философская многослойность. К сожалению, было высказано и такое суждение, что, мол, многое в романе «уходит в некий пропагандистский слой». Суждение это более чем странное, если не сказать — предвзятое и неверное по существу. Идеологическая «обнаженность», с которой поборники холодной войны, вроде журналиста Дицмана, навязывают нам различные дискуссии, убеждает, что Ю. Бондарев точно отразил существо исторического спора о достоинствах той или иной «планеты». Об этих «планетах», на которых установилось «несовпадающее время, непохожее годоисчисление, несоприкасающиеся светлые и черные дни», и думает Вадим Никитин перед отлетом в Москву.

Роман заканчивается в тот момент, когда международный лайнер пошел на посадку... В уходящем сознании Никитина вновь мелькнул зеленый, обетованный, солнечный берег. Упоминание о нем похоже на многоточие, которое дает простор для новых размышлений о жизни человека, о предназначении человека, о его поражениях и его победах.

3

В творчестве Юрия Бондарева есть одна, и на первый взгляд довольно странная, закономерность: своим главным героям, которые в какой-то степени могут быть названы лирическими героями его повестей и романов, писатель дает самые распространенные, если не сказать «никакие», фамилии: Новиков, Кузнецов, Васильев... Действительно, на первый взгляд может показаться, что у него просто не хватает фантазии. Но ведь их своеобразные «двойники», а в иных случаях и антиподы, наделены фамилиями чрезвычайно личностными, запоминающимися с первых же строк: Дроздовский, Княжко, наконец, тот же Илья Рамзин, фамилия которого, оказывается, может быть фамилией среднего западноевропейца, если только в ней изменить одну букву: герр Рамзэн, сеньор Рамзэн, месье Рамзэн... Из этого примера видно, что у такого художника, как Юрий Бондарев, и в частностях сказывается общий замысел, про-

является общая идея. Вот почему стоит представить себе его творческий путь от первых повестей и до последнего по времени опубликования романа «Выбор», как станет особенно заметным углубление его исторического самознания, усиление принципа историзма, который осуществляется теперь уже за счет не внешнего, а «внутреннего» времени и «внутреннего» пространства ведущих персонажей. Вот почему даже за частностью, вроде фамилии героя, встает по существу сложнейшая проблема, которую я уже назвал в этой книге проблемой человека «не на виду». Именно таковы его лирические герои — артиллерийские офицеры. Если же взять чисто философский аспект этой проблемы, то речь должна пойти об известной ценности именно этой конкретной человеческой личности, вопреки ее безвестности, увы, в чем-то равной бесславию. При всем том война как фактор конкретного человеческого бытия вовлекает человека в поток событий, в которых причинно-следственные и чисто случайные факторы играют огромную роль. Они, как уже говорилось, образуют запутанный клубок, поскольку там, на переднем крае, человек действительно пребывает «у жизни и смерти на краю». Юрию Бондареву, как и другим художникам «огненных сороковых», пришлось вступать в полемику и преодолевать те просветительские тенденции в нашей военной литературе, которые отрицали момент случайного, утверждали, что ничего случайного в судьбе человека не бывает, что в боевой обстановке все свершается по приказу, по замыслу, по высшим предначертаниям... Однако именно в боевой обстановке, хотя бы и в тот самый момент, когда восточнее Тиргартена не было ничего, «кроме огня, грохота, лязга и дыма», закономерность и случайность, необходимость и возможность выступали, как говорится, на равных. И ленинские слова о том, что человек не только подчиняется необходимости, но и действует по логике своих поступков и своей свободы, конечно же справедливы в отношении героев Бондарева, ведут ли они неравный бой на правом берегу Днепра или отбивают последнюю атаку немецких самоходных орудий, когда бессмысленность и этой атаки, и этих последних за всю вторую мировую войну жертв уже очевидна каждому. Вот так, выступая на равных, закономерность и случайность, необходимость и возможность позволили Бондареву с немалой художественно-философской глубиной осознать кардинальную проблему человеческого бытия, нашего бытийного сознания — проблему выбора. Ибо с этой пробле-

мой ежесекундно сталкивался человек «не на виду», тот солдат или тот мальчик в лейтенантских погонах, который, если вспомнить строчки С. Наровчатова, действительно проверял «правильность закона диамата с гранатами в руках». Там, где чаша весов заметно колебалась от каждого орудийного взрыва или очереди крупнокалиберного пулемета, необходимость раскрывалась через возможность, а возможность — через выбор определенных действий, поступков, решений. И в такой же самой степени закономерность каких-то событий обнаруживалась в цепи многих случайностей.

Вообще важно учесть, что для поэтики Юрия Бондарева особенно характерна «связь чувств с действием», о которой говорил еще Чернышевский и которая делает повествование более напряженным. Эта связь чувств с действием достигает своей высшей точки и становится почти непредсказуемой в тех случаях, довольно частых на фронте, когда человеческие душевные, нравственные, физические силы напряжены до предела и когда в состоянии аффекта человек уже не владеет самим собой. Стоит вспомнить хотя бы охваченного гневом Никитина, который пытался утвердить свою правду и свое возмездие двумя выстрелами из пистолета «по какому-то неясному облаку, мгновенно пропавшему куда-то за горько отдавшей порохом пеленой тумана». Состояние аффекта передано этой фразой достаточно убедительно, ибо Никитин стрелял в Межения, не думая о последствиях своего поступка. А ведь за это ему грозил трибунал. Или вспомним комбата Рамзина, который с длинной усмешкой разъясняет лейтенанту Васильеву, что живыми они уже не нужны командиру полка Воротюку, что в его донесении начальству они уже геройски погибли, уже раздавлены гусеницами... Дальнейшие поступки Рамзина тоже оказались непредсказуемыми.

Правда, все отмеченное здесь отнюдь не означает, что герои Бондарева пребывают лишь в некоем «запредельном» состоянии и руководствуются лишь некими мгновенными душевными порывами и инстинктами... Совсем нет, нравственно-философская и нравственно-эстетическая концепция Ю. Бондарева заключается в том, что человек «не на виду» не может быть и не должен быть слепым исполнителем чужой воли, неким орудием или некоей игрушкой в руках то ли бездарного и малограмотного майора Воротюка, то ли в руках старшины Лазарева, то ли «всесильного эксперимента». Глобальное растворение человека в

чуждой воле лишило бы его сопротивления неожиданным ситуациям, ограничило бы его самостоятельность и действенность. Тем более что роман «Выбор» родился из «пограничной ситуации», которая, к сожалению, становится общим местом многих произведений с экзистенциалистским настроем. Правда, эта ситуация в творчестве Бондарева объясняется реальным существованием двух миров или двух планетарных систем. Вот почему и в этом романе возникает образ планеты, образ другого времени, другого летосчисления.

Здесь будет уместно также вспомнить ленинские слова о том, что мир не удовлетворяет человека, и человек своими действиями решает изменить его[1]. Все эти общие положения помогают осветить мощным прожекторным лучом ту реальную «пограничную ситуацию», характерную для современного мира, в которой одна и та же проблема, предположим, проблема безымянности, может быть по одну сторону границы проблемой без вести пропавших, а по другую — проблемой закрытой личности, отчужденной от общества и государства.

В романе «Выбор» именно по ту, по другую сторону границы оказался Илья Рамзин, который, к слову сказать, в далеком сорок третьем году был удивительно похож на комбата Дроздовского, но который сделал свой выбор и стал личностью, закрытой для всех, отчужденной ото всех, беспамятной, безродной. В его сентенциях и максимах, например, «Вся жизнь — бесконечный выбор»,— ощущается способность к самопознанию, к реалистическому, а не иллюзорному восприятию действительности. Однако роль обстоятельств и в личной судьбе, и в судьбе современников он возвел в некий высший ранг. Альтернативой отчуждения, если обобщить горький жизненный опыт Рамзина, является теперь альтернатива господства — господства вещей над душой человека, господства одинокого и бесцельного существования, господства неподвластной человеку силы, олицетворяющейся в образе «господина эксперимента». Этот «господин эксперимент» ни в чем не уступает библейскому Молоху, он столь же беспощаден и кровожаден... И современный человек, человек-аноним целиком в его власти, а эта власть направлена на то, чтобы лишить человека всего человеческого, в первую очередь каких-либо родственных и кровных связей, внушить ему чув-

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 195.

ство бескровности, безнадежности, фатальной безысходности: а что я могу?.. Наконец, лишить его нравственных основ, которые зиждутся на опыте народной жизни. Правда, такой этический релятивизм характерен не для одного лишь Ильи Рамзина, полагающего, что в данных конкретных обстоятельствах «ложь есть правда, а правда есть ложь...»[1]. По существу, этот же релятивизм сквозит в высказываниях Эдуарда Аркадьевича, весьма витиевато, но утверждающего: у старшего поколения — своя истина, у молодости — своя... Прочитывая последние страницы романа, может быть, несколько перегруженные подобными философскими изречениями и диспутами, я, безусловно, улавливал нарастающую тему и «закрытости» Рамзина, и его физического и душевного омертвления, что подчеркивается, кстати сказать, такими деталями, как его мертвенная бледность, ледяной пот на лбу и уже безжизненная улыбка. В конце концов, я думаю, что истинная трагедия Ильи Рамзина, особенно глубоко осознанная им по возвращении на родину, заключается не только в его неизлечимой болезни, в его отчужденности от той среды, в которой он никогда не был и не мог быть своим... Нет, истинная трагедия Рамзина — в глубинном самоотчуждении, в утрате всех кровных связей и сыновьих чувств к матери, былой влюбленности к Марии, наконец, в утрате связей с самим собой, с собой прежним. В этом смысле интересны наблюдения художника Васильева над бывшим другом. Васильев про себя отмечает, что, выбрав новое назначение в мире и для этого, казалось бы, изменив всего лишь одну букву в фамилии, Илья Рамзин уже «не имел ничего общего с самим собой в навеки ушедшем прошлом». Вот это двойное отчуждение — и с окружающей средой, и с самим собой — не оставляет ему места для выбора, поскольку выбор уже был сделан. Это отчуждение оставляет ему одну-единственную свободу и одно-единственное право — свободу и право добровольно уйти из жизни. И Рамзин воспользовался этим: словно древний римлянин, погрузившись в ванну, он вскрыл себе вены... Не слишком ли мелодраматично?.. Да нет, ибо и здесь ощутима власть «господина эксперимента», которую так безоговорочно признал над собою этот западноевропеец русского происхождения... Однако в одном ошибся Илья Рамзин, бывший офицер-

[1] Бондарев Ю. Выбор. М.: Гослитиздат, 1981, с. 105. Далее — по этому изданию.

артиллерист — он ошибся в том, что не оставит после себя никакого следа в жизни. Его печальный опыт, его размышления о безумном эксперименте, жаждущем безудержной власти над душой каждого человека, наконец, сама его гибель, как шаг отчаяния и надежды — надежды на преодоление этой власти, этой глубинной двойной отчужденности,— все, все важно для осуществления его самого тайного, самого сильного желания: желания слиться с родной землей, остаться в ней навеки. По-человечески понятна трагедия Рамзина. Еще более понятной она кажется Виктории, дочери художника Васильева, для нее это — спасение от тьмы проклятых вопросов, от потоков утешительных слов, которые не могут утешить ее, совсем еще юную, но уже испытавшую непомерную тяжесть быть без вины виноватой. Душевное выздоровление Вики начинается в те самые мгновения, когда она сопровождает на кладбище Раису Михайловну, мать Ильи Рамзина. С высоким психологическим и изобразительным мастерством Юрий Бондарев описывает прощание матери со своим однажды уже утраченным сыном: ее лицо, которое виднелось сквозь стекло таксомотора,— «маленькое, безучастное, застывшее в горькой обиде лицо, и клоунски нелепая черная шляпка моды тридцатых годов...». В этом сочетании глубокой и горькой обиды на людей, на жизнь, на все на свете с такой нелепой в наши дни, старомодной шляпкой старой интеллигентной женщины мне видится подлинная человечность автора романа и его стремление как-то напомнить о самой первой, а стало быть, и самой глубокой душевной ране, нанесенной Илье Рамзину еще в молодости подозрительностью, предубежденностью других. Кто-кто, а Раиса Михайловна знала, что у ее сына не было такой прекрасной биографии, как у Васильева. И это была не его вина, а его беда.

Внезапное появление Рамзина и возникшие в связи с этим неотступные вопросы и воспоминания оказались поначалу весьма тяжкими для художника Владимира Алексеевича Васильева. Интересно отметить, что в постановке «Выбора» на сцене Малого театра Васильев почти не действует, не вмешивается в происходящее, поскольку в его образе для актера Ю. Каюрова, исполнявшего эту роль, было важно передать совсем другое — внутреннее действие, движение мысли, самоанализ. Но как следствие этой постоянной самоуглубленности — некий назидательно-поучительный тон, особенно заметный в диалогах с Марией и

дочерью Викой. Творческие и жизненные принципы Васильева, в отличие от Рамзина, лишены горечи и обиды. Напротив, Васильев всеми признан, он обласкан, он известен, он безусловно верит в очеловечивание человека. Ведь искусство вообще и его, Васильева, живопись в частности призваны сохранять это человеческое в человеке!.. Правда, самовлюбленность и даже какая-то капризность, мнительность, обеспокоенность собственным творческим самочувствием уже создает явственно уловимый холодок в отношениях Васильева и с Марией, и с Викой, и с собратьями по святому ремеслу. Кто знает, может быть, этот холодок — предвестие лютого холода, омертвляющего душу, иссушающего талант и именуемого все тем же отчуждением?.. Однако прощальное письмо бывшего однополчанина, его гибель, его похороны — все заставило Васильева внутренне содрогнуться, опомниться, оглянуться вокруг. Ибо для него стало безусловным фактом, что с уходом из жизни Ильи отломилась и бóльшая часть его собственной жизни. И вот теперь, когда Ильи не стало, когда не стало его уже совсем и бесповоротно, Васильеву встретилась другая похоронная процессия, неизмеримо более скромная и обыденная. «Васильев,— пишет автор романа,— вдруг испытал такую родственную, такую горькую близость с этим потрясенным светловолосым парнем, с этой некрасивой, дурно плачущей молодой женщиной, со всеми этими обремененными авоськами людьми на дороге: как если бы он и они знали друг друга тысячи лет, а после в гордыне, вражде, зависти предали, безжалостно забыли родную простоту человечности...» В этих словах прочитывается вера автора романа в нравственное и душевное обновление художника Васильева. Однако, на мой взгляд, здесь есть и нечто более значительное, нечто обещающее в творчестве самого Юрия Бондарева...

Говорят, знаменитому французскому ученому Лапласу принадлежат слова о том, что разуму труднее погружаться в самого себя, чем идти вперед... В какой-то степени мне пришлось испытать нечто подобное, когда я брался за произведения Ю. Бондарева, когда стремился постичь те истины и те ценности, которые постигал он. Но даже после публикации отдельных рецензий и статей я не чувствовал полного удовлетворения. И лишь тогда, когда была прочитана последняя журнальная страница романа «Выбор»,

я понял, что необходимо вновь вернуться к каким-то самым общим вопросам, поставленным в этом произведении. Да, пожалуй, и ко всему творчеству выдающегося советского романиста в целом. И тогда прежде отдельное и частное воссоединилось во что-то единое, что уже мне не давало покоя и заставляло закончить эти «заметки на полях», как в прежние времена критики определяли самый распространенный, самый любимый жанр журнальных публикаций.

ОДНАЖДЫ В АПРЕЛЕ

АЛЕКСАНДР ТВАРДОВСКИЙ

Стоило подойти к краю платформы, как можно было услышать протяжный стон высоковольтных проводов: это значило, что электричка уже отошла от Мичуринца и вскоре вынырнет из-за поворота. Однако в тот день я ничего не слышал, кроме громких криков черных птиц, кружившихся над задымленными соснами, да гудков автомашин у переезда. Именно от этих криков и гудков, нарушавших безмолвие апрельского полдня, скука ожидания становилась еще нестерпимее.

Чтобы как-то скоротать время, направился к пристанционному буфетику, где в кухонном чаду и дыму толкалось немало народу. Это старое деревянное здание, окрашенное в голубой цвет и прозванное «Голубым Дунаем», в прежние времена было знакомо многим. Действительно, едва распахнулась дверь и я огляделся, как возле окна за отдельным столиком увидел Александра Трифоновича Твардовского. Не скрою, в добротном костюме и сером весеннем плаще нараспашку он был не так чтобы уж очень уместен среди завсегдатаев этого заведения. Но Александр Трифонович махнул мне рукою: мы были знакомы через Сергея Ивановича Вашенцева, с которым еще во время финской кампании он, как и другие журналисты газеты «На страже Родины», затевал «Васю Теркина».

Напротив него сидел пожилой дядька в черной железнодорожной шинели. «Садитесь»,— то ли приглашая, то ли повелевая, сказал Александр Трифонович и снова обратил все свое внимание на собеседника. Из их разговора

вскоре выяснилось, что дядька в черной шинели — вовсе не железнодорожник. По народной пословице, что всяк мужик — плотник, не был он и плотником, не был и просто столяром, а был — столяр-краснодеревщик, работающий разную мебель и старинные музыкальные инструменты. В рассказах этого человека постоянно упоминались то рубанок, то фуганок, то шпунтовка, то совершенно неведомый мне грунтубель.

— А это, пожалуй, верно,— согласился Александр Трифонович,— при хорошем столяре — у плохого руки трясутся! — и засмеялся глуховатым, таким знакомым смехом.

Но для меня в этой чайной, прокуренной, многолюдной, вдруг запахло свежей смоляной стружкой, загудело в чугунной печурке пламя, забулькала вода, в которой разогревался столярный клей... Полуподвальные окна столярки, в которой я дожидался прихода матери, осветились лучами вечернего солнца. А в углах по-прежнему было таинственно и глухо, как таинственна была работа древоделa-горбуна, доброго, снисходительного к моему малолетству, но причастного к колдовству над скляпками с морилкой и над бутылями с олифой. Не это ли колдовство и влекло меня в столярку, где до сухоты во рту было интересно следить за каждым движением горбатенького, похожего на лешачка-баенника, человечка.

Кто знает, может быть, что-то подобное вспомнилось и поэту, слушавшему не слишком-то последовательный рассказ случайного знакомца. Пусть он вспоминал не столярку, а сельскую кузницу отца Трифона Гордеевича. Однако, по народным поверьям, кузнеца тоже умудряют разные неведомые простому смертному силы, а в кузне по ночам тоже творятся всякие странные вещи. Эта чувственная память, необычайно развитая у него с детства, не утрачивалась с годами, а постоянно обновлялась, поскольку превыше всего поэт ценил правдивость и достоверность чувств в жизни, в поэзии, искусстве. Со времен хуторского пастушества он хранил в памяти запахи свежескошенной травы, жар кузнечного горна, звон наковальни, он хранил как чудо, свершенное человеческими руками, все то, что рождалось в отцовской кузне на его глазах, чем потом люди пахали ниву, корчевали лес, рубили срубы домов.

Старый писатель И. С. Соколов-Микитов, совершивший в пятидесятых годах вместе с Твардовским путешествие из Карачарова в Заволжье, говаривал, что по дороге заходили они вот в такие районные чайные, беседовали с со-

седями по столику... Александр же Трифонович, где можно, заглядывал еще в сельскую кузницу, в которой запах окалины и дымок кузнечного горна будили в его душе самые отрадные воспоминания.

Правда, теперь я стал понимать и другое, а именно, что эти встречи и эти впечатления были важны Твардовскому не только для воспоминаний. Нет, все дело заключалось еще и в том, что виденье мира у Александра Твардовского было исключительным, неповторимым, особенным: он позволял нам, читателям, узнавать в поэзии то, что мы как будто бы уже знали, но знали в общем и целом, приблизительно, неточно... Он же не просто досконально знал то, о чем писал и говорил, он выявлял суть характеров и событий через подробности, нам неведомые. Как художник он обладал удивительным даром переплавлять в горниле воображения твердый материал этих подробностей в пластически-чистые, ясные формы стиха.

