

НОВОБЫТ  
МИР

4



1974

Л. АННИНСКИЙ



## ГЛУБИНА ФРОНТА

*Этическая тема в лирике военного поколения*

**Д**иалог с самим собой:  
— О них мало писали?

— Много. Об этической теме тоже много писали.

— На что ж ты надеешься?

— Надеюсь, во-первых, несколько иначе подойти к этической теме в поэзии. Надеюсь, во-вторых, рассмотреть лирику фронтового поколения не под тем углом зрения, под каким о ней писали. Надеюсь, в-третьих, ввести эту лирику в контекст поисков нашей сегодняшней поэзии, на тридцать лет отошедшей от войны.

— И ты думаешь найти у воевавших поэтов то, что критики называют этической темой?

— Нет, не думаю. Если под этикой понимать тему, существующую в поэзии «наряду» с другими темами, ну, скажем, это вот про войну, а это про то, как быть хорошим, то такой темы, конечно, не найдешь у военных поэтов. Но, строго говоря, ее вообще не найдешь ни у одного настоящего поэта. Этика не тема, а строй ценностей в поэзии. Для меня этот строй важнее эстетического строя, потому что эстетика в поэзии вбирается в этику как ее выражение.

— А если без ученых терминов?

— Интересна не «гамма стилей» от Луконина до Слуцкого и от Орлова до Самойлова — интересна их версия человека, выраженная в разных эстетических вариантах, но выявляющая нечто более важное, чем эти варианты, — их духовный путь.

— Их путь достаточно описан в критике.

— В критике он описан скорее эмпирически. Здесь то же соотношение: война существует как тема наряду с другими темами их поэзии — или пусть даже как

всепоглощающая, но тема. И война может быть осмыслена как сформировавший их души, абсолютный для них катаклизм. Меня интересует: какими она сформировала их души? То, что они теперь дают нашей поэзии, не только «рассказ о войне», это именно присутствие определенного душевного строя, войной когда-то сформированного, но теперь важного, теперь!

— В теперешнем контексте?

— Конечно!

— Что ты имеешь в виду?

— Ту поэтическую драму, которая разыгралась в последнее десятилетие. Была версия послевоенных мечтателей: поиски человеком места в структуре мира, в структуре целого. От нежного юноши, не поспевшего на фронт, до ультрасовременного мыслителя, распявшего себя на космических противостояниях (ясно, чьих лирических героев я имею в виду?), — это все одна версия: человек мучительно осмысляет свою невключенность в структуру, мучительно переживает необходимость выбора, мучительно оплакивает свою «свободу». Этой версии противостоит в нынешней лирике другая, также представленная в разных эстетических вариантах: человек растворен в лоне, в целом, в Едином. Это может быть трогательное единение с милой околицей, а может быть самозабвенное растворение в бунтующей пугачевской массе (я опять-таки не буду ссылаться на имена — не в них дело) — дело в том, что версия и здесь одна: человек изначально впаян в Целое и вообще не испытывает чувств индивидуума — проблема выбора не встает...

— Единое, Целое... Что-то абстрактно все это. И уж точно: ни один поэт не

мыслит ни себя, ни мир в этих отвлеченных категориях. Даже те, что, как ты говоришь, «растворены в Едином», предпочитают писать конкретно: «О, русская земля!» Да и те, что «мучительно осмыслили свою невключенность в структуру», выражались куда проще: они хотели на фронт, а оставались — по возрасту — «в тылу — стране детей и женщин, в тылу — стране очередей».

— Да, верно. Но так мы никогда не оторвемся от фактуры и эмпирики. Ведь с этой точки зрения все поэты будут похожи, все будут дети своего времени, и мы не уловим ни разницы, ни своеобразия. У Евтушенко: «Была война. Была на фронте мама. Мы жили в доме с бабушкой одни». И у Рубцова: «Мать умерла. Отец ушел на фронт. Соседка злая не дает проходу». Но все-таки Евтушенко и Рубцов дают разные версии человека!

— На каком же фланге располагается по этой схеме «версия» поэтов-фронтовиков?

— На третьем. Вернее, в глубине... В иной плоскости. Здесь очень остро ощущается структурность мира, и очень резко выявлен индивид, и очень жестко стоит проблема выбора пути. Но здесь человек осознает себя именно в связи со структурой целого...

— Опять «структура целого». Не мыслили они так! Конкретно-исторически они мыслили! И конкретно-классово. Революция — советская власть — освободительная война — мировой коммунизм — за это, если надо, прими пулю! — вот их язык. Для них не было никакой отвлеченной «структуры» и никакого абстрактного «времени». А было «время большевиков», ясное и точное. Это были боевые ребята!

— Но отличаются же чем-то боевые ребята сорок первого года от боевых ребят шестьдесят первого и семьдесят первого? В самом характере их поэзии? Или дело только в том, какой кому выпал жизненный материал?

— Поэт мыслит и живет только в «материале».

— Хорошо, проследим и в материале их версию человека. В конце концов, это верно, что все наши нынешние критические схемы и формулы — лишь бледный сколок с того, что существует полноценно лишь в плоти книг...

— В лунконинской «Необходимости», в «Днях» Самойлова, в «Годовой стрелке» Слуцкого?

— Надо начинать раньше.

— Раньше? С лунконинского «Сердцебиенья»? С «Памяти» Слуцкого? С межировской «Дороги»?

— Нет, еще раньше. Еще на десять, на пятнадцать лет раньше. С того поэтического преддверья, когда и в них-то самих все это начиналось. В них, в их соратниках-сверстниках. С того дня надо начинать, когда декабрьским утром тридцать девятого года разнеслось по коридорам Литературного института: «Война с белофиннами!» И впервые «поколение опоздавших», «поколение не поспевших к гражданской войне», «поколение ожидавших своего часа» почувствовало: час бьет.

\* \* \*

Начало поэзии фронтовиков в предвоенные годы — Коган, Кульчицкий, Майоров.

Почему я беру именно этих троих? При жизни они не печатались, их стихи были известны узкому кругу студентов и преподавателей: в Литинституте, в университете, в ИФЛИ. Через много лет их стихи были собраны, извлечены из старых записных книжек, разысканы у знакомых; они были изданы, эти стихи, под обложками алого цвета — именно как стихи безвременно погибших. Поэзия тогда уже далеко ушла от рубежей 1940 года; полные несовершенств стихи Когана, Майорова и Кульчицкого уже не встали звеном в цепочку ее живого развития. Они остались — как документ, как реликвия: овеянные воспоминаниями, бережно сохраненные, оплаканные — прошлые. А между тем их поэзию, еще не ставшую «литературным фактом» в 1940 году и уже не ставшую им в 1946-м, интересно понять именно как звено в цепи. Причем звено первое.

Точнее сказать, это завязь, из которой пошла потом долгая ветвь.

Те, кто потом «высказался до конца» — Луконин, Слуцкий, Наровчатов, Межиров, — развили их темы, довели до завершения их первоначальные попытки; у этих, позднейших, осложнилось индивидуальным опытом то, что тогда, перед войной, было для всех общим. Но что подготовило их всех к этой судьбе? На какую психологическую и нравственную почву пало это испытание? Где тот первоначальный пласт, из которого все здесь берет начало? Где росток?

И вот я беру их за мгновение до испытания. Я беру их в момент, когда они еще

не знают точно, где и как оно начнется, когда они лишь предчувствуют свое назначение и называют себя «поколением сорокового года».

Из разных городов, из разных вузов собираются они (из Харьковского университета — Кульчицкий, из ИФЛИ — Коган и Наровчатов, из Сталинградского педагогического — Луконин и Отрада, из МГУ — Майоров), но в них уже есть ощущение братства, они одно поколение, одна когорта.

Потом жизнь и смерть разведут их — оставшиеся пойдут своими путями в поэзию, разлетится когорта.

Но чтобы понять их роль в поэзии 50—70-х годов, надо понять именно их начало. Понять их в сороковом году.

Итак, 1940-й. Их положение в поэзии? Самые молодые. Но они не чувствуют себя ни начинающими, ни новичками. Они мыслят себя качественно новой поэтической волной.

В «признанной» поэзии 1940 года главные фигуры — Тихонов, Луговской и Асеев. Уже наметилось новое противостояние поэтических принципов: романтическому напряжению Сельвинского создается новый противовес — народная простота и ясность (Сурков, Твардовский...). В этом противостоянии, меж этими полюсами ищет себя следующая волна: Смеляков, Симонов, Алигер нащупывают новую дорогу, где романтическое напряжение соединилось бы с простотой и ясностью, где Асеев «примирился» бы с Твардовским.

Поколение сорокового года, вступив в это магнитное поле поэтических поисков, сразу отказывается от такого примирения. Поколение сорокового года решительно поворачивает к «старикам» — к Сельвинскому, Луговскому, Асееву.

«В те годы, — вспоминает С. Наровчатов, — мы, молодые поэты, настойчиво стучались в двери не журналов и издательств, но своих учителей в поэзии. К ним в первую очередь надо отнести И. Л. Сельвинского, у которого многие, в том числе и я, прошли тогда серьезную школу стиха. Всегда мы ощущали на плече могучую длань незабвенного «дяди Володи» — В. А. Луговского. С требовательным доброжелательством выслушивал наши новые стихи Н. Н. Асеев. Это были основные наши «прописки» в поэтической Москве...»<sup>1</sup>.

Интересно: кто начал чуть позже и осознал себя поэтом уже в реальности самой войны, тот называет уже иных учителей — Исаковского, Твардовского... К. Ваншенкин, например. Война всех бросила к земле. Те, что успели почувствовать себя поэтами до войны, проголосовали за высокую условность в поэзии. Поколение сорокового года начинает отнюдь не с простоты: оно круто поворачивает в сторону сверхнапряженного слова. Это поколение мыслит себя не столько в эмпирической реальности (реальность их судьбы — впереди, они предчувствуют это), сколько в системе символических ценностей высокой культуры, созданной невиданной эпохой. Да, они книжники. Они числят своих поэтических предтеч десятками, вбирая в себя все: от Киплинга и Александра Грина до Тредиаковского и «Слова о полку Игореве». Но в той книжной сокровищнице, из которой черпают они вдохновение, три имени овеяны особой любовью: Маяковский, Багрицкий, Хлебников. Это значит: трибунная мощь слова, плюс его языческая сочность, плюс его артистическая утонченность. Мощь страсти в сочетании с вполне технологическим интересом к «хорошей строчке». То самое сочетание напора и изящества, которое годы спустя — целую войну спустя! — дало у их поэтических соратников (и прежде всего у ярчайшего из них — у Семена Гудзенко) уникальное сочетание «барокко и реализма», мощной символики и «грубой» реальности деталей.