Вот почему, читая его произведения, я всегда испытывал странное и тревожное чувство: мне казалось, что не стоит большого труда вот так вот взять и написать эти короткие стихотворные строки на листах бумаги,— ведь ты сам видел и испытывал нечто подобное. Однако это было явное заблуждение. Да, ты сам видел и испытывал нечто подобное, но — только после «подсказки» поэта, после того, как он высветлил увиденное в стихах. «В лесу заметней стала елка» — такую строку Михаил Исаковский считал целым законченным стихотворением: столько в ней новизны, свежести и красоты, доступной пониманию любого человека. Причем Исаковский отчетливо сознавал, что эту елку в осеннем, как бы прозрачном лесу ему «подсказал» автор стихотворения, что именно здесь проявился его недюжинный талант — пристально видеть мир, достоверно описывать все, что попадало в поле зрения. Но ведь умение говорить от своего имени и в то же время от имени «вероятного» читателя (или слушателя, как в народной песне) Твардовский считал законом подлинной народности, подлинной демократичности искусства слова. И сам в высшей степени следовал этому закону.

В том давнем разговоре со столяром-краснодеревщиком я угадывал глубокую личную заинтересованность поэта, который ценил вот такие правдивые свидетельства жизни, ценил мастеровых людей и сам превосходно разбирался во многих ремеслах.

По рассказам Ивана Трифоновича, его старший брат —

Александр Трифонович в молодости умел хорошо косить, причем косу заводил без взлета, как учил отец. Из этого раннего навыка ничего не пропало бесследно в творческой мастерской поэта.

Вспомним, как в руках Василия Теркина пила, которую он наточил и выправил, «точно поднятая щука, острой спинкой повела». Вспомним, с каким восхищением описывал он работу двух печников — бесподобного Егора Яковлевича и его подручного майора. Не забыл Твардовский упомянуть и о том, что мастерство хороших печников исстари носит оттенок таинственности, сближавшей это дело чуть ли не со знахарством. Вообще — работа ради удовольствия, ради вольной воли, ради сознания красивых и полезных вещей была для него — по своему эстетическому и нравственному значению — ничуть не ниже, чем поэзия, музыка, живопись. И здесь во взглядах на прекрасное Твардовский исходит опять-таки из народных представлений о красоте как о чем-то полезном, важном, необходимом человеку.

Беседуя со стариком краснодеревщиком, поэт, конечно, не думал ни о каком пресловутом изучении жизни. Не думал он об этом и раньше, когда, предположим, в первый послевоенный год побывал в родных местах. Здесь, в Загорье, он особо почувствовал бедственное и, по всему, безвыходное положение земляков-смолян, которые ютились в оплывших глиной землянках, в халупах, продуваемых всеми ветрами. Вот почему в своем творческом сознании он особо выделил незатейливый сруб избы, поставленной Михаилом Мартыненком. И не только выделил, но и оценил как некий человеческий подвиг. Вот здесь-то снова и сказалась чудесная, поистине народная способность Александра Твардовского все безвестное и отдельное эстетически возвышать до уровня всеобщего.

Изба Михаила Мартыненка, как и во времена нашествий степняков-кочевников, была тесана одним топором, да, одним топором — без пилы, без стамески, без какого-либо другого плотницкого или столярного инструмента: его просто невозможно было найти в этих обездоленных, опустошенных войною местах. Вот почему наряду с самыми величественными новостройками века эта изба, срубленная из осины, законопаченная зеленым мохом, тоже свидетельствовала в пользу неодолимого движения жизни, развития жизни, возрождения жизни, жестоко и дико, как писал Твардовский, поломанной в годы войны. Эта особая

чуткость Твардовского к динамизму жизни, к ее восстановлению при любых «изгибах бытия» и была основой основ его понимания прекрасного.

Ну, а как же работал сам Александр Твардовский,— нет, не у себя в саду, на даче, где он любил пересаживать деревья, вскапывать землю, умело, как и его знакомцы и незнакомцы, орудовать лопатой, топором, пилой, а то и рубанком... Нет, как он воплощал это прекрасное и трагическое, чему был свидетель, в слово, в строку, в стихотворение в целом?.. Из его собственных высказываний на этот счет известно не так-то много. В дни войны, например, он заводил общую тетрадь, в которую подклеивал вырезки из газеты «Красноармейская правда» — в том числе и собственные публикации,— все, что могло в дальнейшем пойти в дело, могло ему пригодиться... Но это опять-таки некий, хотя и предварительный, итог уже проделанной работы. Известно и другое, что он возил с собою на фронте некий деревянный ларец, в котором хранились стопки бумаги, нарезанные по-разному и разных сортов. Своему сослуживцу по газете Е. З. Воробьеву он совершенно доверительно, что было не в его характере, как подчеркивает Евгений Захарович, пояснил, что размер бумажного листа каким-то странным образом влияет на выбор стихотворного размера. Вот почему иногда ему бывает легче найти новый размер, если он сменит формат бумаги. Кстати сказать, в этом же деревянном ларце хранились и его общие тетради, и записные книжки, и даже маленький чайник для заварки, пачка чая и кисет с сахаром... Какая замечательная подробность, характерная не только для пишущих людей, но вообще работников, привыкших в любом месте устраиваться обстоятельно, надежно. А стало быть, и работу свою вершить столь же обстоятельно и надежно. Однако все эти детали кочевого, фронтового, газетного быта опять-таки воссоздают условия, которые помогали А. Твардовскому найти строку или строфу, или даже одно слово, но такое, чтобы его сразу же подхватили сотни тысяч,— хотя бы слово «сабантуй»! А как рождалось это слово?.. Вот этого почти никто не видел. Твардовский не только не любил рассуждать о «секретах творчества», само слово «творчество» он воспринимал с нескрываемой иронией, если слышал его из уст литератора... Впрочем, об этом мне однажды довелось писать, предваряя предисловием его книжицу «О самом главном»... Твардовский не любил, чтобы кто-нибудь видел его в том особом состоя-

нии, которое сродни... Я не хочу банальных определений, а просто перескажу слова Ореста Верейского, который, как и Е. З. Воробьев, вспоминая совместную службу в газете Третьего Белорусского фронта, отвечает на вопрос: как работал Александр Твардовский?.. Как работал? А вот так: любил сидеть один — именно сидеть в какой-нибудь заброшенной землянке. Или бродить по лесу, никому не показываясь. Верейскому запомнилась его одинокая фигура в накинутой на плечи длинной шинели, когда в прифронтовом лесу он то появлялся, то исчезал среди покалеченных войной деревьев. И то, что увидел глаз художника, то, что он запомнил на всю жизнь, по чистой случайности может быть подтверждено фотоснимком. Да, по чистой случайности — почти чудо! — кто-то щелкнул Твардовского среди деревьев, стволы которых были обрублены ожесточенным артиллерийским огнем... Этот снимок подарил мне все тот же Сергей Иванович Вашенцев, и — прошу поверить на слово! — каждый раз, когда я хотя бы мимоходом взглядываю на него, какое-то странное, тревожно-щемящее и волнующее чувство возникает в моей душе. Как будто ненароком, вопреки воле и желанию, я подглядел то, чего не должен был видеть никто...

...С первой же электричкой мы разъехались по своим делам. Добавлю, что наша встреча произошла в тот период, когда Твардовский, меж прочих дел, имел в виду и свой рассказ «Печники». Думал ли он создать и другие вещи в стихах или прозе о мастерах-умельцах, этого я не знаю. Только для прояснения своей мысли сошлюсь на суждение Марии Илларионовны, которая точно определила основную черту творческого характера поэта: «То, что казалось ему только личным, что составляло глубинную суть души, не часто выносилось наружу. Это закон народной жизни. Он соблюдался им до конца дней».

ПРОНИЗАННЫЕ ЯСНЫМ СВЕТОМ

СЕРГЕЙ МИХАЛКОВ

Писать о Сергее Михалкове — значит восстанавливать в душе самые памятные, самые главные страницы и своей личной биографии, и биографии поколения, и биографии страны. Писать о Сергее Михалкове — значит вновь ощущать свежесть, новизну, неповторимость мира, в котором мы живем, неслиянную чистоту красок неба и земли, силу умной иронии, обаяние простодушной и откровенной личности, которая не стареет с годами. Ибо эта человеческая личность, преображенная силой таланта в поэтический образ, может быть ровесником твоему внуку, твоему сыну, да и тебе самому. Ведь не случайно в каждом из нас звучит мальчишеский голос: «Мы с приятелем вдвоем...»

Однажды в дружеском разговоре кто-то из нас вспомнил изречение Вольтера, который будто бы сказал, что небеса дали человеку для облегчения участи надежду и сон. «И — смех!» — тут же откликнулся Сергей Михалков. Действительно, во всем его многообразном творчестве — детских и сатирических стихах, песнях, комедиях, киносценариях, баснях, очерках, публицистических выступлениях смех — всемогуществен. Потому что смех для него — путь раскрытия истины, утверждения человеческого достоинства, возвышения нравственной и социальной красоты нашей жизни. Да, именно так: смех в творчестве Михалкова не разрушительное, а созидательное начало, его смех, как однажды было сказано, омывает мир свежей волной эмоциональной радости и веселья, преображает и обновляет этот мир.

Следует подчеркнуть, что творческая биография Сергея Михалкова началась необычайно рано,— первое стихотворение «Дорога» он напечатал в пятнадцать лет в Ростове-на-Дону и получил авторский экземпляр журнала с такой памятной для него надписью: «Особенно не восхищайся, учись работать...»

И Михалков всю жизнь остался верен этому дружескому напутствию. Чего-чего, а восхищения собственными творениями у него нет. А вот работать он научился одержимо, истово, превыше человеческих сил. Невозможно перечислить все общественные, творческие — да и просто человеческие обязанности и заботы, которые составляют его ежедневный распорядок дня. А сколько времени и сил он отдает поездкам по стране, зарубежным командировкам, участию в международных форумах и конгрессах, встречам с читателями большими и маленькими...

Вот на такой встрече с читателями в Колонном зале его спросили: «А не мешает ли вам такая загруженность?..» — «Мешает,— откровенно ответил поэт.— В том смысле, что писать приходится урывками: за счет сна, отдыха, отпусков, во время болезни. Но тем не менее я пишу.

Да, Михалков пишет... С каждым годом все увереннее мы, например, можем говорить о «театре Михалкова». Не так давно мне довелось видеть на малой сцене ермоловского театра его пьесу «Товарищи-граждане», написанную по мотивам рассказов Василия Шукшина. Для меня это было новое открытие и Шукшина, и Михалкова, и главного режиссера В. Андреева. Правда, грешным делом, после спектакля я перечитал шукшинские рассказы и убедился, что автор инсценировки не погрешил против истины ни в чем. Напротив, в спектакле проявилось коренное свойство, присущее именно михалковскому таланту: сценичность. Образы и персонажи, намеченные Шукшиным, обрели новую, сценическую жизнь, обрели объемность, многомерность, многосложность. Театр создал очень сильный спектакль о людях, живущих «наизнанку» — «наизнанку» по сравнению с другими, хорошими людьми, по сравнению с памятными всем нам шукшинскими «чудиками».

Теперь есть все основания добавить, что сценичность в высшей степени присуща и детским стихам и басням Сергея Михалкова. Разве его неверующий Фома не просится на сцену? Или его знаменитый дядя Степа, которого пом-

нят наизусть миллионы читателей маленьких и больших, по-настоящему, по-хорошему не сценичен?

Первым, кто натолкнул Михалкова на мысль попробовать свои силы в басенном жанре — был А. Н. Толстой. И сразу же порекомендовал поэту для начала, так сказать, для производственной практики, войти в состав Всесоюзного комитета по празднованию юбилея И. А. Крылова. Известно, что в определении басни, данном еще в прошлом веке Белинским, отмечается, что басня — маленькое действо, с лицами и характерами, поэтически отчеркнутыми; иначе сказать, поэтически выписанными, живыми и сценичными...

Уже в послевоенные годы михалковские басни получили всенародное признание. Теперь-то можно ясно видеть, что в нашей новейшей литературе — литературе XX века — Михалков-баснописец стоит в одном ряду с Демьяном Бедным, вместе с ним и вслед за ним продолжая лучшие традиции басенного творчества классического XIX века.

Народность художника может определяться по-разному. Мы ее определяем как высшее проявление подлинной партийности художника, его бесконечной преданности делу партии, делу коммунизма. Именно таков по сути и духу своего творческого мироощущения Сергей Михалков.

Можно, однако, привести и более локальные, и более частные определения народности того или иного художника. Так, например, Твардовский, как говорится, лично для себя считал верным признаком народности изустное существование произведений поэта, их бытование среди широких демократических слоев населения страны, среди людей, которые «обычно стихов не читают».

«Для этого есть много путей,— говорил Твардовский, выступая перед молодыми писателями.— Тут и школьные учебники, и песенники, и отрывной календарь, и рукописный список «на память». Вот о чем надо мечтать, о таком пути своей поэзии к народу».

Если же поставить проблему народности в искусстве вообще, а не только в поэзии, то и здесь опыт мирового искусства и искусства отечественного подсказывал Твардовскому, что самые значительные произведения обретают не только изустное существование, но и органически входят в духовный обиход народа.

Собрание сочинений С. В. Михалкова свидетельствует о том, что его произведения и существуют изустно в читательском сознании, и уже вошли в духовный обиход наших современников, стали явлением их внутренней культуры, их миросозерцания, мироощущения.

...Нынче осенью, когда в нашем довольно-таки запыленном скверике, окруженном со всех сторон многоэтажными, многоподъездными зданиями, вновь зазвучали детские голоса, я случайно услышал считалку, которой не слышал и которой раньше не знал:

Дядя Степа с длинным носом
Подошел ко мне с вопросом:
Как избавить этот нос,
Чтобы больше он не рос...

В этой детской считалке меня поразило слияние реальной личности писателя с литературным персонажем, ставшим уже нарицательным и даже в какой-то степени фольклорным в наши дни, в наше время. Ведь портрет главного великана изо всех районных великанов — это одновременно и несколько утрированный, как вообще во всех детских книжках, портрет самого писателя Михалкова. Вот почему справедливы в данном случае слова А. Блока о том, что жизнь, соединившаяся с легендой, уже есть «житие». Эти слова могут быть отнесены к михалковскому герою, который обрел черты такой вот живой и легендарной личности.

Мне кажется, что изустное существование михалковского стиха свидетельствует о глубоких корнях его поэзии в самой социальной почве, в самой нашей жизни. И дело не только в тиражировании его произведений самими читателями, в их многовариантности. Дело еще и в том, что читатели, которые действительно обычно стихов не читают, повторяют отдельные строчки или даже отдельные слова, превратившиеся в современные присловия, повторяют их как собственные или как пришедшиеся к месту. Вспомним хотя бы знаменитое: «Сороке выдали медаль. А жаль», чтобы убедиться, как точно метнул поэт свою сатирическую стрелу в опасное социально-общественное явление.

Добавлю, что в своих заметках по поводу творчества С. В. Михалкова я отнюдь не ставил перед собою задачу всесторонне охарактеризовать его поэтические полихромии. Да это и невозможно сделать. Однако, перечитывая сейчас его басни, я невольно соотношу их с обликом созидателя, с

его душевным складом, с характером. И прихожу к выводам, на мой взгляд, любопытным для других.

Во-первых, мне становится особенно ясным, что комическое и в литературе, и в жизни требует высокоразвитого эстетического вкуса. И — быстрого, почти мгновенного отклика на социально-общественную злобу дня или просто на человеческую, скажем так, слабость. Тяжелодум не может рассмешить других хотя бы потому, что он никогда не использует момент внезапности, неожиданности, в какой-то степени — случайности, а значит, и не принесет того чувства радостного удивления, облегчения, которое как бы таится в разрешении комической коллизии. Во-вторых, язвительность, нахмуренность, сумрачно-сатирическая высокомерность никак не свойственны светлому, жизнелюбивому таланту Михалкова, михалковскому смеху, который носит скорее сочувственный, чем уничижительный характер. В-третьих, современность басенной ситуации Михалковым всегда угадывается в слове. Да, в одномединственном слове, которое может стать словом-сюжетом, словом-образом. Например, современное выражение «окосел» стало, как говорится, гвоздем самой знаменитой басни Михалкова «Заяц во хмелю». Поэт-баснописец как бы раскрыл, развил скрытые возможности, которые таились в этом расхожем и банальнейшем выражении. Ибо облек его в образную плоть, соединил с традиционным образом «серого трусишки» и неожиданно вывел человеческий характер, которого басенная литература прошлого не знала. Да, заячья претензия на значительность, на всемогущество разоблачается львиным рыком. Однако и сам повелитель зверей превращается последней, заключительной строкой басни в полное ничтожество. Такова сила басенного слова! Таково воздействие смеха, имеющего социальную окраску!

В наши дни, когда наша партия особо подчеркивает возрастающую роль искусства и литературы в обществе развитого социализма, поскольку растет культурный уровень народа, возрастают и возможности активного вмешательства писательского слова в общественную жизнь. И вот здесь-то — новое прочтение басенного творчества С. В. Михалкова позволяет понять, как формируются не только лучшие, благороднейшие нравственно-общественные стороны человеческой натуры, но и как бичуются, искореняются такие негативные явления, как стремление нажиться за счет общества и государства, как происходит

подмена живого дела громкой фразой, как раздуваются штаты, ведется формальная волокита и т. д. Всем этим отрицательным явлениям — бой! — скажем мы популярной фразой тридцатых годов.

Большой друг С. В. Михалкова Александр Фадеев полвека тому назад писал в «Правде»: «Все стихи Михалкова согреты теплым, серьезным, наивным юмором и пронизаны ясным светом человеческой молодости».

Этим ясным светом творческой молодости и творческой энергии пронизаны произведения, по праву вошедшие в собрание сочинений С. В. Михалкова. Они составляют лучшие страницы нашей комедиографии, нашей сатиры, нашей литературы для детей всех возрастов, наклонностей и пристрастий.

ТАМ, В ПОЛЕВОМ ОКЕАНЕ

МИХАИЛ ИСАКОВСКИЙ

Родился поэт в «полевом океане», в краю безвестном, глухом, отгороженном от мира безмолвием частых ельников и скупых на урожаи пашен. В родной деревне Глотовке, в отцовской хате, сумрачной и бедной, он нередко испытывал приступы какого-то смутного томления, которое, вероятно, предшествует первым проблескам поэтического сознания, но которое он, конечно, не знал, как назвать, как определить. Думалось, что эти приступы внутреннего беспокойства вызывает крик улетающих к югу журавлей, пустеющие леса, алые закаты. И только обложки свежих журналов, пахнущие типографской краской, газеты, случайно приобретенные книги, которые отец Василий Назарович — сельский почтарь — развозил по округе и которые он мог дать на день, на два одному из младших сыновей, рассказывали о какой-то иной, красочной, необыкновенной жизни. У мальчика была своя «тайна»: он плохо видел, был близорук от рожденья. И эта «тайна», и эта боязнь стать посмешищем среди озорных и бойких на язык деревенских сверстников — все заставляло его еще больше замыкаться, уходить в себя, все поддерживало в нем врожденную стеснительность и скромность. Даже непритязательные детские забавы и радости — «ручей перепрыгнуть с разбега, с разлета сыграть на лужайке в лапту» — обходили его стороной. Да и не только его, но всех его односельчан большие радости и большие удачи обходили окольными путями.

Я вырос в захолустной стороне,
Где мужики невесело шутили,
Что ехало к ним счастье на коне,

Да богачи его перехватили.
Я вырос там, среди скупых полей,
Где все пути терялися в тумане,
Где матери, баюкая детей,
О горькой доле пели им заране[1].

Но тогда же, в годы детства и юношества, пришло к нему ощущение, что сельский мир, что сельское общество — это добрая сила. Благодаря поддержке М. И. Погодина, ведавшего народным образованием в уезде, учителей В. В. Свистунова, Е. С. Горанской, А. М. Васильевой, благодаря поддержке односельчан осенью 1915 года Миша Исаковский смог выдержать вступительные экзамены в четвертый класс смоленской гимназии Ф. В. Воронина. Правда, поучиться довелось только два года. Семья терпела нужду, да и сам будущий поэт не мог уже существовать на стипендию, выхлопотанную в ельнинской земской управе все тем же Погодиным,— шла война, деньги обесценивались с каждым днем. Может быть, тогда, в канун Октябрьской революции, и мелькнули у него горькие строки: «Вот он, край, где просторному слову появляться не велено...» Однако революция уже раскачала, вздыбила полевой мужицкий океан, и с каждым днем все отчетливее, все яснее стали проступать очертания нового мира, стали открываться новые пути-дороги. В 1918 году Михаил Исаковский вступает в ряды Коммунистической партии, а через некоторое время становится редактором и единственным сотрудником ельнинской уездной газеты. «Просторное слово», о котором он мечтал с юности, не сразу, но пришло к нему. И вызвала к жизни это слово революция.

Можно себе представить, с какой отрадой, с каким искренним воодушевлением встречал он перемены в облике родного края, в быту односельчан, в их «географии жизни»! Вот стихотворение «Ореховые палки». Оно навеяно чисто крестьянскими заботами и надеждами, оно очень местно, локально. Но каковы эти заботы и надежды? Поэт впервые замечает, как отходят в прошлое цепы и как «за речкой, на общественном гумне, отчетливо стучала молотилка». Не пройдет и года, а Исаковский напишет:

Вдоль деревни, от избы и до избы,
Зашагали торопливые столбы;

Загудели, заиграли провода,—
Мы такого не видали никогда...

[1] Исаковский М. Собр. соч.: В 4-х т. М., 1968, т. 2, с. 7. Далее — по этому изданию.

Так сторона безвестная, глухая, позабытая, как говорили в старину, богом и людьми, родила поэта с удивительно просторным песенным словом. Вот почему, перечитывая сборники стихов и песен М. В. Исаковского, невольно воскрешаешь страницы «географии жизни» односельчан, жителей Брянщины, Владимирщины, Вологодчины, то есть того полевого и лесного океана, который гудел на военных ветрах, который поднял в годы суровых испытаний валы необычайной силы, сокрушительности...

Свойство подлинно народного дарования, в частности, заключается в том, что его появление, его внедрение в сознание современников происходит как-то незаметно, естественно, я бы сказал, спокойно, без словесного грохота. Спустя какое-то время уже невозможно себе представить, что мы не знали, не пели всех этих песен, начиная с «Вдоль деревни» и кончая «Одинокой гармонью», песен, которые возникли, родились как бы сами собой, как рождаются весной из почек листья. И, услышав эти стихи и песни, «баяны ахали даже в самом песенном селе» (С. Орлов); в них было нечто давно ожидаемое, нечто такое, что насыщало саму атмосферу повседневности. И люди, многие люди разных возрастов, вкусов, наклонностей, профессий, принимали эти песни за свои, нимало не задумываясь поначалу, кто их сочинил, кто выразил в поэтическом слове такие на первый взгляд очевидные чувства и мысли. Лишь позднее имена поэта и его соавтора-композитора становились известными большинству. Примерно такое произошло с Михаилом Исаковским. Он даже сам не знал, что его стихи поют, что его песня уже «выбилась в люди». Как-то в давнем 1935 году он смотрел кинохронику, в которой был показан хор имени Пятницкого. Хор исполнял новую песню. И этой песней — к немалому изумлению поэта — явилось его стихотворение «Вдоль деревни». Оказывается, композитор В. Г. Захаров вычитал эти стихи в отрывном календаре и положил их на музыку. Творческое содружество В. Г. Захарова и Михаила Исаковского в дальнейшем принесло такие широко популярные песни, как «Провожанье», «И кто его знает», «Шел со службы пограничник», «Ой, туманы...», «Пройдут года» и другие. Простые и «вечные» темы, такие, как встречи и расставания у деревенского колодца, как прославление солдат-фронтовиков, как печаль по уходящему лету, имеют в стихах один-единствен-

ный способ выражения, который свойствен именно Михаилу Исаковскому. А в этом-то и заключается весь секрет успеха его поэзии. Этот «способ выражения» оказался столь всеобщим, а знание вкусов, наклонностей, обычаев людей новой деревни — столь безукоризненным, что «просторное слово» поэта, окрыленное музыкой Захарова, В. Соловьева-Седого, М. Блантера, облетело всю страну, перешагнуло границы и рубежи, явило миру талантливую и лиричную душу русского человека. Эхо песен Исаковского, написанных в предвоенные годы и в годы войны, звучит и сейчас во многих уголках земного шара. И если ваши друзья в зарубежном далеке желают сделать вам приятное, то они непременно споют вам «Катюшу» или на русском, или на своем родном языке.

Было бы досадным заблуждением считать, что творчество М. Исаковского укладывается в традиционные песенные каноны и схемы, что по сравнению с такими предшественниками, как А. Кольцов, Н. Некрасов, И. Никитин, как поэты «суриковского кружка», он ничего принципиально нового в нашу литературу не внес. Но возьмем одно из лучших созданий М. Исаковского — песню-стихотворение «Летят перелетные птицы». Вначале она развивается в духе традиционно народных мотивов: отлет птиц вызывает в человеке чувство щемящей грусти. Первые три строки как бы восстанавливают незримую связь между нами и теми безвестными авторами, которые сложили на Украине «Дивлюсь я на небо», у нас в России — «Если бы *были у меня, у молодца, крылушки...» или «Соловей*, соловейко молодой...». Однако стихотворение Исаковского пролагает четкий рубеж между прошлым и настоящим — оно внутренне полемично именно с этой песенной традицией. Посмотрите, как по-новому, как в соответствии с духом и сутью времени повернута у Исаковского вся тема «перелетных птиц»:

Летят перелетные птицы
Ушедшее лето искать.
Летят они в жаркие страны...

...Все сказанное пока что соответствует старой песенной традиции, но вот поворот темы: улетают стаи перелетных птиц,

А я не хочу улетать,
А я остаюся с тобою,
Родная моя сторона!

Не нужно мне солнце чужое,
Чужая земля не нужна.

При всей любви к родной смоленской стороне Михаил Исаковский всегда был певцом братской дружбы народов нашей страны, талантливым переводчиком, выразителем сплоченности и единства советских людей перед угрозой вражеского нашествия и порабощения. И хотя говорил поэт как бы от своего имени, но получалось, что и от имени всех солдат-фронтовиков, «география жизни» которых во многом была подобна его собственной. Это тем важнее отметить, что сам поэт из-за хронической болезни глаз в боевых действиях участия принимать не мог. Но он был всеми своими помыслами с теми, кто с оружием в руках сражался на фронте. И это проникновение в народную психологию, в народное самосознание отразилось в стихотворении «Летят перелетные птицы», которое заканчивается следующими словами:

Пускай утопал я в болотах,
Пускай замерзал я на льду,
Но если ты скажешь мне слово,
Я снова все это пройду.
Желанья свои и надежды
Связал я навеки с тобой —
С твоею суровой и ясной,
С твоею завидной судьбой.

Горький увидел в стихах Исаковского нового человека, который «знает, что город и деревня — две силы, которые отдельно одна от другой существовать не могут, и знает, что для них пришла пора слиться в одну необоримую творческую силу,— слиться так плотно, как до сей поры силы эти никогда и нигде не сливались».

Это писал Горький еще в 1929 году, но позднее это могло быть написано и о творчестве А. Прокофьева, М. Исаковского, Н. Рыленкова, А. Яшина, а из поэтов среднего поколения — Вас. Федорова, С. Викулова, Ф. Сухова, А. Романова, О. Фокиной и других поэтов, родившихся и выросших в деревне.

Тот же Сергей Викулов в поэме «По праву земляка» жаждет, чтобы скорее наступило новое время и чтобы в любом, самом дальнем сельсовете, в любой деревне «плотинам, спутникам, ракете жизнь соответственна была!».

Александр Твардовский, посвятивший Михаилу Исаковскому большой литературно-критический очерк, самое пристальное внимание уделил как раз народным при-

метам его поэзии. Твардовский подчеркнул, что лирическая муза Исаковского еще в двадцатые годы отражала реальную деревенскую жизнь, которая жадно тянулась ко всему, что хоть какой-то частью приобщало ее к городу, быстро привыкала к новинкам — электричеству, радио, газете, книгам, сельскохозяйственным орудиям заводского производства... И хотя для иных стихотворцев нерушимой по-прежнему оставалась деревня с ее «ветхими крышами» и кипенью черемух», Михаил Исаковский настойчиво стремился выразить в своем творчестве «непоэтичную» новизну деревенской жизни. А чтобы одолеть инерцию читательского интереса, завоевать успех у читателей, влюбленных, в частности, в есенинскую «литургию избы», необходимо было обладать силой крупного и самобытного таланта. Именно таким талантом и обладал Михаил Исаковский. Социально-бытовая новизна деревни открылась поэту в новизне народного языка, как-то по-доброму заставила его улыбнуться пестроте и, увы, пока малограмотности лексики своих героев, которые привычные газетные стереотипы воспринимали как нечто неожиданное и совершенно «ученое». Характерно в этом смысле стихотворение «Политпросвет». Сельский активист, влюбившийся в девушку, приехавшую в командировку из города, пишет ей письмо, в котором просит дать «дальнейшие директивы» в отношении своих чувств...

Что касается суждений об Исаковском как о поэте-песеннике, то все дело в том, замечает далее Твардовский, что обе стороны его таланта неразрывны, они — одно поэтическое целое. Его стихи живут не только в слиянии с написанной композиторами музыкой, они доставляют еще собственно эстетическое удовлетворение как произведения искусства. Ибо вершинные его вещи поражают значительностью и глубиной мысли. В этом — ключ к пониманию личности поэта и всего его творчества.

...Некоторое время стихотворение «Враги сожгли родную хату» было как бы несовместимым с пафосом торжественно-строгих песен об Отечественной войне. Но это стихотворение выражало народные чувства, вызванные невиданными жертвами и разрушениями, которые оставила после себя война. Стихотворение запечатлело всю меру горечи и обиды, испытанной безвестным солдатом, героем этих стихов, всю боль его, все страдания при виде сожженной деревни и одинокого могильного камня, под которым покоилась его жена.

Он пил — солдат, слуга народа,
И с болью в сердце говорил:
«Я шел к тебе четыре года,
Я три державы покорил...»

Хмелел солдат, слеза катилась,
Слеза несбывшихся надежд,
И на груди его светилась
Медаль за город Будапешт.

...Нередко бывшие фронтовики, собравшись за дружеским столом, распевают эти стихи на какой-нибудь самодеятельный мотив и вспоминают мужество своих однополчан, многим из которых не довелось вернуться к родному порогу, и горечь утрат, и радость освобожденных от фашистского ига народов Восточной Европы. Вот почему в лице Исаковского наша советская поэзия обрела, если использовать образ Марины Цветаевой, широкое и полноводное «певучее начало России». Этот же образ упомянул и Твардовский в очерке о замечательном советском поэте.

Сохранив до конца дней своих и душевное целомудрие и застенчивость деревенского жителя, и искренность во всем, что касается литературного ремесла, сам Михаил Исаковский нередко с огорчением, с недоумением видел, как легковесно стало слово под пером иных поэтов-песенников, на каком немыслимом радиотелевизионном диалекте создаются современные песни. Они появляются мгновенно и так же мгновенно исчезают. Поэт искренне болел за положение дел в поэзии, как болели его крестьянские предки за сельский мир, за все «опчество», он страстно и убежденно спорил не только с авторами таких песен-однодневок, но и с теми критиками, которые, оправдывая существование «современных народных песен», исходили из убеждения, что эти-де песни могут быть и послабее, похуже: мол, что с них взять — они же народные. «Это уже просто унизительно для народной песни!» — в сердцах восклицал поэт. И продолжал: «Народный — это очень большое слово, и к нему надо подходить с уважением, не надо снижать и опошлять его».

В этом высказывании — весь Михаил Исаковский, поэт, гражданин, патриот Родины — Советской России. В этом высказывании — весь его жизненный опыт, его вера и убежденность, что «новые песни придумает жизнь» на слова новых поэтов, что эти песни не раз и не два еще прозвучат в самых отдаленных уголках нашей планеты.

ПОКОЙ ОТВЕРГАЮ!..

АРКАДИЙ КУЛЕШОВ

Блок вслушивался в музыку революции. Маяковский — в говор митингующей улицы. Якуб Колас — в споры односельчан на сходках. Эта особая восприимчивость поэтического «я» лишена какой-либо фатальной предопределенности. Поэт — струна на скрипке времен (вспомним образное выражение Михаила Светлова), он — резонатор тех гулов современности, которые с особой силой отдаются в его сердце. Гете считал, что, пока поэт «выражает свои немногие субъективные ощущения, его еще нельзя назвать поэтом; но когда он сумеет овладеть миром и найти для него выражение — тогда он становится поэтом. И тогда он неиссякаем и может быть вечно новым, в то время как субъективная натура быстро высказывает то немногое, что в ней внутренне заключено, и гибнет, впадая в манерность»[1].

Аркадий Кулешов — весь в этих непрестанных, неутомимых попытках «овладеть миром», найти для него образное поэтическое выражение. И если на раннем этапе творческого развития за величальными хорами, за праздничными здравицами он не всегда умел расслышать трагические голоса современности, то с годами приходило к нему понимание того, что найденные им ликующие краски составляют лишь часть той действительности, которая была насыщена электрическими зарядами, как насыщено ими летнее

[1] Эккерман И. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М. — Л., Academia, 1934, с. 291.

небо: его середина еще золотится солнечными лучами, а края уже затянуты черной угрожающей мглой.

То, что постепенно зрело в сознании поэта, что смутно им угадывалось, стало пафосом его творчества в дни Отечественной войны. Нельзя не согласиться с Евг. Мозольковым, автором предисловия к книге Кулешова «Мое свидетельство», что «война обнажила и обострила человеческие чувства», что народная жизнь «предстала как бы в резком свете ослепительной вспышки»[1]. В этом беспощадном, резком свете и рождались новые творения сердца и ума белорусского поэта.

В трудное, мучительно длинное лето 1942 года Аркадий Кулешов, поэт-фронтовик, прислал в газету «Известия» стихи. Стихи эти были вскоре опубликованы и получили широкий отклик как в тылу, так и на фронте. Одно из стихотворений называлось «Письмо из полона». Сила этого произведения — в народном складе мышления поэта, в его беззаветной любви к поруганной, но гордой Белоруссии. Сохраняя черты доподлинности, документальности, это письмо было вместе с тем истинно поэтическим произведением. Не листки из школьной тетради, а вопли девушки, загнанной карателями вместе с подружками в вагон, летят по полям Полесья.

Я рабыня, рабыня, я черная, черная, черная...
Любый мой,
Не с тобой,
А с проклятой бедой
Обрученная...

В том же 1942 году Аркадий Кулешов начинает и заканчивает поэму «Знамя бригады», которой было суждено стать одним из интереснейших произведений периода Отечественной войны. Не стану пересказывать содержания этой поэмы: поэма проста и сурова, как была проста и сурова биография солдат, выбиравшихся из окружения, выносивших с поля боя раненых товарищей, оружие и боевые знамена полков и бригад. Таким окруженцем, не сдавшимся гитлеровцам, сохранившим верность присяге, и является Алесь Рыбка. Не стану подробно останавливаться и на достоинствах поэмы: о ней много и доброжелательно писали в свое время.

Например, Александр Твардовский отметил характер-

[1] Мозольков Е. Поэзия Аркадия Кулешова.— См.: Аркадий Кулешов. Мое свидетельство. М.: Гослитиздат, 1960, с. 5.

нейшую особенность поэмы в следующем абзаце: «Автор... ведет свой рассказ с почти простодушной, мнимой незатейливостью, включая в него по ходу событий и времени то эпизод, то простое наблюдение, то песню либо легенду, то свой собственный лирический возглас. Но как важно для него все, что он видит и слышит по пути, как он зорок и чуток ко всему существенному в жизни родной стороны, какая большая за всем этим мысль,— тревожная, любовная, горячая, страстная мысль о родине, о суровой судьбе, выпавшей на ее долю»[1].

Итак, поэт, чье творчество возросло на ниве белорусского фольклора, в этом произведении отнюдь не использует народно-песенные мотивы, как человек книжного склада характера и ума, не стилизует свою речь и речь героев под народный говор. Он живет, он дышит народностью. Он не может писать иначе, потому что его сердце стало вместилищем новых горьких песен и новых горестных обрядов, вроде свадебного обряда, на котором довелось нежданно-негаданно присутствовать Алесю Рыбке и комиссару Зарудному. Затеянная фашистским прислужником свадьба похожа не на свадьбу, а на поминки. И заканчивается эта свадьба не криками «горько», а выстрелом в иуду.

Чем ближе к фронту, с той, немецкой стороны, подходят герои поэмы, тем глубже раскрывается перед ними пучина народных страданий. Вот Алесю Рыбке и Зарудному подневольные жнеи поют на дожинках песню. Такой песни нет и не могло быть в белорусском фольклоре, но по духу своему, по ощущению грандиозности людских бедствий — это подлинно народное произведение. В песне три зачина, три повтора и три судьбы. Тайком уходит мать-жнея на поле, чтобы не оставить семью без хлеба.

Проснулся хозяин, дивится:
Немало нажатого жита,
Лежит его жница
Средь поля убита.

Тогда сам хозяин идет дожинать рожь и как сноп валится на поле, погубленный вражеской миной. Теперь уже дочка стоит в поле и не знает, что делать ей со снопами. Она умоляет добрых людей взять золотистые копны, оказать ей милость — срубить в лесу лесину, смастерить домовину. «А в ту домовину меня, сиротину, с отцом заодно положите»,— умоляет соседей несчастная сирота. Будучи

[1] Твардовский А. О литературе. М.: Современник, 1973, с. 56.

современной по теме, песня эта навеяна народными причитаниями, старинными плачами, идущими из глубины веков, из далекой истории, когда полчища иноземцев вторгались на белорусскую землю, когда сироты и полонянки вот так же молили добрых людей схоронить их возле родного порога.

Народность поэзии Аркадия Кулешова, в частности, заключается в том, что по богатой фольклорной канве он выводит свой неповторимый узор, вплетает свою нить, обагренную кровью и слезами. Его безыскусственность, его простота отнюдь не исключает масштабности художественного виденья мира.

Этот эпический разворот событий, показ многих человеческих судеб и привлек внимание читателя к творчеству Аркадия Кулешова.

И каждая его новая книга — воистину новая страница в его творчестве, новое открытие им самого себя, а следовательно, и новое открытие его читателями. Впервые личность белорусского поэта находит такое полное самовыражение. И никогда, пожалуй, стремление «овладеть миром», поразмыслить наедине с самим собой над главными проблемами мироздания не ощущалось столь очевидно и зримо, как, например, в сборнике, так и названном «Новая книга»[1]. Творческая эволюция Кулешова родственна, если взять современную русскую поэзию, скорее всего А. Твардовскому, который в послевоенные годы столь же стремительно и резко пошел к лирике, который из эпического поэта — автора поэм, сельских и фронтовых хроник — преимущественно стал поэтом лироэпического и даже чисто лирического склада. Впрочем, об этом уже сказано раньше.

Свойственную А. Кулешову объемность поэтических метафор можно увидеть теперь особенно отчетливо. Поэт обращается к таким обобщенным категориям, как вечность и быстротекущее мгновение, как космос и всемирный океан, как жизнь и смерть, как любовь и ненависть.