Что ж было предметом их раздумий? На чем они первоначально собирали свой дух? Какова их этика?

Самое потрясающее в их довоенном творчестве — они знают свой конец. Все. Коган: «Мы, лобастые мальчики невиданной революции... в двадцать пять — внесенные в смертные реляции». Кульчицкий: «На двадцать лет я младше века, но он увидит смерть мою». Майоров: «Когда умру, ты отошли письмо моей последней тетке, зипун нестираный, обмотки и горсть той северной земли, в которой я усну навеки...»

Сельвинский поражался тому спокойствию, с которым они говорили о смерти. Как это: «Пулю прими и рухни»? — спорил он. Наше поколение чувствовало иначе: «А пулю съест придется — переварю и пулю!»

Да, это совсем новое поколение. В них уже нет того брызжущего жизнелюбия, которым отмечены «родившиеся вовремя»

<sup>1</sup> Сергей Наровчатов. Стихи. М. 1965, стр. 11.

сверстники Сельвинского и Багрицкого. Те были «счастливые», а эти — нет; эти «опоздали» к гражданской, опоздали к «счастью». Вернее, их счастье окрасилось в иной цвет; они почувствовали, что не к празднику подспеют, а к смертельной схватке, смерть свою близкую они тоже приняли как праздник, как высокий долг, но не брызжущим жизнелюбием обернулся праздник, а строгой собранностью; и зазвучала в их голосах какая-то удивительная и спокойная готовность выполнить свой долг: «мальчишки, рыцари, аскеты», они пошли навстречу своей гибели так легко, словно это и не гибель вовсе.

И вот характерное свойство их мироощущения: они все время думали и писали о смерти, но ощущения смерти, конца нет в их стихах. Прочтите у молодого Луконина:

Взять чемодан и сказать:  
пока!  
Я на войну!..  
Улыбнуться слегка  
И повернуться спиной к слезам,  
К зовам маминым.  
На вокзал!..—

сравните эту подчеркнутую «обычность» тона с тою тяжелой, почти обессиливающей патетикой, которая окрасит тему смерти или даже едва приблизившейся старости у следующего поколения — у того же Евтушенко в «Поющей дамбе», — и вы почувствуете парадокс мироощущения воевавших: мысль о смерти есть, а смерти — нет, нет ощущения ее трагизма, ее непоправимости, ее внутренней безвыходности. «Ты стоишь на пороге беды, за четыре шага от счастья...» — с этих строк Павел Коган начал свой роман в стихах: гибель на фронте есть счастье.

Разгадка этой поразительной психологической стойкости в том, что они чувствовали за своими плечами солидарную армию: соратников, товарищей, все трудовое человечество. Еще раз: этот мир был мобилизован, и они — на острие...

Каков был нравственный облик их героя?

Я начну от противного: начну с того, как они мыслят себе своего морального антипода. Им ненавистно все промежуточное, все неустойчивое, все приспособляющееся. Из Маяковского, Хлебникова, Багрицкого они вынесли святую ненависть к «мещанству», к «дряни», к «лабазникам», но это высокое чувство не успело одеться у них в броню конкретного социально-исторического мышления, и они сохранили в

своей ненависти первоначальный этический импульс: в мещанстве нет идеи; оно тупо и бессмысленно; оно приковано к вещам, самые вещи ненавистны поэтам сорокового года, потому что это все косная масса, потому что не вобрано в смысл! «В них стержня нет, в них нет болта» — Коган точно и просто выявил природу своей ненависти. Значит, исходный пункт какой? Мир — это идея и смысл! Мир прекрасен как структура, как движение вперед, как полет по прямой. «Я с детства не любил овал, я с детства угол рисовал». Все выпадающее (косное, межуточное) — тормоз. Кульчицкий сказал об этом сложнее и ярче: «И встанут над обломками Европы прямые, как доклад, конструкции, прозрачные как строфы из неба, стали, мысли и стекла». Майоров переживал точно то же чувство, но он мыслил лаконичнее: «Только ветер да дождь, идущий по прямой...»

Их пароль — прямая, их мир — целесообразно устремленная вперед система, где нет, не может быть лишних, никчемных, не работающих, необязательных элементов. Теперь сказали бы, что они мыслили жизнь структурно-функционально; они так не формулировали, но мыслили очень последовательно: нет жизни «самой по себе»; жизнь есть функционирование, работа, путь к цели; да, да, жизнь не самоцель, она нужна лишь для великой цели, и мир работает для этой цели. В конечном счете ощущение мира как работающего завода с системой «приводных ремней» восходило к Маяковскому; у поэтов сорокового года это ощущение было осложнено любовью к сочности красок Багрицкого, но у них самих не было такой сочности — скорее тоска по ней; они оставались, по их собственным словам, аскетами долга, и это ощущение всецелой включенности их судьбы в систему целостного и работающего мира составляло фундаментальную основу их нравственного облика.

Отсюда сквозной для них мотив памяти, памятника, причем памятника не помпезного, а «работающего»: грузовик, тяжелая книга, пропеллер...