При всем том Кулешов остался верен народному складу мышления и чувствования. В жанре белорусских коломыек он пишет несколько стихотворений — «Венок», «О ревности», «Ты и я». В его стихах узнается школа философской лирики Лермонтова, Тютчева, Блока, Якуба Коласа. Не прервалась, а стала сложнее связь с темами вой-

---

[1] Кулешов А. Новая книга: Стихи / Авториз. пер. с белорус. Якова Хелемского. М.: Сов. писатель, 1964.

ны, которая вырвала поэта из привычного круга литературных и домашних дел и, как дубовый листок, погнала с толпами беженцев на восток. Потрясенный вселенской разрухой и вселенским горем, поэт был чуток к орудийным раскатам, доносящимся с других материков. Особенно глубоко и тяжко его воображение тревожила угроза атомно-водородной катастрофы.

Мысль о возможных всемирных катаклизмах ужасала некогда поэтов XIX века: перед лицом «темной пропасти» — неизмеримой вселенной — Тютчев остро ощущал беззащитность, одинокость человеческого «я»; Баратынский в «Последней смерти» провидел то время, когда над опустошенною Землею будет синеть только туман — «чистительная жертва» за пороки человечества.

Разум и сердце Кулешова — поэта, верящего в силу миллионных воль, в силу народных масс,— не может смириться с тем, что, по словам Ф. Энгельса, «свой высший цвет — мыслящий дух» природа предаст самоистреблению.

Эпизодически эти мотивы встречаются у многих лириков, которым довелось пройти по руинам и развалинам Европы, которым памятны уроки прошлого. Например, С. Наровчатов написал об этом в стихотворении «Атлантида». Раздумывая об исчезнувшем в океанских пучинах материке, о том, что прогресс человечества был непоправимо прерван, поэт не может избавиться от навязчивой мысли:

Темное виденье Атлантиды
Перед миром сызнова встает.

Сравнивая гибель легендарной Атлантиды с той опасностью, перед которой стоит современный мир, С. Наровчатов справедливо замечает:

Там иного не было решенья,
Не пойдешь противу естества:
Мы же сами силы разрушенья
Разбудили в недрах вещества.

Боясь назидательности в стихах, вовсе не предназначенных быть проповедью и назиданием, поэт пытался скрасить разговор шуткой:

Раз уж мы придумали завязку,
То развязку сможем изменить.

Однако шутка не получилась. Поэт не сумел скрыть реальной тревоги за тот «проклятый, нами неугаданный

год», когда расщепленный атом может смести все живое с поверхности планеты. С. Наровчатов по праву фронтовика, по долгу сердца мужественно смотрит в лицо нависшей над миром угрозе. В его стихах нет растерянности, нет страха, ибо исторический опыт его поколения, его сверстников говорит ему, что роковая развязка может быть отринута объединенными усилиями людей.

Для Аркадия Кулешова эта тема — тема космического, даже планетарного осмысления современных событий — стала не эпизодом, а главной, все остальное определяющей темой. Макро- и микромиры поэт вводит в сферу трепетного человеческого чувства. Он «вживается» в них, врастает всей своей плотью, а не постигает одним лишь рассудком, зрелым умом. Отсюда поэтическая, художественная убедительность его философских медитаций.

Небесный океан в холодной мгле
Простерся неоглядный, первородный.
Все то, что звездам видно на земле,
Лишь только дно его, лишь мир его подводный.

Парадоксальная мысль: наша земля с ее реками и лесами, равнинами и горами — это некое «дно» всемирного океана,— захватывает поэта. Он начинает ощущать себя слабым и немощным атомом, парящим в необозримом пространстве: «песчинкой был я в пестром хороводе»; он постоянно сравнивает себя с этой песчинкой, кружащейся в гигантском вихре. Это стремительное уменьшение человеческого «я» вызвано лишь одним желанием — подчеркнуть безмерность, беспредельность Вселенной. И все-таки человек — это не безвольная песчинка, которую несет и бьет прибой «подводного мира». Такое противоречие оправдано развитием живого чувства, исканиями пытливой мысли. С одной стороны, А. Кулешову необходимо передать ощущение множественности звездных миров, выразить грандиозность Вселенной. С другой стороны, эта множественность и грандиозность должна мобилизовать интеллектуальные и духовные силы человека, должна напомнить ему, что он, человек, по убеждению поэта,— то единственное, что в самом себе воссоединяет космос и Землю.

Я — третий мир. Я капелька живая
Тех двух миров — обычный человек,
Что, землю с небом всей душой вбирая,
В единый мир сливает их навек.

Но в современных условиях этот «единый мир» подвержен угрозе атомной войны. Вот почему поэт полон чувства

тревоги, коль скоро он слышит, как сотрясается земля от взрывов атомных устройств. Поэт взывает к бдительности людей, он напоминает им, что человек — всемогущ, что его запас нравственных сил велик, что объединение «миллионных воль» сможет предотвратить мировую катастрофу.

Развивая тему могущества человеческого разума и человеческой воли, А. Кулешов обращается к другой философской проблеме — проблеме взаимоотношений человека с природой вообще. Решение ее в поэзии Кулешова выглядит фантастично, подчас сказочно, однако нельзя не признать идейной последовательности поэта, его целенаправленности, когда он пытается зрительно представить себе будущее устройство Вселенной, условия существования обитателей дальних звездных миров. Поэтическая фантазия А. Кулешова опирается на предположения и гипотезы, выдвинутые современной наукой, но поэт отбирает из них только те, которые соответствуют его взглядам художника, стоящего на материалистических позициях.

А. Кулешов часто возвращается к раздумьям о возможном физическом истреблении человечества. Поэт не страшится этих долгих, горестных размышлений, не бежит их.

А вечность с неизведанных дорог
На нас взирает, как на муравейник.
Вот-вот возьмет, сдается, в руки веник
И выметет, как мусор, за порог.

Но без человека, без человечества время — это слепец угрюмый, Вселенная — это бесстрастный, безжизненный хаос. В одном космогоническом стихотворении он предполагает, что в отдаленные времена, когда наше светило погаснет, люди «надземный мир устроят» и силой разума изменят курс планет, в «поединке с черным забытьем» найдут в звездных просторах новые светила, обживут их, заселят, вспашут. «Засеяв землю, разум во Вселенной вновь утвердим на миллиарды лет» — так заканчивает Кулешов эти стихи. В другом стихотворении он предполагает воссоздание разумных существ из искусственного белка, в третьем — из слияния человеческой расы с некими фантастическими обитателями звездных пещер: «Пусть в жилах их струится наша кровь — неугасимой жизни продолженье».

Жанр научной фантастики в поэзии — редкий жанр. И опыт А. Кулешова здесь весьма поучителен. Конечно, его разнообразные гипотезы о бесконечном продолжении рода человеческого имеют относительную научную ценность. Но

поэт, стремясь быть «эхом мира», и не ставил перед собою задачу дать научное обоснование этим предположениям и догадкам. Его волнует другое — утверждение жизни в ее безграничных проявлениях, превосходство созидания — над разложением и гибелью.

Как в космогонических фантазиях А. Кулешов смело заглядывал в бездны макромира, так в лирических стихах о себе, о своем земном существовании он думал все о тех же людях, современниках и земляках,— ведь он в творчестве собрал, объединил людскую думу о насущном и важном. «Покой отвергаю, отныне не надо мне молнии без грозового разряда»,— звучит лейтмотивом в его лирических стихах. Так через полстолетия заповедь Блока «Покоя — нет, покой нам только снится» откликнулась в лирике нашего поэта-современника, который всем существом вслушивался в тревожную и мужественную ораторию времени — преддверие двадцать первого века.

ЧЕЛОВЕК НА ВОЙНЕ

ЛЕВ ЯКИМЕНКО

«Я ощущал прошлое на вкус, цвет и запах, я чувствовал, что надо выразить все эти ощущения, осознать их творчески и в конце концов таким образом освободиться от них, чтобы вернуться к современности»,— писал Леонид Мартынов в автобиографической статье «Мой путь». Поэт говорил о более отдаленном прошлом, чем прошлое одной человеческой жизни, но кому из нас не знакомо это желание «освободиться» от прошлого, как бы растворенного в настоящем, незримо сопутствующего каждому нашему шагу. Кто не пытался взглянуть в себя, чтобы понять окружающих, вглядеться в прошлое, чтобы понять настоящее, а по возможности предугадать и будущее, то самое будущее, которое зреет в настоящем.

«Освободительную» силу творческого процесса предугадывал и Лев Якименко, исследователь творчества М. А. Шолохова, литературный критик и публицист. Я говорю — предугадывал потому, что *знать* можно в том случае, когда твой личный опыт, твои личные впечатления воплощаются в художественном произведении непосредственно, когда ты не исследуешь пусть и близкий тебе, но уже «отлитый» в готовые художественные формы материал, а сам творишь его.

Повесть «Куда вы, белые лебеди?..» (1968) Лев Якименко подготавливал еще в студенческую пору, в дни посещений литературного объединения, руководимого К. Фединым. Тогда он написал повесть «Комбриг Чугунов» — наивную, подражательную вещь. Но по материалу повесть

перекликалась не только с собственной биографией писателя, но, главное, с героической биографией его поколения. И теперь, когда повесть «Куда вы, белые лебеди?..» увидела свет, убеждаешься: она и не могла не возникнуть. Ибо очевидно, что Л. Якименко как исследователь и как художник был одержим одной и той же идеей, что биография самого писателя сыграла здесь решающую роль.

«Я хочу понять, что такое человек...» — говорит Виктор Чекрыжев в канун войны лирическому герою повести, своему студенческому другу Алексею Яловому. А через десятки страниц сам Яловой размышляет: «Никогда так много не думал я о человеке, о его истинной сущности...» Что это — повторение одной и той же мысли? В том-то и дело, что нет. Если в первом, по-юношески сумбурном разговоре Виктор Чекрыжев высказывается о человеке вообще, если его школьные знания и представления о человеческой натуре пришли в противоречие с такими наблюденными фактами, когда «истинное, человеческое» вдруг ускользает от пытливого, но неискушенного в жизни взора, то цепь вторящих ему размышлений навеяна уже событиями огромной значительности: войной, ожесточенными боями в феврале 1942 года. Алексей Яловой, сержант-минометчик, думает о *человеке на войне,* о том, что претерпевает там его душа, как раскрывается он «перед лицом стерегущей смерти». Яловому становится ясно, что в минуты смертельной опасности отлетает всякая шелуха, как бы сбрасываются те одежды, за которыми в условиях обычной жизни скрывается истинное содержание человека. Этот пристальный и требовательный взгляд писателя, обращенный к человеку, оказывающемуся «перед лицом стерегущей смерти», присутствует во всем творчестве Льва Якименко.

В шолоховской эпопее наибольшее его внимание привлекает природа писательского гуманизма: способность автора «Тихого Дона» быть беспощадным гуманистом и одновременно великим человеколюбом. Вспомним, как юный Михаил Шолохов возмущался слащавыми, сентиментальными повестями и рассказами о героях гражданской войны, как замечал, что на войне, в окопах, в бою, люди «умирали безобразно просто». Видимо, в творчестве Шолохова многое было созвучно Льву Якименко, его личным впечатлениям и раздумьям о войне. Многое из личного фронтового опыта привнес он в свои фундаментальные литературоведческие исследования. Многое, но не все. Краски, цвета, запахи, ощущения — короче, вся неповторимость

пережитого, лично засвидетельствованного, что является достоянием художника, не смогла войти в его прежние книги.

Л. Якименко изучал Шолохова и постоянно ощущал ту историческую дистанцию, которая отделяла шолоховских героев от его сверстников. Дистанцию и преемственность. В самом ярком и выразительном образе книги «Куда вы, белые лебеди?..» — в Викторе Чекрыжеве я вижу ту же одержимость идеей, тот же нравственный максимализм, что и в Нагульнове и Кошевом. Однако если говорить об исторической дистанции, то образ Виктора Чекрыжева не «слепок» с Нагульнова и Кошевого, а результат «улавливания», уяснения ведущих тенденций нашей революционной эпохи. Здесь нет противопоставления, а есть диалектическая, спиралевидная форма развития сознания нашего современника.

Юношам, сверстникам Октября, студентам московского вуза, был понятен опыт классовой борьбы и классовой непримиримости шолоховских героев. Их духовный мир формировался под влиянием образцов как русской классической, так и советской литературы. И в их воззрениях было больше того отвлеченного гуманизма, который мы задним числом хотим опровергнуть. Это был «мир ясных и непреложных истин», в котором они по молодости лет жили и в котором, как считает Алексей Яловой, «несправедливость могла быть только случайной». Широкие гуманистические взгляды четко формировали в них презрение к низменным страстям и предрассудкам. Исходя из всего этого, молодые герои повести Якименко делали первый вывод: «хороший человек должен быть во всем хорошим: в каждом поступке своем, в каждом слове». И они пытались быть хорошими, как это ни странно, даже на войне, даже в отношении к заклятому врагу. Умозрительно понимая, что именно фашизм пробуждал в человеке самые низменные, первобытные наклонности и инстинкты, они не понимали и не могли понять, что конкретный немец Винклер, как и они в недавнем прошлом — студент, есть самое откровенное, самое законченное проявление того фашизма, который они ненавидели. Чтобы понять все это, героям повести «Куда вы, белые лебеди?..» надо было пройти школу войны, которая и стала для них школой жизни, школой политики.

Из отвлеченных споров и разговоров о сущности человека, о его призвании и назначении на земле постепенно вырисовывается вторая философская тема Якименко: пе-

ред «лицом стерегущей смерти» в человеке должно было сказаться и сказалось все, что «было в нем заложено и воспитано предыдущей жизнью».

Отдельные вставные новеллы Л. Якименко как бы предвосхищают основную мысль книги: война явилась тяжким испытанием всех заложенных в наших современниках качеств и свойств. Такова, например, новелла о Петьке Козловском, пошедшем служить к немцам. К сожалению, в композиции повести она не играет столь значительной роли.

Вообще начало книги — разбросано, композиционно рыхло, откровенно дневниково. Мысль художника движется как будто на ощупь. То самое прошлое, которое в детстве и юности особенно памятно нам красками, запахами, цветами, захватывает его целиком, уводит в сторону, неприметно склоняет к известным литературным приемам и образцам. Здесь Лев Якименко как будто «старается» быть художником, а в результате возникает ощущение неуверенности и нетвердости его писательского почерка. В дальнейшем, особенно в главах, посвященных ожесточенным боям за село Кресты, все это уступает место «крепкому» письму и такой же «крепкой» художественной и смысловой композиции.

Так что же такое человек на войне? В чем его сущность? Каков его внутренний мир? С этими вопросами я подходил к повести Льва Якименко. Эти вопросы возникали одновременно, а лучше сказать — синхронно у самого автора и у меня, его читателя, потому что опыт нашей военной прозы и поэзии к концу шестидесятых годов достаточно был богат и разнообразен, чтобы избежать как газетного репортажа о героических действиях наших пехотинцев, саперов, разведчиков, танкистов в боевой обстановке, так и изображения одних лишь непомерных физических тягот, которые выпадали на долю рядового бойца на фронте. Иначе говоря, нужно было обобщенное полотно, синтетическая картина, которая бы раскрыла мне философию войны и духовный облик современника, впервые столкнувшегося со стихией войны в свои восемнадцать или двадцать лет. Нужен был точный психологический анализ того, как этот молодой современник втягивается в войну, открывает ее, как постигает законы любви и ненависти, жизни и смерти. Примелькавшийся на страницах военной прозы герой, который сразу же все понимает, который из обычного заводского или интеллигентного парня, из

обычного колхозника становится бравым и бедовым солдатом, этаким стереотипом Василия Теркина, твердо знающим «Есть сигнал: вперед! — Вперед. Есть приказ: умри! — Умрет»,— так вот этот герой нашей военной прозы уже не мог меня удовлетворить. В самом деле, Твардовский выхватил из солдатской среды, из солдатской гущи своего бедового малого Теркина в разгар боевых действий, ему не было времени «подводить» читателя к образу. Теркин своей фронтовой закалкой, своим неистощимым жизнелюбием должен был оказывать немедленное воздействие на тысячи и тысячи необстрелянных бойцов. Но в шестидесятых годах мне важен был именно этот сложный, нередко мучительный путь становления героя, его возмужания, его переоценки довоенных ценностей, переоценки, неизбежной во время войны.

Многое из ожидаемого я нашел в повести Льва Якименко. Во-первых, удивление — оказывается, на фронте бывает тихо и спокойно, как будто немцев не было и нет. Это уже серьезный удар по книжным, весьма условным и наивным представлениям о войне: здесь не только умирают героически, случайно, бесславно, но здесь еще и *живут*. И не смерть, а жизнь людей здесь, на переднем крае, в заснеженных окопах и тесных блиндажах, поражает больше всего главного героя повести Алешу Ялового. В психологической точности этого образа вряд ли можно усомниться.

Затем — скоропалительность первых выводов и наблюдений. В стороне от деревни «пылал огромный праздично-жаркий костер. Это в февральские морозы грелись, бросая в огонь стропила и доски деревенского сарая, солдаты проходящих мимо частей. «Вот она, война,— думал я.— Люди, еще не бывавшие в бою, уже захвачены ее разрушающим вихрем». Но однополчанин Алеши Ялового, минометчик Иван, трезво и рассудительно замечает, что костер необходим: в походных колоннах много отставших, и они могут замерзнуть, не найти дороги в лютую февральскую ночь.

А вот навстречу Яловому летят легкие санки, и в санках некто в новеньком командирском желтом полушубке обнимает двух распаренных, взвизгивающих девах. Это — тоже фронт. Одновременно и в Алеше Яловом, и в Викторе Чекрыжеве рождается лютая ненависть к этому разгулявшемуся интендантскому майору. В них обоих снова говорит

не только книжное, но и идеальное представление о войне: фронт — и этакая забубенная гульба?!

«Таки-их... таки-их...— он (Виктор.— *В. Д.*) задохнулся. Выкрикнул оскорбленным, страдающим высоким голосом: — Уби-и-вать надо...» И снова Иван вносит уточнение, говорит то, что станет друзьям-студентам известно впоследствии: оказывается, и на войне «жить можно». Оказывается, не только, как в песне поется, под знаменем и в пороховом дыму, а вот так, с водочкой, с бабами, с лихим жеребцом можно ухватить от жизни кусок послаще. Иван, с его потребительской философией, откровенно любуется и завидует майору. Алексей Яловой подавлен всем происходящим. Один Виктор Чекрыжев, чьи высокие нравственные принципы и раньше граничили с ригоризмом, остается непримиримым. Он понимает, точнее, он начинает понимать, что у войны, у быта фронтовиков, как и у всякого быта, есть своя изнанка, свои темные стороны, однако жажда жизни, настоящей и полной радости даже здесь, в нескольких километрах от передовой, не покидает его. Таким непримиримым к любым человеческим слабостям, к любым отступлениям от своих представлений о жизни и войне, от своего юношеского максимализма он и проходит по страницам повести. Таким он и встречает смерть.

К лучшим страницам произведения Льва Якименко относится изображение первого боя за безымянную калининскую деревушку. Здесь есть та напряженная сумятица чувств, те перепады в ритмике повествования, наконец, та чрезмерность отдельных впечатлений, которые свойственны необстрелянному новичку. Казалось бы, детали разрастаются, заслоняют главное в событиях, отвлекают наше внимание, но в действительности они-то, эти детали и штрихи, и являются центром психологической разрядки человека. Они западают в память внезапно, непроизвольно, навсегда. Вот как описана горящая солнечным морозным днем деревушка: «Из пламени, словно взрывами, выметывало горящие головни. Они прочерчивали дымный след, описывали крутые ракетные дуги, с шипением вонзались в снег. Потемневший снег дымился и плавился. Его схватывало морозцем. Возникали, как будто после разрывов, желтоватые льдистые лунки с темной сердцевиной.

К ним подходили, чередовались настоящие воронки. С тяжелым клекотом снаряды и мины рвали, выворачивали притаившуюся в зимнем сне землю, и она, перемешавшись

со снегом, тяжело оседала, оголенно чернея широкими кругами».

В этом неудачном, затяжном бою на подступах к селу Кресты по-разному раскрывались и по-разному проявлялись характеры солдат и младших командиров. Иные изображены писателем мельком, иные выписаны более обстоятельно, как, например, Кузьма Федоров, Павел Возницын, Петров-Машкин. Но почти в каждом автор повести находит ту внутреннюю страсть, ту неприметную до поры до времени пружину, которая с особенной силой «срабатывает» в решающий момент.

Сжигающей, все подчиняющей себе страстью Кузьмы Федорова является его любовь к жене, неприметной и худенькой женщине, которую он «высмотрел» до войны в ателье. Ради этой любви Кузьма готов идти на все, он готов совершить подвиг, ибо знает, что он сам себя по своей воле от жены оторвал, на войну ушел. И она, его жена, знает, что он все может, даже Героя достигнуть! А довелось Кузьме погибнуть нелепо, случайно, при бомбежке, и последние его слова были: «Жене напиши, мол, в бою...» Мелкий же человечек, никудышный солдат Петров-Машкин выжил, потому что и в нем была своя «пружина» — доведенный до предела, почти звериный инстинкт самосохранения.

Вот почему вначале вроде бы сочувствуешь словам Алеши Ялового — здесь, в этих тяжелых боях, его сверстники прощались с наивной верой в уготованное человеку счастье, в радостную судьбу его, в то, что условно называется справедливостью и разумом. Но в этом горестном раздумье была не вся правда. Вся правда поколения, к которому принадлежат герои Якименко, заключалась в том, что война научила их, «как *должны* жить люди», какими они *должны* быть, чтобы оправдать те жертвы и лишения, которые выпали на долю нашего народа в четырехлетней освободительной битве.

Не все характеры выписаны в книге с такой отчетливостью, как характер Виктора Чекрыжева, Кузьмы Федорова, Павла Возницына, Бориса Вараввы и других минометчиков. Не все внутренние линии повести проведены с такой четкостью и последовательностью, как линия идеального, а затем и трезво-реалистического отношения к жизни, миру, войне. Но главное писателю удалось. Оно — в стремлении автора совместить далекие друг от друга события, сделать их сегодняшним переживанием.

Лирический герой книги Алеша Яловой живет одновременно в трех измерениях — в прошлом, настоящем и будущем, и это стереометрическое изображение его судьбы, как и судьбы его однополчан, позволяет почувствовать, понять, увидеть, что их подвиг не был напрасен. С высоты нравственных, «рахметовских» идеалов оценивал писатель и фронтовое прошлое своих героев, и их послевоенную жизнь. И эта высота — достойное мерило наших сегодняшних повседневных поступков, замыслов, мечтаний. Вот какими были люди на войне, вот какими они должны быть, говорил нам писатель, поведав о сверстниках, собратьях по оружию, многим из которых не удалось дожить до наших дней.

ПУТЬ К ПОЭЗИИ

ЮРИЙ БЕЛАШ

1

Если я и вспомнил о нем, то из-за фотографии, опубликованной в московском альманахе «День поэзии» за 1980 год. Правда, не он один был представлен на вклейке. Я долго рассматривал фотографии и думал, какими все-таки молодыми и, не побоюсь этого слова, чистыми были мы тогда: с этими юношескими овалами лица, с этими пристальными глазами, с этими новенькими лейтенантскими погонами... Виктор Гончаров, Александр Коренев, Юрий Мельников, Владимир Карпеко... И вот теперь — Юрий Белаш... Стал перелистывать альманах, в котором сразу же замелькали тысячи строк и сотни фамилий, но как-то поскучнел, помрачнел и отложил чтение на потом... А потом были другие книги и другие заботы. Однако то в журнале «Наш современник», то в «Литгазете» я, к своему удивлению, стал встречать короткие стихотворные строки, подписанные такой знакомой и неожиданной для меня фамилией: Юрий Белаш. Ведь он, выпускник Литературного института и аспирант кафедры советской литературы,— что мне было доподлинно известно,— никогда стихов не писал. Напротив, даже его внешний облик говорил совсем о другом. Всему институту были хорошо знакомы его очки в золотой оправе, дополняемые иронической улыбкой, как бы застывшей в уголках губ, а главное — страсть к спорам, дискуссиям, долгим разговорам, где бы они ни возникали: в аудитории, или на лестнице, или на подоконниках в коридоре, служившем и курилкой, и местом для чтения стихов, и трибуной для таких вот полемических выступлений.

Несколько статей, опубликованных в центральных газетах именно в то время, то есть в начале пятидесятых годов, еще больше укрепило и преподавателей, и студентов во мнении, что в лице Юрия Семеновича Белаша мы имеем, по крайней мере, Писарева, если не самого «неистового Виссариона». Ибо не было среди студентов и аспирантов таких ниспровергателей авторитетов, как он. Кстати сказать, свою кандидатскую диссертацию, посвященную творчеству П. А. Павленко, Юрий Белаш в буквальном смысле слова выспорил на заседании президиума Высшей аттестационной комиссии, поскольку против нее у кого-то и где-то были какие-то возражения. После многочасового заседания ВАКа он достойно получил искомую степень кандидата филологических наук... И вдруг спустя тридцать лет я начинаю встречать строки, которые поражали меня какой-то еще неслыханной и нечитанной новизной:

Пехоту обучали воевать.
Пехоту обучали убивать.

Или:

Как топором по темени —
стальной осколок влепит.
И ты убит — не ведая, что ты уже убит...

Вскоре по оглавлениям журналов или сборников я стал выискивать именно эту фамилию, а когда находил, то испытывал странное чувство тревоги и опасения: а вдруг да это случайность? а вдруг да ничего *такого* не будет?.. И еще я стал замечать, что эти короткие стихи важны для меня особой исповедальной достоверностью, многозначной и сложной, ибо стихи оставались стихами, но одновременно они были человеческим документом, явлением, фактом, то есть чем-то доподлинным, пережитым, прочувствованным. Теперь прошлое внезапно приближалось ко мне, и я его видел сквозь окуляры бинокля, видел в подробностях, которых раньше не запоминал и о которых, оказывается, знали мы двое — поэт и я, его читатель.

Ждать недолго:
в окопах траншей
штурмовые отрыты ступени...

Верно! Всего за несколько минут до атаки их отрывают в передней стенке траншеи, поскольку раньше ответный и

внезапный артогонь противника может еще настичь стоящих или сидящих в траншее. И никакие самые опытные дивизионные, а тем более — армейские журналисты не могли подметить этой простой и очевидной для солдата-окопника детали, поскольку эти — для иных последние в жизни — ступени надо было отрывать самому и своей пехотной лопаткой.

2

Однажды в метрополитене я медленно двигался в тесноте перехода, окруженный со всех сторон людьми, как и я, со взором, устремленным внутрь себя, с головой, втиснутой в плечи. Впереди виднелись такие же меховые шапки и куртки из синтетики... И вдруг наша человеческая масса стала колыхаться, переваливаться, переламываться на ступенях перехода к другому подземному залу. И тогда я узнал доху Белаша — его знаменитую доху из искусственного, окрашенного в фиолетовый цвет меха... Но не смог ни продвинуться вперед, ни окликнуть его, а продолжал и дальше двигаться к пушечному жерлу нового путепровода. Не знаю, может быть, дело было в этом людском перепаде, в котором мы были волнами, всплеснувшимися на мгновение и сразу же пропавшими среди других, но мне вспомнилось совсем другое...

В Литературном институте мы с Юрием Белашом были отдаленно, если не сказать, шапочно знакомы друг с другом. А тут — пожалуйста: по путевкам, выданным в одном и том же месткоме, оказались на Рижском взморье. И в самую золотую пору: стояла середина июля, необычайно жаркого и сухого в то лето. Теперь можно было валяться на бархатисто-белом песке, или отмахивать километры вдоль залива, или «гасить» звонкий волейбольный мяч вместе с другими в одном кругу. «А это кто?» — «А это — Лилия Штраль... С оркестрового факультета. Флейтистка...» — «Значит, совсем как у Леонида Мартынова:

— Флейта, флейта!
Охотно я брал тебя в руки.
Дети, севши у ног моих, делали луки,
Но, нахмурившись, их отбирали мамаши:
— Ваши сказки, а дети-то все-таки наши...»

Мой собеседник рассмеялся: «Насчет сказок — можно...»

Вот так на взморье мы как бы примеривались друг к другу, как бы проверяли друг друга: а стоит ли заводить серьезный разговор.

Оказалось, стоит. И вот что странно: война, которая под ворохом пестрых рижских впечатлений все еще таилась в душах, как детонатор во взрывчатке, как будто не существовала для нас совсем... Вероятно, жажда беспечной и беззаботной жизни была настолько велика, а возможность вести такую жизнь настолько реальна — реальна именно здесь, в Юрмале, среди дюн, сосновых рощиц, старинных узорчатых особнячков и многочисленных кондитерских, ночных баров, ресторанов, напоминавших что-то совсем недавнее,— что о войне долгое время не было сказано ни единого слова... Здесь прошлое слилось с настоящим и создало то особое — приподнято-возвышенное — настроение, в котором мы пребывали весь сезон. И как бы подтверждением этой связи между прошлым и настоящим в Юрмале шли гастроли Александра Вертинского. Концертный зал был, конечно, переполнен, но мы ухитрялись доставать билеты и вновь и вновь рукоплескать артисту, чья неподвижная маска лица в свете юпитеров, чьи изломанные, старчески неверные жесты и тихий — почти шепотом — голос ничуть не смущали нас. Напротив, мы находились под обаянием и этого, с картавинкой, голоса, и этих жестов, и этих старомодных слов, которые были наивны и бесполезны в современном нам мире, но которые отдаленно походили на то, что нам когда-то довелось пережить. Вот почему Белаш мог без конца напевать:

Над розовым морем
вставала луна.
Во льду зеленела бутылка вина...

А я, в свою очередь, перекинув через плечо махровое полотенце, сбегал по деревянному трапу, проложенному через дюны к морю, и при этом кричал во весь голос:

И мы слишком уж ста-а-ры,
И мы слишком уста-а-ли...

Однако война все-таки напомнила нам о себе. Как-то на лодке, взятой напрокат, мы уткнулись в правый — низкий и затравеневший — берег реки Лиелупе. Была мысль порыбачить, но клевало плохо, и мы, лениво развалившись в лодке, рассматривали Майори. Вот башня. Вот старин-

ная гостиница «Майори». Вот зеленая и уютная станция, придвинувшаяся к воде... Внезапно ее заслонил длинный эшелон с наглухо задраенными дверями... За последним вагоном была прицеплена открытая платформа, и на ней, словно дула спаренных крупнокалиберных пулеметов, торчали оглобли двуколки...

— Ты знаешь, что я вспомнил сейчас? — спросил меня Белаш.— Александра Блока!

— Телепатия! — откликнулся я неохотно.— Я даже знаю, *что* ты вспомнил.

Петроградское небо мутилось дождем,
На войну уходил эшелон.
Без конца — взвод за взводом и штык за штыком
Наполнял за вагоном вагон.
И садясь, запевали *Варяга* одни,
А другие — не в лад — *Ермака,*
И кричали *ура,* и шутили они,
И тихонько крестилась рука.

Воспользовавшись мгновенной паузой, Белаш подхватил стихотворение с каким-то неведомым мне воодушевлением, нет, даже проще — азартом, и прочитал еще несколько строф:

Вдруг под ветром взлетел опадающий лист,
Раскачавшись, фонарь замигал,
И под черною тучей веселый горнист
Заиграл к отправленью сигнал.

И военною славой заплакал рожок,
Наполняя тревогой сердца.
Громыханье колес и охрипший свисток
Заглушило *ура* без конца...

Продолжение нашего необычного диалога, состоявшего из блоковских цитат, произошло перед самым отъездом... С утра сеялся мелкий, как будто протертый сквозь сито, дождичек, которого мы ждали уже давно. Над морем — серым и плоским, как оцинкованный стол,— яростно кричали чайки. Мы же, облюбовав пустой стеклянный павильон, засели в нем, чтобы наконец-то отвести душу в разговорах. Сидели на ящиках, поставив между ног по бутылке сухого вина.

Зарядил с утра сегодня дождик,—
Жди — не жди — его не переждешь,—

это я начал с импровизации, под впечатлением которой, как потом выяснилось, Юрий Белаш долгое время пребы-

вал в Москве. Но заговорили мы не о поэзии, а о личности в истории. И первая ссылка, как и должно для аспирантов третьего года обучения, была на философа Бауэра: человек существует для того, чтобы существовала история. Стало быть, человек — «винтик» или «штифтик», вращающий колеса истории. Поэтому-то он и обречен на анонимность, на безвестность своего существования.

— Постой, постой! — с горячностью воскликнул один из нас.— Ведь не история борется, страдает, добивается цели, гибнет, воскресает вновь... А он — человек из строя, самый что ни на есть повседневный, рядовой человек. В дни таких исторических сдвигов, как война, он становится историческим человеком. Причем, заметь, каждый — вплоть до последнего ездового в артиллерийской упряжке или последней санитарки из санроты — освобождается от своей безвестности. Он — не пешка, передвигаемая по шахматной доске истории, он — личность! А личность — это уже человек как возможность, как то, чем он может стать и чем он становится в самой сложной обстановке. Правда, когда минует историческая необходимость, он как бы вновь растворяется «в пекле времени». Но опыт войны, вызвавшей к жизни огромную человеческую энергию, поможет художнику и в искусстве, и в литературе раскрыть человека не через необходимость, а через возможность, хотя, к слову сказать, и возможность обнаруживается, в конце концов, через необходимость... Вот один умудренный в философии лектор, когда в первый раз входил в студенческую аудиторию, начинал лекцию следующими стихами:

Я пришел, и не знаю откуда.
Я живу, и не знаю себя.
Я уйду, и не знаю где буду...
Странно мне, что ж так радуюсь я?..

— Прекрасные стихи! — не удержавшись, воскликнул я. Но мой друг, сокрушенно покачав головою, промолвил:

— Я лично знаю, откуда пришел... Я пришел из войны!

В знак примирения мы чокнулись бутылками, допили сухое вино и покинули стеклянный павильон, приютивший нас на это время.

А на небе между тем появились первые голубые промоины. С моря подул ветер, который протяжно зашумел в прибрежных соснах, погнал мелкую волну к берегу, а вскоре обозначился вдали пенными гребнями валов. Юрий Белаш, высоко закидывая длинные ноги, выскочил вперед,

за несколько прыжков одолел песчаный пляж и зашел в море... Он стоял, черпая горстями мутноватую воду, и вершил таинство, которое можно было назвать торжественным словом — омовение, да, именно омовение на берегу Балтийского моря. Ведь, в конце концов, Рижский залив — залив Балтийского моря. И ветер дул с северо-запада, со стороны города Калининграда.

3

В Москве мы встречались редко. Иногда я видел Белаша в институтском скверике все в той же фиолетовой дохе, с маленьким потертым чемоданчиком, в котором он носил чужие рукописи, взятые для рецензирования. Зарабатывал он себе на жизнь еще и тем, что вел литературное объединение при Институте инженеров железнодорожного транспорта. Конечно, заработок случайный, но мой однокашник был обеспечен в этом отношении. И вот что странно: он не утратил квалификацию критика-профессионала, ибо в издательствах и журналах ему поручали для рецензирования самые сложные, как говорится, трудно проходимые сквозь редакционные столы рукописи. А вот в периодике выступал крайне редко. О его повседневном жизненном укладе до меня доходили теперь непонятные, если не сказать — полуфантастические вести. Говорили, что он, поселившись в однокомнатной квартире на Ломоносовском проспекте, включает домашний телефон только с 22 до 23 часов. Ибо остальное время посвящает чтению древних историков, риторов, философов, за сочинениями которых охотился по букинистическим магазинам Москвы. И что, кстати сказать, уже составил себе приличную библиотечку по истории древнего мира, Византии и Киевской Руси.

Однажды мы разговорились с Семеном Ивановичем Шуртаковым, который и по сей день преподает на Высших литературных курсах. И разговор наш незаметно коснулся Юрия Белаша, может быть, в связи с воспоминаниями о выпускниках первых послевоенных лет. Оказалось, что изустная молва, которая рисовала Белаша этаким затворником, если не сказать — анахоретом, и которой я не очень-то и доверял, в основе своей правдива. Действительно, он отказался почти от всего, что было связано с повседневным ходом жизни и что перенасыщало эту жизнь заботами, делами, поездками в разные концы города... А

в итоге — усталость, разочарование, раздражение: еще один день пропал зря, ибо не написано ни единой строчки.

Нет, рассказывал мне обстоятельный Семен Иванович, Белаш стал в полном смысле подвижником идеи. Какой?.. Пока сказать трудно. Однако он в самом деле любит читать и Геродота, и Плутарха, и Сенеку, и Августина Блаженного, и византийских риторов, а из отечественных историков — Карамзина... И он в самом деле отказался от каких-либо приработков на стороне, даже от внутреннего рецензирования, которое долгие годы давало ему «на хлеб».

Теперь в их беседах появилось нечто новое — не только рассказы о букинистических находках или демонстрации каких-то раритетов. Их место заняли довольно-таки затрепанные фронтовые блокноты, которые, оказывается, чудом сохранились у Белаша и из которых он зачитывал свои торопливые записи... Но записи — не стихи... О стихах пока что разговора не было. Им предстояло родиться. И они родились!..

Позднее, когда я прочитал в журнале «Наш современник» замечательную во всех отношениях статью Семена Шуртакова, в которой что-то было и из его устных рассказов, я не мог не обратить внимание на главную мысль этой статьи: минувшая война была таким страшным испытанием физических и нравственных сил, что для ее осмысления потребовалось время, определенная временная дистанция. У одних эта дистанция исчислялась годами, у других — десятилетием. Юрию Белашу понадобилось особенно много — около тридцати лет![1]

Эта статья Шуртакова заставила меня вновь вернуться к странному — с позиций здравого смысла — образу жизни моего однокашника и к его не менее странной литературной судьбе. Однако сейчас я уже понимал, что Белаш сознательно обрек себя на одиночество и полную безвестность. Ибо даже тогда, когда он едва начинал выступать в печати в качестве литературного критика и публициста, его полемически острые или, как говорили в то время, боевые статьи сделали его имя достоянием и литературной, и читательской общественности. Такая известность обеспечивала бы ему и заработок, и положение, и прием в члены Союза писателей, чего, кстати сказать, он не сделал, по-моему, и до сей поры. Правда, самочув-

[1] См.: Наш современник, 1982, № 11, с. 186.

ствие обычного человека — человека «не на виду» — нередко связано с удовлетворением тех или иных потребностей, все более разнообразных и все более растущих, связано оно, на мой взгляд, и с заботой о внутреннем душевном равновесии, с заботой о внутренней благоустроенности, если хотите, с душевным комфортом. А для достижения этого состояния необходимо исключить, как сейчас мы любим говорить, отрицательные эмоции, стрессовые ситуации, душевные порывы и т. д. Вот почему «вторичное» стало быстро повышаться в своем значении: вместо встречи — телефонный разговор, вместо посвиста птиц в лесу — наушники с проводами от транзистора, вместо книг — их экранизация, их теле- или киновариант.

Конечно, слишком всеобъемлюща и многообразна пленочная культура, чтобы в ней одной видеть незримую стену между современником и его реальным бытием. Однако нельзя все-таки не вспомнить, что ускоренный рост «под пленкой» хотя бы и домашних овощей лишает их главного — запахов родной земли!..