У Когана:

...А вы поставьте зло и косо  
Вперед стремящиеся упрямо,  
Чуть рахитичные колеса  
Грузовика системы «АМО»...



век сам себя создает. Ощущение человека как центра мира вообще свойственно советской поэзии, но разные поэтические поколения по-разному интерпретируют этот мотив. У поколения сорокового года активная личность не знает опор вне себя, она всецело расплывается собой, она весь мир чувствует точкой приложения своей воли. Это ощущение серьезной и монолитной природы, отвечающей за свою судьбу, хорошо передано Коганом:

Когда, сопя и чертыхаясь,  
бог тварей в мир пустил бездонный,  
он сам создал себя из хаоса,  
минуя божие ладони.

«Сам создал себя...» Сравните этот мотив с тем, как двадцать лет спустя встревожено спросит себя лирический герой послевоенной волны: «Наделили меня богатством. Не сказали, что делать с ним» — и вы почувствуете суть: герой поэзии сорокового года ничего не получил извне, из чужих рук, у него нет этого просвета между «я» и «не я», для него весь мир — это «я» и «я» — это весь мир.

Вот почему мотив грядущей гибели не носит у них ни малейшего оттенка самопожертвования. Они готовы погибнуть ради победы, но это не кажется жертвой, они мыслят не в той этической системе... «Принявши целый мир в родню», они не знают по отдельности своей судьбы и судьбы мира, поэтому они могут так легко проповедовать, например, «крушение личности»: личность как нечто этически отдельное от общности была для них просто недоразумение, и они не знают такого состояния.

Отсюда всеразрешающий мотив их лирики — чувство долга. Но опять-таки не в том варианте, каким это чувство пришло к поэтам следующих поколений; у лириков сорокового года долг — не веленье, не волевое решение, не категорический императив, предполагающий бытие, изначально предшествующее долгу и ему подчиняющееся. Долг — это нечто настолько естественное для них, что они и слово-то «долг» почти не употребляют, для них полная включенность в структуру мира, в дело мира — состояние до такой степени само собой разумеющееся, что вопрос тут стоит не о факте долга, а лишь о предельности самоотдачи, или, используя известную поэтическую метафору, о степени пригнанности приводного ремня в великой работающей машине истории: «Она заставит выжать все уменье, какое ты обязан был

иметь» — вот как для них ощущалось чувство долга.

Солдаты истории, они не хотели знать альтернатив. Их не мучила «проблема выбора пути». Для них не стоял вопрос: идти или не идти? В их душах словно и не было органа для такого вопроса и для таких чувств. Выбор был сделан где-то в изначальной стадии, и как будто не ими, а их судьбой. Им оставалось быть верными своей цели.

«Сегодня мы обращаемся к ним с вопросом: «Как жить?» Мы хотим услышать ответ от них, видевших это... Потому что они знали, что делали. И им не из чего было выбирать. Когда началось это, они пошли навстречу ему и сделали все, что смогли. Там, на войне»<sup>2</sup>.

В этом рассуждении, написанном о них много лет спустя литературным критиком невоевавшего поколения, — точное чувство их состояния и того, каким их состояние стало видеться людям следующих десятилетий.

Наконец последнее. Стиль поэзии фронтового поколения был доведен впоследствии до совершенства блестящими мастерами, по именам которых он и вошел в критические исследования: луконинский ритм, межировская музыка, прозаизмы Слуцкого... Но принцип был найден сразу: уже в ранних, неотшлифованных, иной раз неумелых стихах дебютантов сорокового года был уловлен, пойман, воплощен тот конфликт «реалий и символов», который составил основу целой поэтической школы.

Их стих насыщен реалиями. Еще не потянуло порохом, еще не грянул первый разрыв, еще не засвистели пули, под которыми прижмет к брустверу поэзия Луконина, еще звонким парадом по брусчатке проходит поэзия завтрашних солдат, а уже предчувствует она вторжение прозы в свои строчки.

Прозаизм в поэзии — вещь относительная. Сегодня это прозаизм, а завтра поэзия настолько осваивает его, что этот самый прозаизм воспринимается как высокая поэзия. Но я попробую все же продемонстрировать здесь один излюбленный мотив поэтов сорокового года.

Их герой курит. Папиросный дым, горький, мужской, — вот один из сквозных элементов их поэтики. Знаменитой коганов-

<sup>2</sup> Игорь Золотусский. Там, на войне. «Юность», 1965, № 5, стр. 81.

ской строчке о лобастых мальчиках невиданной революции предшествует строка о любви, которую они затаптывают, «как окурки». После Маяковского такой элемент, может быть, и не кажется вызывающим, и все же в русской поэтической традиции существует некий инерционный след, оставленный этой деталью. Строчка Некрасова «И горек дым ситары» в некрасовские времена, да и теперь воспринимается как принципиальный антипоэтизм<sup>3</sup>. Возможно, что у Когана («О, молодость! Вино, да ужин, да папиросы, да Она...») такая деталь есть вовсе не деталь комфорта, а поэтический символ, но что бесспорно — это символ поэтики сугубо «мужской», мужественной, реальной. Крылатая, вошедшая в легенды строка Майорова «о людях, что ушли, не долюбив, не докурив последней папиросы», предстает сейчас как чистая поэзия, но нельзя отрицать того вызова «чистой поэзии», который содержался в этой строке в сороковом году: это был вызов соловьям и розам — еще не ступив на свой путь, поколение войны искало поэтический стиль, развернутый в сторону грубой реальности.

И при этом их стиль оставался предельно насыщен символикой. Детали быта не размысливали высокой условности их стиха, не уводили его к «народному говору» — туда, куда шел Твардовский. Наоборот, чем реальнее, грубее делались детали, тем мощнее становилась скрытая в них символика; война прижала эти стихи к земле, при этом предельно концентрируя в них жажду неба, жажду смысла.

Соединение высокой символики и грубой прозы было заложено в их поэзии с самого начала, хотя понадобилось вторжение войны в их опыт, чтобы это соединение оказалось фактом, обновляющим всю нашу поэзию. Ни Когану, ни Кульчицкому, ни Майорову не было суждено дожить до этого момента. Но то, что сделал в нашей лирике Семен Гудзенко, есть не что иное, как реализация возможностей их стиля: деталь вырастает в стихах не как признак

<sup>3</sup> «...«Сигара»... уже решительно не может быть введена в цепь поэтизм и как предмет, вещь, и как деталь внепоэтического мира, — пишет современный исследователь: — И бедность и богатство могли быть предметом поэтизации — комфорт решительно располагался вне сферы искусства» (см. в кн.: Ю. М. Лотман. Анализ поэтического текста. Структура стиха, Л. 1972, стр. 209).

реальности, но как символ смысла, хотя по плоти своей это деталь невиданной реальной прямоты. Строка Гудзенко «И выковыривал ножом из-под ногтей я кровь чужую» потрясла когда-то Илью Эренбурга. Я хочу привести здесь отрывок из выступления Эренбурга на творческом вечере С. Гудзенко 21 апреля 1943 года не только потому, что здесь дана точная характеристика поэзии самого Гудзенко, но потому, что эта характеристика вскрывает одну из коренных особенностей стиля всей поэзии фронтовиков.

«Что поражает в стихах Гудзенко? Плотность и конкретность. Здесь нет никакой истерики, никакой духовности, которая почти бесплотна, как пар, которая абстрагируется. Здесь нет также высокого увлечения ритмом. Эта поэзия всецело на земле. Все ее находки сводятся к опознанию мира гораздо более, чем к изучению каких-то подводных и воздушных течений. Эта поэзия может некоторым показаться мало дерзкой. У нас есть теперь эпигоны дерзости, которые запомнили, как кто-то дерзал 25 лет тому назад, и считают, что тот, кто не повторяет этого, является по существу малодержающим... Было бы нелепостью подходить к этой поэзии с поисками той импрессионистической ритмики, которая была свойственна эпохе 25 лет тому назад... В ней есть то, что есть в музыке Шостаковича, то, что было в свое время названо смесью формализма с натурализмом, что является смесью барокко с реализмом... Это вы услышите в стихах Гудзенко»<sup>4</sup>.

В широком смысле эта характеристика выявляет главный стилевой принцип целого поколения: грубая реальность деталей плюс «бароккальная» символичность их — это и у Слуцкого, и у Луконина, и у Межирова, и у Самойлова. Это и у тех, кто не дожил...

Менее всего этот стилевой принцип означал для них формальную находку (это потом, десять, пятнадцать лет спустя, послевоенные поэты нашли и как находку вынесли в свои стихи их ритмику). Для поэтов же сорокового года такой символический натурализм был естествен как дыхание. Структура стиха, ритм, стиль — это ведь только в чистой теории «форма», в реальной поэзии сквозь них проглядывает судьба.

<sup>4</sup> «Литературное наследство», т. 78, книга первая. М. 1966, стр. 96.



Предсмертные стихи Майорова были уже напоены той мощью, которая несколько лет спустя обновила, потрясла нашу поэзию.

...Лежат убитые наши разведчики.

Поэт видит в этой картине почти бытовую деталь: они раздеты. И вдруг именно из этой детали вырастает высокая и неповторимая символика подвига:

Возьми шинель — покроешь плечи,  
Когда мороз немоготу,  
А тем — прости: им было нечем  
Прикрыть бессмертья наготу...

...Майоров не дожил. Но в свой час его поэзия встала в цепь как звено, без которого прервалась бы эта цепь. Поколение сорокового года нашло свой стиль, свой пафос и свою дорогу, и те, что пошли дальше, понесли свои ценности сквозь молодое возбуждение 50-х годов, сквозь поэтические сенсации 60-х сюда, к нам.

\* \* \*

— И здесь, у нас, эти тяжелые ценности противостоят легкой и подвижной поэзии послевоенных мечтателей? Но когда теперь вчитываешься в поэтов сорокового года, приходишь к мысли, что ситуация развивалась не так просто, как выходит по этой «противительной» схеме. Конечно, противостояние тяжелого и легкого в лирике последних десятилетий — факт, но ведь конкретные пути поэзии очень парадоксальны. Во всяком случае в стилистике сорокового года предсказана отнюдь не только будничная весомость поздних стихов Слуцкого, но и праздничная легкость стиля его оппонентов...

— Ты, наверно, о новых рифмах? Поэт Юрий Панкратов, который в пятьдесят девятом году оспаривал у поэта Евгения Евтушенко честь открытия этих рифм-созвучий, был, наверно, весьма озадачен, прочтя впоследствии у Когана «Грещию», рифмованную с «грацией».