Юрий Белаш ни в личной жизни, ни в творчестве органически не принимал именно эту «вторичность», а стало быть, и эту заботу о внутреннем душевном равновесии, о душевном комфорте, который жаждут получить от произведений иные, к сожалению, не столь малочисленные потребители произведений искусства и литературы. Нет, он поставил перед собою противоположную и необычайно сложную задачу: спустя и тридцать, и тридцать пять, и сорок лет после окончания войны сказать о ней так, сказать о рядовом ее участнике так, чтобы все поняли, что на веки вечные в нашей судьбе «пролегла меж будущим и прошлым истории кровавая межа»!

А для выполнения этой задачи он должен был вновь перестрадать и перемучиться всем тем, что вершилось на этой необозримой человеческим взглядом кровавой исторической меже.

Поэтому он и учился «по-иному складывать слова», учился передавать в этих словах «первооснову бытия» — и бездонность неба, и лютость мороза, и зелень травы, и запахи сырой земли и свежей человеческой крови... Он учился неизмеримо большему: говорить о жизни и смерти так, чтобы в это невозможно было не поверить. О каком же самосохранении, о каком душевном комфорте могла идти речь, если те, что не вернулись с войны, день и ночь были перед его глазами.

Сидел он бледный в водосточной яме.
За воротником катился крупный пот.
И грязными, дрожащими руками
Он зажимал простреленный живот.

Мы кое-как его перевязали...
Но вот, когда собрались уносить,
Он, поглядев запавшими глазами,
Вдруг попросил, чтоб дали покурить.

Под пеплом тлел огонь нежаркий,
Дым отливал свинцовой синевой,—
Курил солдат последнюю цигарку,
И пальцы
Не дрожали
У него[1].

Чтобы написать такое стихотворение, необходимо было добиться единственного и главного: чтобы поэзия потеряла «книжное обличие», ибо в этом примелькавшемся и вроде бы даже привычном для многих «обличии» война была рассыпана по всем сборникам и журналам. Нет, на микропространстве одной строки, одной строфы, одного стихотворения надо было выразить то, что до тебя никто не мог сказать или увидеть; надо было найти слова для выражения душевного состояния того, кого обучали не только воевать, но и убивать... И кто сам мог быть убитым. Об этих суровых законах войны в нашей поэзии говорилось особенно неохотно, как будто из боязни как-то преуменьшить ее гуманистический пафос или уронить великие «заветы» русской классики.

— Да, солдат убивает. Так ведется от века,—

говорит Юрий Белаш с внутренним вызовом, чтобы в следующей строке «восстановить» в своих правах и пафос нашей современной поэзии, и великие гуманистические заветы классики, которые он не забывал ни на один миг.

Да, солдат убивает. Так ведется от века.
Только поберегись — и в себе не убей человека!

Очевидно, что Белаш далек от мысли об абсурдности всего происходящего там, на фронте, где бьются так, как бьются на войне: «зверю — зверь, и враг — врагу» (А. Твардовский). Белаш ведет принципиальный спор с

[1] Белаш Ю. Оглохшая пехота: Стихи. М.: Сов. писатель, 1981, с. 8. Далее — по этому изданию с указанием страницы в тексте.

убеждением во всеобщей предопределенности, спор о том, что свобода человека — это и есть подчинение необходимости, подчинение обстоятельствам...

— Нет,— как бы кричит он каждой строкой, — быть свободным — значит принимать самому решение, иметь возможность выбора, реализации себя как личности, если даже твое фронтовое бытие окажется подобным вспышке сигнальной ракеты.

Именно так: основа основ фронтовой лирики Белаша заключается в том, что рядовой человек — человек «не на виду» — отнюдь не механический исполнитель чужой воли, что он сам ищет возможных путей к победе, что он воюет истово, яростно, страшно, потому что воюет убежденно.

4

В нашей поэзии есть одно замечательное стихотворение Юлии Друниной, которое по праву вошло во все антологии. В нем всего четыре строчки:

Я только раз видала рукопашный,
Раз наяву, и тысячи во сне.
Кто говорит, что на войне не страшно,
Тот ничего не знает о войне.

Друнина была предельно честна перед читателями, перед самой собою, когда написала эти строки: нет, она не ходила в рукопашный, она только *видала* его однажды... Юрий Белаш сам ходил — и не раз — в штыковую атаку. И он должен был, обязан был проявить бесстрашие и отчаянную решимость высказаться до конца. Философский ключ — человек это не то, что он есть, а то, что он может сделать или чем может стать в ситуации, называемой пограничной,— этот философский ключ и помог ему создать стихи, в которых запечатлен штыковой бой так, как этого не знала наша поэзия, пожалуй, со времен лермонтовского «Бородина».

Помкомвзвода в стихотворении «Штыковой бой» восхищает меня и как читателя и как бывшего боевого офицера, ибо его бытие — в считанные минуты штыковой атаки — это бытие точно оцененных возможностей и правильно принятых решений.

Он не бежит и не кричит «ура»
и лозунгов, оборотясь, не произносит:

он — бережет дыхание;
шагает голенасто, петляя на ходу,
чтоб сбить с прицела фрицев...—

так деловито рассказывается о помкомвзводе, который прошел науку воевать и который знает цену не словам, а действиям. Рассказывается, чтобы тут же противопоставить ему тех других, которые подчиняются его примеру и его опыту войны.

...А мы...
а мы, ну как во сне дурном,
бежим и все догнать его не можем...

Не только в этом стихотворении, но и во многих других Белаш задерживает наше внимание на том напряженнейшем миге, когда цепи атакующих советских солдат вот-вот захлестнут все видимое пространство:

И вот уже — разрушенный сарай.
Гранаты в пулеметчиков швыряем...

Еще рывок —
и мы передний край
с землей и кровью весь перемешаем.

Казалось бы, вся правда уже сказана, казалось бы, образ безымянного помкомвзвода выразил и весь героизм, и весь опыт ведения рукопашного боя, и весь трагизм войны. Однако поэт хочет, чтобы его стихи не были апофеозом только поразительного бесстрашия и самообладания, он хочет глубже заглянуть в человеческую душу, он хочет передать нечеловеческое напряжение боя в восприятии, может быть, сугубо штатского в недавнем прошлом человека, может быть, недавнего старшеклассника.

Я не помню, было ли мне страшно.

Только помню — если был когда я
в этой жизни счастлив без остатка,
то лишь тогда — после штыковой,
когда пальцы так дрожали,
что не смог свернуть я самокрутку.

Женя Дягилев мне сунул в рот свою.
(68 — 71)

Примечательно, на мой взгляд, в этом отрывке, что стих рассыпается к концу, что он теперь какой-то несла-

женный, несобранный, и это конечно же соответствует внутреннему состоянию молодого солдата, только что пережившего штыковой бой. Вообще при изображении таких рукопашных схваток, когда в глаза пехотинца неотрывно смотрит «смерть живая» (А. Твардовский), Юрий Белаш проявляет исключительное мастерство и совершенное владение словом. Конечно, читатель, захваченный этим всесокрушающим напором стиха, не замечает виртуозной работы над строкой. Но чтобы понять новаторскую сущность лирики Юрия Белаша, необходимо раскрыть некоторые «секреты» его мастерства. Во всем его творчестве, а не только в сборнике «Оглохшая пехота», проявляется одно наиценнейшее и довольно редкое качество: это осознание внутреннего времени и внутреннего пространства, которое предельно обостряется во фронтовике и которое живет в нем до последних минут жизни. Например, во время поединка противотанкового расчета с немецким танком это внутреннее пространство и время запечатлено в следующих строчках: «И в третий раз меняется прицел — и весь расчет меняется в лице: танк разворачивает башню...» Переписывая эту строфу, я понял наконец-то, в чем секрет изображения этой напряженной психологической дуэли: в дважды повторенном слове «меняется», которое имеет каждый раз совершенно иной смысл. Осознание внутреннего времени и пространства великолепно раскрыто и в стихотворении «Четвертая атака». В четвертый раз идут в атаку немецкие егеря, они идут

...не ложась, не пригибаясь,
идут, стреляя на ходу.
Неотвратимо надвигаясь
на ту незримую черту,
с которой — или — или:
или —
мы вновь отбросим егерей,
не сдюжим —
братскою могилой
нам станут ровики траншей...
(67)

Пограничная ситуация, о которой так много было написано, здесь выступает в своей предельной обнаженности и простоте: или — или... Добавить поэту нечего. Он может лишь напомнить: идут в атаку егеря!..

5

Однажды Анри Мальро, может быть, и в шутку сказал: «Шаманы копируют, а художественные колдуны творят». Автору сборника «Оглохшая пехота» органически чуждо шаманство. Ибо как бы ни были выразительны и точны детали фронтового бытия, за ними легко скрыться и копиисту. Истинный поэт не должен забывать основного: ему необходимо раскрыть диалектику внутренних состояний солдата-фронтовика, высветлить его внутренний мир, как говорили в старину, оком духовным... И тогда окажется, что этому солдату-фронтовику, этому рядовому пехотинцу или минометчику, свойственна та драма внутреннего сознания, которая в творчестве Белаша обозначается как противоборство «опыта» и «настроения». Все, что отрезвляет солдата, что подчиняется силе его воли и силе воли его командира, все это обозначается у Белаша понятием «опыт». И, напротив, все, что не подчиняется разуму, все, что связано с эмоциональной и душевной стороной жизнедеятельности рядового, все, что может быть проявлением подсознательного, все, что порождает состояние тревоги, беспокойства, тоски, тягостных или роковых предчувствий,— все это и есть «настроение». Причем такое настроение может охватывать не одного человека, а все окопное или траншейное содружество «братьев славян», как любила называть себя на фронте пехота. Здесь можно сослаться на стихи, которые так и называются «Плохое настроение». Вместе с тем было немало и такого, что особенно радовало и сближало «братьев славян»: спетая — опять-таки под настроение — песня «Вот мчится тройка почтовая...», возможность отогреться в блиндаже, когда на воле мороз под сорок градусов, отойти всей дивизией в тыл на переформировку... Однако неподвластная разуму тоска могла, как ржа, разъедать душу человеческую. Об этом и написано стихотворение, которое, как и большинство стихов Ю. Белаша, начинается с заглавной строки: «Не смерть страшна. Тоска — страшнее...» В этом стихотворении тоска (ее иногда еще называли смертной) побеждается не отвлеченными доводами рассудка и не философскими трюизмами, а обращением к личному опыту, рассказом о том, как все-таки можно победить эту тоску, эту подлинную беду, от которой, бывало, не знаешь куда и деваться в тесной траншее, за которой начинается нейтральная полоса... Лирический герой стихотворения — опытный солдат. И он знает, что бездействие в

таком случае — губительно и даже непоправимо... Спасти может лишь мгновенно принятое решение. Какое? Известное для солдата передней линии обороны: стиснув зубы, перекрестить огнем из автомата «и ночь, и звезды— вдоль и поперек!». И только тогда произойдет чудо: запах машинного масла и нагретый ствол автомата свершат свое немое колдовство.

Вернувшись,
в сонном храпе блиндажа
достанешь шомпол, ершик и протирку,
присунешь ближе тусклую коптилку
и будешь
успокоенно и долго,
вздыхая временами только,
перетирать и чистить автомат...

(86)

Когда читаешь подобные, как бы психологически и нравственно облегчающие стихотворные строки, то невольно вспоминаешь изречение Льва Толстого: можно выдумать все, что угодно, нельзя выдумать человеческой психологии. В этом — залог долговечности и эстетической выразительности как произведений прозы, так и поэзии. Ведь как читатель я сопереживаю все время и неосознанно примеряю к себе сказанное художником — примеряю и данную жизненную ситуацию, а примерив, решаю: по плечу ли мне то, что пережил лирический герой. Конечно, мне кажется, что по плечу... Потому что он, поэт, видел далеко-далеко — *вплоть до окончания войны*... В стихотворении, посвященном памяти Сергея Орлова, Белаш рассказывает, как во время самых отчаянных атак и контратак, когда «все окрестности в дыме разрывов померкли», он видел впереди себя одно и то же — отдаленное селение с голубой колокольней какой-то дряхлеющей церкви... И сколько бы километров по российским пажитям и равнинам он ни проходил, всегда перед ним

...Как будто меж жизнью и тем, что есть выше,
и разверстой пред нами грохочущей бездной
зеленеют ее обветшалые крыши
и блестят купола позолотой облезлой...

(91)

6

...Если посмотреть в ночные окна его крохотной московской квартиры, закинутой в самое поднебесье, то во-

круг можно увидеть лишь море электрических огней и услышать отдаленный, словно шум прибоя, шум скоростных магистралей... Мы с Юрием Белашом сидим на кухне и по старой фронтовой привычке пьем чай. Пьем, что называется, «вприкуску», отламывая дольки от одной и той же плитки шоколада. Мне кажется, что Белаш ее получил в офицерском доппайке, хотя он просто купил у себя в булочной... Через какое-то время Белаш достает с полки сборничек с дорогим мне названием — «Оглохшая пехота» — и надписывает его... Строфа из Блока звучит особенно памятно и весомо:

Я не спеша собрал бесстрастно
Воспоминанья и дела.
И стало беспощадно ясно:
Жизнь прошумела и ушла.

Этот долгий декабрьский вечер, который был заполнен разговорами о новом — более полном сборнике стихотворений, который Белаш подготовил для печати, почти не оставил места для воспоминаний — ни фронтовых, ни студенческих или аспирантских лет. И я, может быть, так бы и ушел не то чтобы огорченный или разочарованный деловым ходом встречи, но все-таки вроде бы чем-то смущенный, если бы не интонационный жест, когда, повинуясь внезапному порыву, Юрий Белаш взял снова уже надписанный сборник и, как-то по-тогдашнему, по-молодому блеснув стеклами очков в тяжелой роговой оправе, прочитал:

— Коса Фриш-Нерунг.

Вот мы и к Балтике вышли!..

Солнце и ветер. Лазурное небо. И синее-синее море.
Белые тучки на небе и белая пена на волнах.
Серые дюны и желтые сосны с зелеными кронами.

Солнце и ветер. Плещет о берег прибой. С шелестом
Волны бегут по песку. Поверху сосны шумят.
И по всему побережью — гуд, непрерывный и вязкий.

Солнце и ветер. Воздух — крепкий как спирт. Напоен
Йодистой свежестью моря, хвоей сосновой, смолой
И непривычным солдату запахом пляжных песков.

Вот мы и к Балтике вышли, с юга на север разрезав
Восточную Пруссию.

(43)

Когда это было — когда? — не тогда ли, когда голенастый и высокий — самый высокий в роте парень — вместе с тысячами, хлынувшими на побережье,— вошел по колена в волны прибоя и плескал, плескал себе пригоршнями в лицо взбаламученную, холодную, как лед, балтийскую воду. Или, может быть, тогда, когда солнце проглядывало в голубые промоины и когда так легко и свободно дышалось этим свежим, этим пропахшим йодом и водорослями ветром, задувавшим ровно и сильно с северо-западной стороны? Не все ли это равно! Главное, что спустя и тридцать, и сорок лет все-таки состоялась поэтическая судьба. И как здесь не вспомнишь вещих слов Александра Блока, если этот блоковский тон мне задал сам Юрий Белаш: «Художник платит случайной жизнью за неслучайность пути!» К великому счастью, жизнь его оказалась не случайной, как не случайным был и его путь к Поэзии...

СРЕДЬ СЛОЖНОСТЕЙ ВЕКА

ВЛАДИМИР КАРПЕКО

Воздействие поэзии на другого человека — не так-то легко разгадываемая загадка, поскольку в каждом стихотворении есть своя внутренняя жизнь. И все-таки поэт должен учитывать, и он конечно же учитывает эту сложность восприятия стихотворного текста другим, желание другого осознать что-то неслучайное, непростое.

Предположим, встречая рассвет в горах Крыма, где «все массивно и весомо», где «на гранях каменных твердынь лежит, колеблясь полусонно, туч разлохмаченная синь», он понимает, что, «сопричащаясь» этой высоте и этой первозданной простоте, испытывая миг удивления и восторга перед красотой природы, он должен уловить этот миг уже осознанным чувством, воплотить его в метафору, в стихотворный текст. Примерно так и происходит в стихотворении В. Карпеко «По горным тропам», которое заканчивается следующими знаменательными строчками:

...глядишь — до головокруженья,
сопричащаясь высоте.

Мысль о том, что природа возвышает, вдохновляет человека — сквозная мысль многих стихотворений Владимира Карпеко. Мысль, может быть, и не новая, но ведь и тема природы — это одна из «вечных» лирических тем. Другое дело, как раскрыть эту «вечную» тему природы, как передать через нее свое мироощущение, свое лирическое «я». Мне думается, что в восприятии Вл. Карпеко природный мир предстает прежде всего в своей первозданной экспрессивности, причем эта экспрессивность сродни стихийному, спонтанному, свободному проявлению

человеческих сущностных сил. Вот почему поэт не только помнит, как по каменистому ложу «вода неслась и трепетала, лучей ломая острия...», он находит и другой впечатляющий образ, чтобы показать, как у прибрежных скал «с бешеным ревом встает на дыбы белый медведь волны». Нередко эта экспрессивность проявляется в трудном осознании каких-то неразрешимых проблем жизни. Так полуконински жестко и прямодушно сказано об этом в стихотворении «Всего-то костер да бессонница»:

И тяжестью слез моих каменных
К огню пригибает меня.

Короче говоря, приобщение к природному миру, причащение его величием и красотой у Вл. Карпеко временами носит уже самоценный характер, заставляет искать причины такого самопогружения в мир природы, в блеск и грохот черноморской волны, в «подмывающий смех» весеннего ручья, в трепет осенних перелесков Подмосковья.

В самом деле, стоит внимательно прочитать стихотворение «Костер», чтобы почувствовать, как было важно поэту запомнить любую лесную малость, как была дорога ему любая подробность такого обычного на первый взгляд дела, как разжигание лесного костерка. Вот он кладет крест-накрест ветки, вот поджигает клочок бересты, вот видит, как уже появились «задорно-рыжие вихры», как «в синеньких сапожках» костер пустился в развеселый пляс. Правда, контекст этого стихотворения сложнее его фабульной стороны; в контексте можно угадать мысль о человеческих взаимоотношениях, о людской доброте, отзывчивости, заботе и, напротив, о черствости, равнодушии, эгоцентризме. Однако и здесь, как во многих стихах о природе, есть, казалось бы, одна временная категория — это настоящее, это то, что поэт переживает и чувствует именно сейчас, именно сегодня.

А прошлое?.. А прошлое

...глядит из дальней дали
Глазами черными войны,
Белеет койкой госпитальной —
Не знать бы этой белизны!

Конечно, мы понимаем поэта, который волен в выборе живописных деталей и который не хочет омрачать этот праздник бытия, видеть этот сегодняшний день «глазами черными войны». Конечно, мы чувствуем, какую радость ему приносит благостная тишина летнего полдня, игра

теней в изукрашенном как терем осеннем лесу... Все это так... И все это можно было бы принять на веру, если бы не было сказано современным философом: память — это мать муз... У этой памяти свои наказы и свои милости. Ведь только что мнилось поэту, будто незабудкам, что таятся по глухим лесным урочищам, «нет дела до смерти и дела им нет до войны...». А минуло мгновение, и его охватывает иное — мучительно знакомое и тревожное чувство. В этом осеннем подмосковном лесу

Рябины на ветру пылают яро.
Огнем их перекрыты все пути,
И хочется из этого пожара
Кого-то безымянного спасти.

Так по-новому раскрывается не только природный мир, но и мир души поэта, так выясняется его сложное мироощущение. И тогда оказывается, что чувство тревоги, чувство внутренней напряженности и не покидало поэта, оно подспудно жило в нем, в его обыденном сознании, с трудом преодолевая тьму забвения и душевной лени. Память — мать муз — придала лирике Вл. Карпеко этот новый мощный эмоциональный заряд, подсказала ему удивительные — по обнаженной простоте и правдивости — стихотворные строки... О чем?.. Все о том же — о природе...

Оставив поле за собою,
Опять мы отошли назад.
Но это поле — поле боя:
На нем убитые лежат.