— Коган не характерен, хотя у него все это есть. Коган — поэт-идеолог, поэт-мыслитель. Главный формотворец у них — Кульчицкий. Вот уж у него-то все можно найти! И если Евтушенко заморозил читателей своего поколения рифмой: «лейтенант — леденят», то именно у Кульчицкого все это было, да еще с вызовом:

Я раньше думал: «лейтенант»  
звучит! «налейте нам».  
И, зная топографию,  
он топает по гравии...

Вообще Кульчицкий сделал бы, наверно, все то, чем впоследствии прославились и Вознесенский и его антиподы из лагеря деревенских «формотворцев». У него все можно найти: и фантастическую ассоциативность и глубокую звукопись; строчка «скользит по пахоте пехота» до сих пор вызывает зависть нынешних музыкантов языка...

— Так что же? Это говорит только о том, что обогащение поэтической стилистики, произведенное послевоенными поэтами, было объективной необходимостью; если бы этого не сделали они, это сделали бы другие.

— А мотив «нежности», хранимой под «жестокостью»? Эренбург говорил о Когане: он был жесток и был нежен...

— Еще одна чисто внешняя аналогия! То, что для Евтушенко стало «программным состоянием», то, что для Фирсова составило коллизию судьбы, вовсе не было таковым ни для Когана, ни для Майорова. Конечно, молодые поэты пятидесятых годов учились «у всех»: но корневую рифму они взяли скорее у Цветаевой, чем у Кульчицкого, и мотив «нежной злобы» — скорее у Павла Васильева, чем у Павла Когана. Я повторяю: здесь нет прямой эстафеты.

— Прямой нет. Но опосредованная есть. Поколение сорокового года передало свое мироощущение молодым поэтам послевоенного поколения многими каналами. Через ораторскую интонационную прямоту Слуцкого. Через винокуровскую приземленность детали. Через наровчатовский напор страсти. Разве не предсказана у Наровчатова «русская тема» не только молодых лириков пятидесятых годов, но и шестидесятых?

— Нет, не предсказана.

— Ну как же! «Россия-мати! Свете мой безмерный, которой мстью мстить мне за тебя?!» Это написано в сорок втором году, за двадцать лет до «Муромских срубов» Вознесенского, за двадцать пять до того, как мы прочли Рубцова. У Наровчатова все это было.

— Не это. Не «это» было у Наровчатова! Хотя, конечно, мотив сходный: Россия, Русь. Но сходство мотивов по отдельности не определяет родства в поэзии — родство должно быть лишь по целостной характеристике. Наровчатов, между прочим, рифмовал «путь» и «пуль». Но ты же не скажешь, что он предтеча ломкого и нервного героя Евтушенко?

— Корневая рифма у Наровчатова — элемент почти случайный. А вот стилевая «славянщина» — элемент решающий, программный. Не этот ли посев возшел столь обильно?

— Думаю, что не этот. И знаешь почему? Нигде у Наровчатова «древность» не предстает как древность, как прошлое, прошедшее, бывшее. У него «древность возникает в новизне» — «новизна раскрывается в присловьях старины»: по самой природе лирического переживания Наровчатова — поэт динамики, поэт нового, завтрашнего, и его славянизмы — не более чем филологическое оружие; он такой же мнимый архаист, как Хлебников или Асеев. Вчитайся в наровчатовское:

И сольется с новью преданье,  
Раз в единый и кровный ряд  
Встали Люблин рядом с Любанью,  
Рядом с Белгородом Белград! —

в этих строчках скорее словесное озорство начала века, чем нынешнее стремление хранить слова, возвращать им коренную прочность...

— А послевоенные мечтатели? Разве не они подхватили это озорство? «Осенебри» Вознесенского не отсюда?

— Нет. Их озорство ломкое, что ли, мальчишеское. Лукавое какое-то. С игрой и немного «понарошку». В них такого напора нет. Ты вспомни стихи Наровчатова: это ж какое-то неостановимое бешенство страсти, тут «заломлено набекрень» не из игры и не из дерзости, а из ощущения всеоключающей внутренней разогнанности жизни:

Хорошо я свой мир устроил!  
По-над миром моим  
Вперехлест  
Чертогон незапамятных троек  
С четким риском стандартных колес...

Тут старорусские тройки втянуты в такую скорость! И знаешь, что в этих стихах главное? Опять-таки полная включенность в структуру, в ритм времени. И свинцовая тяжесть... Разве послевоенные мечтатели вынесли бы такой образ: «И девушки библейскими гвоздями распяты на райкомовских дверях»? Вот оно — соединение символики с реализмом... И ощущение истории как глобального, всеосмысленного процесса. Оно было намечено, прочерчено, предчувствовано у поэтов сорокового года. Оно тяжестью опыта налилось у Гудзенко, у Наровчатова — завершилось...

— Не потому ли и не был впрямую подхвачен молодыми этот гудзенко-наровча-

товский вариант стиха, что он оказался предельно завершенным?

— Именно поэтому. Это как бы сердцевина того ствола, какой идет из сорокового года. Здесь стих монолитен, в нем нет трещинки, нет «кача», нет свободного про света — так он сомкнут с судьбой их создателей. Молодые подхватили не этот стилистический вариант. Мостик от поколения сорокового года к поколению шестидесятых пролегал не там, где можно было бы ожидать прямой содержательной преемственности. А там, где музыка стиха была менее жесткой, менее строгой — там, где ощущалось больше стиховой свободы и ритмическую структуру легче было оторвать от пережитой там судьбы, вывернуть на свое.