Стихия стиха неудержимо увлекает поэта в прошлое: для убитых — все кончено, но для живых — все еще впереди:

Еще по ним не плачут вдовы,
Не плачут матери по ним.

Лежат безымянные на этом поле, на этой войне, громыхающей раскатами орудийного грома... Так лирика Вл. Карпеко вступает в битву с забвением, беспамятностью, безымянностью, так она возвращает нам прошлое, которое становится и нашим личным духовным, эмоциональным достоянием.

На первый взгляд может показаться, что пафос безвестности, пафос безымянности отбрасывает поэзию Вл. Карпеко, впрочем, как и других поэтов-фронтовиков,

куда-то в двадцатые, в тридцатые годы, ибо тогда многие, вслед за Маяковским, мечтали «каплей литься с массами». Однако это лишь первое и поверхностное впечатление. Лирика Вл. Карпеко показывает иное, а именно, что глобальность второй мировой войны можно передать через такой вот анонимный и одновременно планетарный образ:

Не надо ни водки, ни хлеба —
Упасть и лежать на спине...
Привал. Но качается небо —
По небу идем на войне.
По звездам идем и по солнцам,
Топча каблуком облака..

Стихотворение, из которого я только что процитировал строчки, называется «Дорога под небом» и относится, на мой взгляд, к хрестоматийным стихотворениям, посвященным Великой Отечественной войне. «Дорога под небом» с какой-то новой стороны показывает образ лирического героя, выявляет его характер—порывистый и резкий, прямой и отзывчивый на всю тяжесть войны, на всю безмерность ее величия и ее горя. Ждут матери, ждут жены своих возлюбленных в глубоком тылу, эти безвестные русские Ярославны ждут своих воинов, надеются, плачут и ждут. Однако поэт не спешит к ним с успокоительными речами, что, мол, война скоро пройдет, что ушедшие на войну вернутся под гром бравурных маршей и всполохи победных салютов. Нет, война жестока и неумолима, война беспощадна к безвестному человеку.

Надейтесь... (О пулю споткнется!)
И плачьте... (Он рухнет ничком,
И горестно небо качнется
Над этим последним штыком!)

«Дороге — конец...» — замирая,
Мелькнет в голове у бойца.
Он так и затихнет, не зная,
Что нет у дороги конца.

Все нарастает и обостряется трагическая коллизия стихотворения, а символика непрочного, качающегося, готового вот-вот обрушиться на головы солдат неба обретает уже сквозной смысл и в конце концов разрешается суровой и четкой строчкой: идут, торопятся маршевики, шагают в длинных походных колоннах, «шагают, упавшее небо успев подхватить на штыки».

В лирическом посвящении Михаилу Луконину Карпеко писал, что «из нас война четыре года выбивала красивые и нежные слова». Сказано с неким вызовом, может быть, полемической крайностью, однако по существу — верно. Вот почему в поэзии Карпеко бросается в глаза прежде всего его стремление обнажить суть происходящего, дойти до сердцевины бытия, конкретно — бытия окопного, фронтового... И строка Карпеко в таких случаях точна, сжата, как пружина в автоматном диске: «Вот так атака помнится: свисток — и бег, бег... Ни неба и ни солнца, а только снег, снег...» Самое примечательное в этом стихотворении заключено, по-моему, опять-таки в обобщенном, обезличенном его характере, и в этом я вижу глубокий, проникновенный психологизм Карпеко, его точность, правдивость в описании тех человеческих чувств и тех переживаний, которые невозможно выразить через открытое лирическое «я», как невозможно взглянуть на самого себя со стороны в момент атаки.

Между прочим, фронтовая биография Вл. Карпеко была полна смертельно рискованных ситуаций и содержала немало так называемых ярких боевых эпизодов. Однако он никогда не выставлял на всеобщее обозрение свои прошлые заслуги.

Когда-то мне поэт рассказывал, как его, раненого и обессилевшего от потери крови, переправляли через Ладогу. Ледовую трассу уже размыло, машины проваливались в промоины, в воронки от авиационных бомб, но шли и шли по ненадежному весеннему льду, по шаткому настилу. Самым последним рейсом на Большую землю был переправлен полковой разведчик Вл. Карпеко. Ему едва исполнилось двадцать лет. Первое ранение, первая госпитальная койка — а впереди еще три года войны! Впереди были дюны Прибалтики, отчаянная переправа через Одер, руины немецких городов, сменяющиеся, как кадры кинохроники, и где-то там, почти на краю вселенной — дымы и пожарища поверженного Берлина. Однако стихов об этой переправе через Ладогу В. Карпеко так и не написал. Зато у него есть и нечто другое — есть обобщенный образ войны в ее различных видах и состояниях. Например: «Бой отгремел... Над утлым блиндажом война еще покашливала сонно...» Или есть окрыленность, легкость, беспечность, которые испытывают разведчики, возвращаясь в свою часть, их сопровождает «зарево взрыва» и «лепет растерянного пулемета». Именно таким вот точ-

ным, выхваченным из пекла войны деталям веришь безусловно, ибо наяву причащаешься к повседневной жизни на войне, к повседневному героизму того безвестного солдата, который с марша шел в атаку и который твердо знал, что «позади него вся страна!..».

Таким образом, пережитое на войне стало для Вл. Карпеко не просто органическим достоянием его лирического «я», нет, здесь следует сказать сильнее,— пережитое на войне определило историческую значимость его личности как солдата и как поэта, его нравственное и художественное самосознание. Не случайно он исходит из этой исторической неповторимости и значимости душевного опыта, когда думает, что «средь сложностей века» этот опыт поддержит его в минуту душевной слабости, если такая минута случится в его жизни.

Приди, полковая разведка,
Ко мне на развилку дорог! —

это он обращается к своему фронтовому прошлому и верит в силу этого неисчерпаемого прошлого.

Скажу в заключение, что поэзия Вл. Карпеко, родившись «средь сложностей века», смогла в известной степени не только выразить эти сложности, но и помочь нам, читателям, осознать их, а значит, и стать по-человечески мудрее.

БЛОКАДНЫЙ ЗВОН

ЮРИЙ ВОРОНОВ

Это — необычная стихотворная книга[1]. Необычная хотя бы потому, что при всем своем более чем скромном объеме она создавалась десятилетия... А если быть совершенно точным, то тридцать один год!.. И я верю этим датам, стоящим под стихотворением, которое венчает сборник: 1942—1973 год; верю, что первые строки складывались подростком, а заключительные — человеком, прошедшим немалый жизненный и творческий путь, вступившим в пору своей интеллектуальной и духовной зрелости. При всем том чувство единства, чувство цельности и внутренней необходимости этой книги не покидает меня ни на один миг.

Сборник этот — «из голода, из горя, из зимы», из той первой блокадной зимы, за которой, как потом оказалось, последовали вторая и третья... Сборник этот — из прошлого, но такого прошлого, которое живо в нас и сейчас, которое неумолчно взывает к нашей совести, к нашей гордости, к нашей памяти. Вот почему о нем трудно писать: боишься сказать не то, что хотел сказать, что пережил, перечувствовал, вспомнил наряду с автором сборника, что должно как-то соответствовать напряженному, даже противоборствующему строю раздумий поэта. Жестокая память блокады постоянно вызывает в нем эти противоборствующие чувства: «Будь проклята!» — мне хочется кричать. Но я шепчу ей: «Будь благословенна!»

Вероятно, ничто с такой силой не захватывает, не ув-

[1] Воронов Ю. Блокада: Стихи. М.: Мол. гвардия, 1973.

лекает читателя в лирике, в лирической поэзии, как вот эти душевные борения, как эта открытость и обнаженность поэта перед миром. Ибо в результате подобных противоборств и рождается истина — высшая эстетическая ценность искусства слова. Не скрою, истинность увиденного и пережитого с самого начала увлекла меня в сборнике Юрия Воронова, — все остальное как бы отступило на второй план. На время отступило... И только волновало, чтобы поэт не утратил этой пронзительно верной интонации, не сбился, не ушел в поучение, в риторику, в деятельный крик. Писать же о том, о чем пишет Воронов, тяжело: о ленинградской блокаде, о тех девятистах днях, которые и сейчас огненными знаками восходят над ночным Ленинградом. Меня не волнует тот факт, что их нет, этих знаков, я их вижу внутренним взором, вижу среди созвездий каждую ночь. И если что действительно приходит на ум, когда читаешь звездную книгу, так это та же, та же неотступная мысль: как мало, в сущности говоря, земли нужно мертвым. Ведь там, на бывшем Пискаревском пустыре, лежит почти миллион ленинградцев. Увы, не только там и не только этот миллион!.. Даже в наш век глобальных математических исчислений, в наш век электронно-вычислительных машин подобные цифры должны заставить — не могут не заставить! — дрогнуть сердце, любящее свой народ, свою Россию.

Нам нужно,
Чтобы наши дети
Об этом помнили,
Как мы!

Однако нельзя не согласиться с Юрием Вороновым, что подчас приходится слышать сетования, вроде следующих: а надо ли бередить раны, надо ли вспоминать о трагедии, которая стала трагедией нации?.. Надо! И надо обладать силой воли, силой разума, силой несомненного таланта, чтобы решиться на творческий подвиг уже после того, как Ольгой Берггольц было сказано в сорок шестом :

Я к твоему пригвождена виденью,
Я вмерзла в твой неповторимый лед.

Замечу, Юрий Воронов почти ничего не говорит о себе, вернее — не вводит каких-то особых биографических примет: то, что он сообщает, не выходит за пределы, за рамки биографии ленинградского школьника военных лет: ловил на крышах немецкие «зажигалки», стоял у станка, от-

вез брата и сестру на кладбище, лежал в «тяжелой палате» — в палате для умирающих дистрофиков... И в этой обычности, в этом осознании своей, если хотите, неисключительности, своей безвестности ощутима, — нет, не полемика с другими поэтами, склонными к мессианству, — а причастность к множеству множеств, к их страданиям, их бедам, их мужеству, которым не было предела. И, может быть, именно поэтому сборник Юрия Воронова — это человеческий документ, покоряющий своей правдой, несомненностью всего сказанного в нем.

«Смотри, какими пятнами цинги блокада расползается по телу». Слово «блокада» здесь лишено ореола исключительности, некоей риторической условности: это просто ежеминутная смерть.

«Опять короче, чем вчера, людская очередь за хлебом» — таков обычный итог одной декабрьской ночи. А в январе сорок второго года здания уже горели неделями: их некому и нечем было тушить. В полнеба стояло зарево над Ленинградом, и снег ложился на город черным пеплом. Да, шел черный снегопад! Что это?.. Метафора? Смелая образная антитеза? Не только,— это обнаженная правда жизни, ставшая правдой поэтической, сгущающей, эстетически возвышающей жизнь.

От обилия реальных впечатлений, их разнообразия, их внутренне контрастной сущности и проистекает сдержанность письма, характерная для сборника Юрия Воронова. Временами сдержанность может показаться суховато-протокольной, констатирующей какой-то случай, какой-то факт, какое-то внутреннее состояние: «В нас голод убивает страх. Но он же убивает силы...» И все-таки подобные, я бы сказал, деловые строки необходимы для стиха, как необходим промер глубин в новом русле. Это не игра ума, коей можно блеснуть в «тонком обществе дамском», — это трагический опыт блокады, ставший туго скрученной пружиной строки. Вот почему обдуманность, четкость, выверенность стихотворного письма у Воронова, в свою очередь, опирается на психологическое состояние и его самого, и многих других. «Мы никогда так много не молчали, не думали так много никогда», — пишет он о блокадниках, помещенных в «тяжелую палату»; добавлю — молчали, чтобы сохранить остатки сил. Удары метронома в этой палате одним отсчитывали последние минуты жизни, другим — возвращение к ней. И в кратких паузах между этими ударами вмещалось все то, что Юрий Воронов

обязан, должен был рассказать в строке, строфе, стихотворении в целом. Он должен был показать, что коптилки, печки-времянки, заледенелые квартиры, напоминающие чем-то пещеры ледниковой эпохи, — весь этот каждодневный блокадный обиход не мог превратить человека в его далекого предка, если этот человек, этот ленинградец не забывал, что помимо супа из столярного клея в мире есть музыка Римского-Корсакова, поэмы Пушкина, романы Толстого, картины Репина, иначе говоря, есть и продолжают существовать духовные и эстетические ценности. И только тогда он не терял человеческий облик. Не скажу, что это спасало от голодной смерти, но помогало жить тем, кто еще мог жить.

Драматизм обстоятельств и жизненных условий был настолько впечатляющ, что Юрий Воронов и как художник, и как поэт оказался глубоко прав, когда этот драматизм в его стихах не «кричит», не взывает к человечеству, а, напротив, имеет опять-таки сдержанный, я бы добавил, мучительно сдержанный характер. Отдельные повседневные сценки и зарисовки у него не существуют сами по себе, самоценно, а включены все в тот же эмоционально напряженный рассказ о «бедных детях Земли». Взять стихотворение — «В школе».

Девчонка руки протянула
И головой —
На край стола.
Сначала думали:
Уснула.
А оказалось:
Умерла.

Кажется, ни один мускул не дрогнул на лице поэта, когда он складывал эту строфу. Но подобное впечатление обманчиво, ибо сама обыденность, скажу сильнее — заурядность случая, произошедшего в школе — «А оказалось: умерла», — вопиет о страданиях детей, столь непомерных, что во многогласии и многоречении их можно только расплескать.

Не менее превосходно по лаконизму, по суровой сдержанности стихотворение «На наблюдательном посту». По форме — это мгновенно схваченный диалог, а по существу... А по существу — судите сами:

Свист.
Удар.
И черный всплеск над крышей.

«Юнкерс» с воем вышел из пике.
— Валя, что случилось? Я не слышу,—
Трубка надрывается в руке.—
Валя! Ты живая?..
— Да!..
Пишите:
Дом двенадцать, флигель со двора.
Будет что известно, сообщите...
У меня там мама и сестра...

В одном из стихотворений, включенных в «Блокаду», Юрий Воронов заметил: «Мы знаем: клятвы говорить непросто». И не только клятвы, но и такие высокие слова, как «мужество», «героизм», «стойкость»... Их непросто говорить, ибо за ними должна стоять, вспоминая Маяковского, громада-любовь и громада-ненависть... Именно эта громада чувств стоит за лучшими стихами Воронова. Жаль, — пишет он, — что немецкому летчику, только что сбросившему бомбу и вышедшему из пике, не видно

Наших лиц,
Наших сомкнутых губ,
Наших глаз...

И после долгой паузы заключает:

Он бы столько увидел!

О громаде-любви к родному городу, истекавшему кровью, стиснутому страшной рукой голода, написано стихотворение «Крылья». Это — внутренний монолог, в котором повторяются рефреном слова: «Если б крылья иметь!» Народно-песенный образ могучих, как у птицы, крыльев помог бы взлететь и пробиться туда — на Большую землю, он помог бы попасть в хлебные края, помог бы... Но не людям, а птицам дано плыть в облаках.

Мы ж — вырвали б крылья
И сами
Их сожгли на кострах,
Так, чтоб враг увидал это пламя.
Если б крылья иметь!..

Среди многих газетных и журнальных публикаций сборник «Блокада» Юрия Воронова занимает особое место, ибо этот сборник, безусловно, свидетельствует, что человек, прошедший войну, «живет трудней и зорче», да, соглашаюсь я, трудней и зорче, чем многие другие...

ДИАЛОГ

КРИТИКА И ПУБЛИЦИСТИКА[1]

— Валерий Васильевич, что значили в вашей творческой биографии поэты, как их называют, военного поколения? Вы ведь тоже из этого поколения?

— Я был подготовлен к встрече со стихами этих поэтов...

На фронте по роду службы мне приходилось разрушать — взрывать мосты, высокие заводские трубы, которые служили ориентирами врагу. Разрушать бесценные старинные здания, где за толстыми, метровыми стенами скрывались фашистские гарнизоны. Я видел пепел пожарищ и безобразные груды камней на месте больших городов... Наша армия освобождала Краков, который для польских художников был Меккой искусства. От страшного огня трамвайные рельсы там скручивались спиралью...

Этот вот суровый опыт учил ценить плоды человеческого труда во всем их значении. Не только полезное ценить, но и прекрасное, вселяющее заряд духовных сил и веру в человека. Стихи фронтовиков — а я как критик начинался именно с них — были для меня примером жизненного порыва и прекрасного самовыражения. Я вчитывался, вчитывался в эти стихи, и мне открывалась целая поэтическая вселенная, с космическими гигантскими спиралями, млечными путями, со своими солнцами, кометами и черными дырами, куда иные таланты, увы, провалились...

— Границы этой вселенной впоследствии расширились, изменились подходы к теме. «Ранний» Дементьев отличается от «позднего»...

[1] Беседа с сотрудником журнала «Дон» А. Обертынским.

— Интересно, что ряд идей, к которым тот или иной критик проходит путем долгой эволюции и углубленных размышлений, в конце концов оказывается у Александра Сергеевича Пушкина... Так было и со мной.

— Какие идеи вы имеете в виду?

— Для нашей литературы всегда был характерен четкий социальный анализ. Здесь наша основа, и мы от нее отказываться не собираемся. Нравственное воздействие литературы тоже всегда было и остается для нас задачей первостепенной важности. Однако, заметьте, и социальный анализ, и нравственное воздействие литература, вообще искусство осуществляют своими специфическими средствами. Задумываясь над этим, мы приближаемся к ответу на вопрос, почему пишут и читают стихи.

Вот, скажем, известное пушкинское «На холмах Грузии лежит ночная мгла...». Что это такое? Живая картина, впечатляющая словесная живопись. Это и внутреннее состояние поэта, которое дает нам счастливую возможность глубже познать самих себя. Ну, а если взять еще шире?

— Это прекрасные стихи, прекрасные чувства...

— Вот момент чрезвычайно важный! У Пушкина есть высказывание... Обращаясь к молодым критикам, он советует: «Старайтесь полюбить художника, ищите красот в его созданиях». Подчеркнем слова «Ищите красот в его созданиях»!

— Молодые люди, идущие сегодня к критику, по моим наблюдениям, склонны к такому поиску, охотно пишут о гармонии, ритме, пропорциональности, о мере в звуковых и светоцветовых отношениях и т. д.

— Однако плохо, когда они на этом останавливаются и не видят за эстетическими закономерностями красоты человека, его великих возможностей. Окидывая взглядом историко-литературный процесс, нетрудно заметить, что все литературные жанры роднит именно это особенное свойство — красота. В художественном произведении она все окрашивает: истина здесь прекрасна, прекрасны правдивое отражение жизни и гуманистический идеал. Прекрасно добро, прекрасна польза, прекрасна нравственность.

— Однако иной критик все еще ставит это под сомнение: «эстетство»!

— Можно ли забывать, что наше искусство способствует формированию нового типа человека, который будет

строить свои отношения с миром «по законам красоты» (К. Маркс)? Если для буржуазии движущая цель — прибыль, то для социалистического общества главная цель — всестороннее, гармоническое развитие человека. В свете известных партийных положений о духовном воспитании прекрасное относится к числу самых серьезных категорий нашего времени.

И здесь без поэзии никак не обойтись. Хорошо, что стихи поэтов-фронтовиков прочно входят в круг современного чтения, что они стали «частью памяти народной» (по слову Сергея Орлова). Их отличает глубокий интерес к постижению внутренней красоты, душевной чистоты человека.

Вспомним стихотворение, написанное, в сущности, мальчиком, сыном учительницы, выросшим в деревне, дважды горевшим в танке, мальчиком второй группы инвалидности, с обезображенным лицом.

На городском валу заплачу
И ветром слезы осушу,
Мне вдовий жребий предназначен.
Но на судьбу не ропщу.
Он спит на поле Куликовом,
Мой князь, мой муж, и Русь его
Качает на груди пуховой,
Возлюбленного своего.

Какая-то женская душа исповедуется в давние-давние былинные времена, о войне с фашизмом ничего не сказано, хотя стихотворение помечено июнем сорок пятого года. Но это сегодняшние стихи, в них звучит печаль и гордость за тех, кто погиб, закрыв грудью Родину, слышится голос солдатских вдов, которые со страхом и надеждой ожидали почтальонов у своих калиток... Стихи об истории, а в них — судьба автора, Сергея Орлова. Да и моя судьба...

— Продолжая тему разговора, можно сказать, что здесь нашла воплощение и красота истории. Ибо ведь недаром же замечено, что об истории нельзя всерьез рассуждать, не обладая эстетическим чувством.

— Сергей Орлов воспринимал прошлое как нечто реальное, длящееся и поныне. Историческое бытие было для него непреходящим.

— Кстати, на этом примере хорошо видно, насколько не правы критики, которые утверждали, будто обостренное восприятие красоты уводит, так сказать, от действительности. Напротив, оно приближает к жизни, рождая высокие чувства и мысли. Человек обогащается красотой.

— Мне уже приходилось писать, что без учета эстети-

ческих потребностей человека нельзя правильно понять и решить проблему постоянного переосмысления литературного наследия, проблему традиций. Вот Александр Прокофьев...

— Этому замечательному поэту в критике не везло...

— А почему? Потому что наше понимание связей письменной литературы с фольклором было поверхностным. Стихи Прокофьева нельзя отрывать от народно-поэтической традиции, здесь их исток и основа. Только не следует это понимать упрощенно, в том смысле, что в народной песне поется, скажем, «солнце красное», «мурава-трава», «алый цвет» и у Прокофьева такое же встречается. Или же Прокофьев использует, мол, повторы и иносказания — характерные приемы фольклора. Дело вовсе не в прямом цитировании фольклора, прямых таких цитат в прокофьевских стихах и немного. Но поэт органически близок народному мирочувствованию и мироощущению. Вот что важно. Я бы сказал, что он умел слушать *цветомузыку* революции, и это тоже народная черта. Ленин подчеркивал, что народ принимает революцию как праздник... Прокофьев социален от первой до последней строки, здесь он дал мощное развитие народной поэтической традиции. В украинской литературе с ним сравним Сосюра, в башкирской, скажем, — Гафури. Однако их опыт ждет еще глубокого осмысления.

— К названным именам можно присовокупить и прозаиков.

— Разумеется. Вот величайший писатель нашего времени — Шолохов. Гигантская фигура, а связи его с народным творчеством исследованы мало. Называют казачьи песни, которые приведены в «Тихом Доне», пишут о глубоком знании автором казачьих обычаев. Это все правильные, но, я бы сказал, формальные наблюдения. Если же говорить по существу, то следует объяснить, что значит народное творчество в том художественном целом, которое именуется «мир Шолохова».

— Выражаясь языком современных литературоведов, объяснить их идейно-эстетическую функцию.

— Был, например, красивый обычай осыпать молодых винным хмелем и зернами пшеницы, жениху за голенища сапога сыпали горсть пшена для того, чтобы не сделалось чего с ним «от дурного глаза». Автор пишет о том, разумеется, не потому только, что так было в донских стани-

цах, но народный обычай потрясающе высвечивает внутреннее состояние Григория. Не мила ему Наталья, и всю дорогу пшено трет ногу, и удрученный свадебными обрядами в отчаянной злобе шепчет он про себя ругательства. А почитаешь иного исследователя, получается, будто Шолохов просто-напросто «украсил» народными песнями и обычаями свое повествование.

— Народное писатель делает своим, шолоховским. По-видимому, наблюдаемое сегодня внимание к народному творчеству, к народной эстетике во всем объеме и продиктовано стремлением сделать традицию актуальной. В этом смысле «Лад» Белова — современная и своевременная книга.

— В народном творчестве привлекает полнота самовыражения. Напрасно синкретизм относят лишь к глубокой древности. Деревенская девушка на вечерке еще в тридцатых годах, когда выходила в круг, и пела, и танцевала, и играла, и сочиняла. То есть мы наблюдаем здесь слитность поэзии, музыки, танца. Частушки — это и своеобразные мини-пьесы. Вот первое пришедшее на память:

Милый мой теперь далеко,
За темными елками.
Колет, колет ретивое,
Колет, как иголками.

Блестяще ведь сделано, поэтически чисто! Мастерская художественная экономия, локальная точность: еловый лес — и тут же «колет, как иголками». Притом она и сочинитель, и исполнитель сразу!

— Некоторый аналог этому представляют нынешние «гитарные» певцы, туристские песни-самоделки.

— Да, здесь та же тяга к полноте самовыражения, но на несколько иной основе. Будем думать, что эта песенная стихия даст свои плоды. Тут еще важно подчеркнуть импровизационность, которой способствует устная передача текстов песен и инструментальных наигрышей по памяти. Импровизационность тоже связана с прекрасным, ибо в прекрасном нас привлекает и новизна, и неожиданность, и свобода исполнения. К слову, это замечательно выразил Глеб Успенский в известном очерке «Выпрямила». Сельский учитель Тяпушкин, «ничтожное земское существо», не только в Венере Милосской, но в себе, в своей душе открыл необыденное, радостное.

— Что, в свою очередь, ведет его к открытию красоты в «ничтожной деревенской картинке»: он смотрит на крестьянку, которая воро-

шит сено, и от полной гармонии ее с природой, с солнцем, ветром думает и чувствует только одно: «Как хорошо!»

— Импровизация, то есть внезапное и вдохновенное раскрытие души (вспомним танец Наташи Ростовой в «Войне и мире»!), всплеск и порыв жизненных сил сегодня особенно привлекательны и ценимы...

— Почему?

— Усложненность многолюдного и технизированного нашего бытия требует дисциплины, умения держать себя в руках. *Но отсюда идет и некоторая человеческая «закрытость».* Искусство же способствует сближению людей: ведь цель его в бесконечном очеловечивании, в утверждении человеческого начала. Роль искусства с развитием нашего общества будет все больше и больше увеличиваться. Особенно роль поэзии, самой чуткой и трепетной его формы, запечатлевающей непосредственные сердечные переживания.

— Хотелось бы услышать ваше мнение о современной поэзии.

— Я различаю в ней три мощных типологических течения. Первое представляют поэты, которые прямо вырастают из всей многовековой толщи народного слова. У нас в России это, как вы понимаете, Александр Прокофьев, но такие поэты есть и во всех наших национальных литературах. Некоторых я уже называл, могу добавить. В Белоруссии — Янка Купала (беру двадцатый век), на Северном Кавказе — Гамзата Цадаса. Перечень нетрудно продолжить, однако, думаю, ясно, о чем я говорю.

Второе типологическое течение — собственно реалистическое. Наиболее развитое, сложное и массовое. В советской русской поэзии здесь прежде всего следует назвать, конечно, Александра Твардовского и Ярослава Смелякова. Связь с народно-поэтической традицией и у них, понятно, сохраняется, вспомним хотя бы такие характерные для Твардовского образы-понятия, как «даль» и «дорога», чтобы увидеть, насколько органично поэт выражает народное миросозерцание. Однако это типологическое течение основывается уже и на достижениях всей нашей реалистической литературы.

— Твардовского связывают прежде всего с Некрасовым.

— Да, так издавна повелось, еще с 1936 года, когда вышла «Страна Муравия» и критики и читатели единодушно отнесли ее к классической некрасовской традиции.

— Николай Асеев, впрочем, выступал против такого сближения.

— Дело в том, что поэзия Некрасова разнообразна. Есть Некрасов-оратор, Некрасов-песенник, Некрасов-сатирик, Некрасов — эпический поэт. Близость к нему Твардовского подчас упрощают. Скажем, в поэме «Кому на Руси жить хорошо» крестьяне отправляются на поиски счастья, и в «Стране Муравии» крестьянин ищет осуществленной мечты. Там хождение и тут хождение, значит — похоже. Однако поэтика у них во многом несходная... Близость есть, сам поэт говорил об огромном и бесспорном влиянии на него некрасовской поэзии. Но мне представляется, что плодотворней сегодня задуматься о другом — о художественно-эстетической близости Твардовского к Бунину. Можно только удивляться, почему эта тема до сих пор основательно не разработана в критике. Как осталась незамеченной поразительная чуткость Твардовского к предметному миру, «бунинское» его внимание к цвету, свету, звуку, запаху. Подтверждающих примеров можно приводить сколько угодно. Вот из раннего стихотворения:

Пугливая всесенняя вода.

Вот из последних стихов:

В лесу приметней стала елка.

А возьмите прозу Твардовского, к слову сказать, совсем недооцененную. Сколько здесь сделано им художественно-реалистических открытий! Я до сих пор помню его давний очерк «В родных местах», где он описывает свою родную деревню после войны, пустынное поле, на котором сгрудился десяток изб под соломенными крышами, вместо сеней — соломенные же, на один скат, шалашики. Могилы односельчан, расстрелянных карателями, встреча с инвалидом войны, который одним топором (без долота, без стамески!) срубил настоящую избу.

— В вашей работе, посвященной творчеству Твардовского, приведены слова поэта: «...я уже в самой ранней юности любил все это: всякое дерево, живое и мертвое, всякую стреху, под которой в эту пору такая благостная, уютная тень и паутинки, всякое огородное, и садовое, и полевое растение и цветение». Читаешь это признание — и невольно приходит на память бунинское: «И цветы, и шмели, и трава, и колосья, и лазурь, и полуденный зной... И забуду я все — вспомню только вот эти полевые цветы меж колосьев и трав...» Кстати сказать, знаменательна и оценка Буниным «Василия Теркина». Он отмечал свободу, меткость, точность во всем и необыкновенный, народный язык. Однако о творческой близости этих великих художников мы мало думаем, может быть, потому, что существует мнение, будто Твардовский

открыл для себя Бунина поздно, в шестидесятые годы, когда автор «Темных аллей» обрел у нас большого читателя.

— Такое мнение действительно существует, но оно совершенно ошибочно. Сам Твардовский писал: «В моей собственной работе я многим обязан И. А. Бунину, который был одним из самых сильных увлечений моей юности». Остались свидетельства его смоленских товарищей, они приведены, между прочим, в книге воспоминаний о Твардовском. Федор Каманин пишет, что видел у молодого Твардовского прекрасное старое издание Бунина и слышал от него такую оценку: «Это, брат, вершина, вернее, одна из вершин нашей и прозы и поэзии». Андриан Македонов, знавший Твардовского восемнадцатилетнего, свидетельствует: «Из отдельных оценок смоленских лет мне особенно запомнилось его отношение к Бунину. Бунин был, несомненно, в числе его главных поэтических учителей (или предшественников)». Конечно, мы отдаем себе отчет, что Александр Твардовский — это социалистический реализм, но в своих типологических особенностях, в своих корнях видим его близость к Бунину.

Но мы увлеклись и отвлеклись... Третье типологическое течение в нашей поэзии я назвал бы сложноассоциативным. Поэты, его представляющие, обращаются опять-таки к опыту нашей литературы начала века. Безусловно, здесь в первую очередь я должен назвать Маяковского. Сюда же относятся Заболоцкий, Леонид Мартынов, Пастернак, Цветаева, вплоть до Вознесенского. Если хотите, и Юрий Кузнецов, о котором сегодня много спорят. Да, он близок к этому сложноассоциативному восприятию с пространственными и временными сдвигами, сближением «далековатых идей».

Предложенная здесь классификация, думается, помогает лучше увидеть всю сложность и многоцветие современной советской реалистической поэзии, помогает избежать некоторых необоснованных критических требований, когда поэта «разбирают», забыв о тех эстетических законах, которые он сам над собой признает (вспомним пушкинские слова).

— Больше всего упреков со стороны критики получают как раз представители сложноассоциативного течения.

— Что ж, тут следует со всей определенностью еще раз подчеркнуть, что ленинская теория отражения отнюдь не связывает творческую личность с одной-единственной художественно-обязательной формой, например, отражением

жизни в формах самой жизни, а представляет свободу творческой личности в выборе изобразительных средств.

— Каковы общие тенденции развития современной критики?

— Характерно вот как раз усиление критической мысли в самых разных регионах, краях, областях. Притом критики вырастают не только при литературных журналах и альманахах, но и в вузах, в университетах и педагогических институтах. Этот рост проявляется в серьезных, содержательных изданиях. В Сыктывкаре закончен большой трехтомник «История коми литературы». Работой руководил профессор А. Микушев, член нашего Российского совета по критике, а одним из основных авторов является поэт и критик Альберт Ванеев. Три тома — история литературы от древнейших времен до самых последних публикаций. Делается интересная попытка по-новому, глубже прочесть и осмыслить нашу советскую классику. Очень интересная фигура, имеющая значение для всей нашей российской литературы, коми поэт Вениамин Тимофеевич Чисталев. Еще в двадцатых годах он призывал своих товарищей-поэтов учиться у Маяковского.

В Калмыкии вышел солидный труд — опыт прочтения литературы социалистического реализма с сегодняшних позиций — не вульгарно-социологических, не условно-схематических, но с учетом всего опыта развития литературоведческой и критической мысли.

Или возьмем принципиально новую трактовку творчества Гамзата Цадаса, которую предлагает нам Камил Султанов в своих лирико-критических этюдах. Теперь мы видим, что у нас было упрощенное представление об этом ярком, но противоречивом писателе.

— Вы говорите «новое прочтение». Что имеется в виду?

— Новое прочтение включает в себя не только идейно-социальный и не только нравственно-социальный, но и идейно-эстетический анализ. Вот в чем дело.

— В Дагестане вышел трехтомник горской поэзии от древнейших времен до наших дней. По-видимому, в том тоже есть заслуга критики и литературоведческой науки, хотя это не ученый труд, а поэтический свод, хрестоматия.

— Я намеренно не противопоставляю науку и критику, это ближайшие сестры. Такое противопоставление — «чистый» критик и «чистый» ученый, историк и теоретик литературы — сегодня особенно неправомерно. Нынешние литературные критики обнаруживают как раз серьезную

теоретическую подготовку и прекрасное знание истории литературы. Это тоже примета времени. Молодой Игорь Шайтанов пишет монографию о Николае Асееве, прослеживая творческий путь поэта начиная с 1915 года. Для этого необходимо знание русской поэзии дореволюционной, революционных и первых послереволюционных лет, тридцатых годов, периода Великой Отечественной войны и так далее, вплоть до наших дней.

— Критик — историк литературы, по-видимому, выходит сегодня на первый план. Однако можно посетовать, что мало таких критиков, как Александр Макаров, который был прекрасным читателем, остро чувствовал, как звучит произведение сегодня, сейчас.

— Тут вы, пожалуй, правы. Однако «читатель и критик» — тема особая, и она нас заведет далеко в сторону. Если же говорить о грехах нынешней критики, то она подчас весьма невнимательна к тексту. Одноразовое чтение — вот в чем беда. А серьезный критик обязан не только прочесть, но и законспектировать произведение. Тогда он будет владеть материалом и увидит его многомерно, как витраж, в котором отдельные ячеи, образуя целое, светятся и собственным светом.

— Наверное, здесь мы имеем дело с издержками профессионализма. Еще Горький, помнится, сетовал, что критики не умеют читать.

— Что ж, с издержкой следует бороться. Идеал и образец для нас — старые пушкинисты, такие, как Сергей Михайлович Бонди — поразительный знаток Пушкина. От незнания текста идет критическое своеволие, надуманные концепции, прокрустово ложе, куда втискивают неподдающихся. Словом, непонимание, искажение поэзии. Сколько споров вызвало замечательное стихотворение Николая Рубцова «Тихая моя родина»! А ведь, попросту говоря, не вчитались и не заметили очень важный оттенок смысла: тишина в обезлюдевшей послевоенной северной деревне для поэта священна. Потому стихотворение и заканчивается такими пронзительными строками: «С каждой избою и тучею, с громом, готовым упасть, чувствую самую жгучую, самую смертную связь».

— Однако наша беседа подходит к концу, и хотелось бы задать несколько вопросов, касающихся вашей литературной работы. В последние годы широкий читатель узнал вас как автора своеобразной лирической прозы. Чем объяснить обращение критика к этому жанру?

— Выше я говорил, что импровизация является сближающим моментом — человек раскрывается в жизненном порыве. Люди ведь непохожи друг на друга, но в лучших

своих проявлениях и качествах — едины. Нечто похожее происходит при общении с искусством: прочитанная книга или стихи подталкивают к лирическому самовыражению. От первоисточника не отрываешься — иначе я не оставался бы литературным критиком. В сложном взаимодействии с разнообразными проявлениями прекрасного, в стремлении к внутреннему обновлению ищешь и соответствующую форму письма. Я для себя не разделяю — критика или проза. Но чем дальше, тем больше меня влечет к этому жанру. В том, наверное, и состоит мое движение... Мне бы не хотелось называть это эссеистикой, но я ценю внутреннюю раскованность, свободу, раскрепощенность, стремлюсь сохранить и запечатлеть состояние именно жизненного порыва, который всегда сближает с читателем...

— О чем труднее писать — о стихах или о прозе?

— О поэзии писать неимоверно трудно. Представьте: гениальные строки ты должен включить в свой текст так, чтоб они не выглядели чем-то инородным, чуждым, странным!

Прошла любовь, проснулась муза,
И прояснился темный ум...

Если так вот сразу, без разговоров о том, как прекрасно поэтическое творчество, процитировать эти стихи, то они просто потеряются в чужой эмоциональной словесной стихии. Объединить размышления критика со стихами, со ссылками на других авторов — редкий дар. Недаром и говорится — искусство критика. Я стремлюсь всегда к поэтам, созвучным моему собственному мироощущению. Однако само собой такое созвучие не устанавливается, нужны труд и время.

— Ваши творческие планы?

— Самое трудное в нашем деле, заметил однажды Всеволод Иванов, найти «щепочку», на которую бы можно было намотать всю нить размышлений. Найти ядро, метафору, образ — связующий и объединяющий. Эти-то «щепочки» я и разыскиваю теперь.

Без них работа тонет в словах. А критику нельзя быть многословным.

СОДЕРЖАНИЕ

Черты родства 5

Фреска первая. ГОЛУБОЕ ИГО КРАСОТЫ. *Александр Прокофьев* 9

Фреска вторая. САД ПОД ЛИВНЕМ. *Степан Щипачев* 157

Фреска третья. МОЙ ЛЕЙТЕНАНТ. *Сергей Орлов* 235

Фреска четвертая. ДУША ОБЯЗАНА ТРУДИТЬСЯ... 397

Постижение истины *Юрий Бондарев* 398

Однажды в апреле... *Александр Твардовский* 421

Пронизанные ясным светом. *Сергей Михалков* 427

Там, в полевом океане *Михаил Исаковский* . . 433

Покой отвергаю!.. *Аркадий Кулешов* 440

Человек на войне. *Лев Якименко* 448

Путь к поэзии. *Юрий Белаш* 456

Средь сложностей века. *Владимир Карпеко* . . 473

Блокадный звон. *Юрий Воронов* 479

Диалог 484

Валерий Васильевич
Дементьев

ФРЕСКИ

Редактор *Т. Марусяк*
Художник *Е. Носкова*
Художественный редактор *Г. Саленков*
Технический редактор *Г. Бойцова*
Корректоры *В. Дробышева, В. Лыкова*

ИБ № 3885. Сдано в набор 14.08.84. Подписано к печати 29.01.85. А07517. Формат 84x108/32. Гарнитура литер. Печать высокая. Бумага тип. № 2. кн.-журн. Усл. печ. л. 26,04. Усл. кр-отт. 26,25. Уч.-изд. л. 26,54. Тираж 20 000 экз. Зак. 2683. Цена 1 р. 10 к.

Издательство «Современник» Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли и Союза писателей РСФСР
123007, Москва, Хорошевское шоссе, 62

Полиграфическое предприятие «Современник» Росполиграфпрома Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли
445043, Тольятти, Южное шоссе, 30



ORE