— А проще сказать?

— Проще: не у Гудзенко, не у Наровчатова и не у главных «формотворцев» сорокового года взяли молодые поэты следующего десятилетия ритм...

— Разве ритм — это так существенно?

— Ну, пусть будет «гул», по Маяковскому! Дыхание стиха очень существенно. Это же запись психологической основы личности, такие же ворота к пониманию ее судьбы — социальной, исторической...

— Так какой же вариант ритма, открытый фронтовиками, подхватили послевоенные поэты?

— А вот слушай. Помнишь сенсационные стихи Евтушенко:

Двадцать?

Так быстро?

Неправда.

Нет.

Не может быть.

Ведь вчера еще только...

Неужели мне двадцать лет?

Неужели мне столько?

Ну? Кто открыл в поэзии этот захлебывающийся говор?

«Я просыпаюсь — четыре стены» —

вот начало.

Четыре стены! — вот начало тревоги!

Четыре стены! —

Как это все-таки мало

Юности,

для которой

мир по экватору —

это немного!

— Луконин!

— Точно. Вот через Луконина-то и идет мостик к послевоенной лирике. Пути поэзии парадоксальны: все-таки по ощущению

ям сорокового года ведь не луконинская линия казалась главной. Прямая шла через Багрицкого к Кульчицкому. Луконин стоял чуть особняком, он был где-то рядом с Николаем Отрадой: чуть проще, чуть народнее, чуть дальше от «чистой формы», чуть ближе к «простому говору». Но именно на него пала эстафета, и именно луконинский вариант стиха был подхвачен молодыми.

— Подхвачен и переименован?

— Да! Что они сделали с этим стихом — особая тема, и очень интересная. Сначала уясним себе, что они получили. Что Луконин дал им. Что дал он развитию нынешней лирики вообще. Ведь перед нами замечательная поэтическая судьба.

\* \* \*

Он попал на фронт раньше других — на финский фронт. Вернувшись, он мог говорить сверстникам, что старше их на одну войну. Это соотношение сохранилось и потом, когда все они прошли через Отечественную: судьба общая, но Луконин шел первым. И в поэзию он вошел первым — здесь не было той томительной задержки, какую узнали Слуцкий и Самойлов: первые стихи Луконина появились в печати до войны, первые книжки его вышли сразу после войны. Наконец, я думаю, что именно Луконин первым нашел стиль: этот тяжелый стиль отвоевавшего поколения, который вырос на фундаменте мальчишеского идеализма; впоследствии все крупные поэты фронтового опыта дали варианты этого стиля, но первый вариант был все-таки луконинский — этот вот хрипловатый говор, этот неровный ритм, этот изменившийся космическую дерзость земной попыт: «Налезли муравьи в мой маленький окопчик, а я траву высокую поставил над соломой, чтобы меня среди травы не разглядел летчик...»

От этих военных стихов до последних книг, до «Необходимости» и «Лирики» поэтическая эволюция Луконина подробно изложена в критике: он и здесь был первым, о нем ранее других писали статьи, потом книги. Не буду подробно вдаваться в оценки, хотя думаю, что лирика перевесит поэму Луконина его поэмы; это бывает: Тютчев написал много программных стихов, а в мировую поэзию вошел денисьевским циклом; сюжет быть, и из Луконина сто лет спустя станут перечитывать: «Цветы поливать пестрота...» — но нас ведь интересует другое: не все многообразие луконинского

творчества, а лишь развитие в его стихах моральной темы, эволюция духовного состояния, то, что называется личностной моделью.

Вошел он в войну мальчиком из «поколения сорокового года». На войне из отрока стал мужем, но верен остался своим первым клятвам.

В 1946 году — это счастливый победитель, капитан, дарящий своей любимой обручальный дар — Садовое кольцо; мир ему смеется, и он миру; сосны брянские кричат ему: «Живешь?» — и он отвечает им радостно: «Живу!» В этом единстве с миром он хранит свою юношескую неприязнь ко всяческой срединности, к межумкам, к «овалам», но нет у него конфликта с миром, словно мир, завоеванный им, весь состоит из однополчан.

И вот — духовный слом 60-х годов: в переименованном мире появляется противник. Нравственный антипод. Не «враг» простой и понятный, как гитлеровец сорок третьего года, а именно нравственный противовес твоему опыту: в близком человеке, в любимой женщине, чуть ли не в тебе самом. И это присутствие духовного антипода в лирическом мире Луконина вывело его поэзию к предельному напряжению страстей: тяжелому противопоставилось легкое.

Не надо думать, что перед нами линейное противостояние «хорошего» героя «плохому». Тут очень сложная гамма чувств: от ярости и презрения до мучительной попытки понять, чуть не до подавленной полузависти. «Кошачья игра двоедушия, хитрости, лживости» вызывает яростный гнев. Но во фразе: «Играй. Осваивай другое дело. Вживайся в образ, становись совсем иною» — ощущается сдержанное неприятие, допускающее, что в другой системе оценок и игра может оказаться праздником фантазий. К этой игре, к живой прихотливости чувств, к свободному их обновлению луконинский герой относится с тяжкой горечью: словно не может освободиться от гипноза, словно прикован к этой лукавой, подвижной, праздничной, легкой, изменчивой антидуше, и ненавидит эту свою прикованность. «Ты — пересвет такой, что путаю слова. Ты — пестрота цветов и звуков перемена... Их дымные извивы нельзя предугадать, как молодость твою. А тем и хороша. И потому загадка...» Вот точная интонация: заморожен, а

все ж знает — не мое! Ненавидит — и прикован.

Вот облик «антигероя» в луконинской лирике: ложь — двоедушие — игра — свободная переменчивость — порыв — нежная слабость, прикрытая апломбом, — любопытство к новому — падкость на эфффекты. Легко все принимает этот антигерой, легко все забывает, живет он весело, ходит шибко; он и в притворстве артист, наивное дитя, праздничное, праздное, порожнее.

Теперь постройте «от противного» систему этических самооценок — и вы получите тот нравственный кодекс, который вынашивает поэзия Луконина: прямота и серьезность — последовательность — грузная устойчивость — монолитная верность однажды избранному. Поэзия Луконина не просто тяжесть, это реакция тяжести на легкость. Он не приемлет ни вкрадчивой, гибкой нежности, ни юного удивления миру, ни тяги к переменам. Лирический герой Луконина не знает этой тяги. Он испытывает к новому не столько удивление, сколько горькое чувство: все было, все пережито... столько пережито, что хватило бы на двоих.

Я возьму несколько лейтмотивов, чтобы выявить систему этих моральных ценностей по контрасту с тою, которую дали поэты следующей волны.

Лейтмотив — перевал. Это у всех поэтов-фронтовиков. У Самойлова<sup>5</sup>, у Левитанского<sup>6</sup>, у Луконина. Преодоление, упорное движение к какой-то предельной точке, за которой — «откроется». У поэтов послевоенного поколения нет этого мотива, у них простор, выход, разбег, старт, воля... Здесь — перевал: путь к единственной точке, к решению: «На перевале, на гребне лет, не пряча взгляда, — да или нет? Да или нет? — ответить надо...»

Сравните это альтернативное «да или нет» с поэзией того же Евтушенко, вибрирующей между городом «нет» и городом «да», — и вы почувствуете контраст ценностей.

Еще лейтмотив: слияние, сцепление, соединение частей мира (у «послевоенных» — уход, расцепление, высвобождение). На барже надпись: «Не чалиться!» Как это не чалиться? — возмущен Луконин. Да весь мир взаимопричален! Ужас — это когда один из двоих отрывается от спасательного круга. Ужас одиночества, непоправимость

одиночества, пустота одиночества... Крушение любви — это разрыв нитей, это начало неприкаянности, никчемности: «Не любишь ты, и я — никто, ничей, как беглая волна...»

Сравните это полное боли «ничей» с ликующим криком Вознесенского: «Нас несет Енисей. Как плоты над огромной и черной водой, я — ничей! Я — не твой, я — не твой, я — не твой!» — и вы почувствуете, какой праздничной свободой обернется для него луконинская «пустота»...

Р. Рождественский думал: вышли в мир романтики. Для них «мир» — некое пространство, некое незаполненное поле, куда можно войти. У Луконина нет вообще такого ощущения мира, у него мир не протяженность пространства, а тесный строй вещей, предметов, душ. Возьмите любой пейзаж Луконина — и вы увидите эту плотность реалий, этот рабочий ритм жизни, эту наполненность: «Земля просыпается, празднично дышит. Все готово к цветению — от дерева до древка. Расселись над городом, навалились на крыши белокаменные облака, и, крыльями оттолкнувшись слегка, птицы поднимаются выше. Прогудев по мостам ажурным, в городе врываются поезда...» Мир заполнен вещами, делами, пустоты просто нет, а если она есть, тогда — катастрофа...

Еще одна сквозная нравственная антитеза Луконина: он не любит ничего случайного, неожиданного, прихотливого, он упорен памятью, он не умеет забывать, его книга неспроста называется «Необходимость». «Необходимость, как непобедимость поэзии — спасение мое». Случайность — химера, обман, «случайностями все опылены», это все «фантазии», и если нравственный антипод Луконина легко сходится и расходится, то герой его буквально рвется от сердца, он очень трудно прощается, со всю жизнь прощается, он не прощает прощанья: «Прощение тебе не обещаю, но вечное прощание дарю». Откуда эта прочность зарубок? Откуда это желание врубить навсегда, эта тоска оттого, что все проходит, и «узкие следы твои на берегах смывают заплески»? Не от ощущения ли прочнейшей внутренней структуры мира — того самого работающего, целесообразного мира, в котором когда-то нашло свое поколение сорокового года? Весь драматизм луконинской лирики — от желания отсоединить это структурное целое, этот строй мира. Вот поразительные строки о любовном разрыве, строки, быть может, лучшие

<sup>5</sup> «Второй перевал» — книга Д. Самойлова.

<sup>6</sup> «Но, на некий взойдя перевал...»

у позднего Луконина, «непонятно чем» действующие:

...И так поломала немало  
В разгуле своей пустоты.  
Цветы поливать перестала.  
За что ты казнила цветы?..

В чем секрет? Миропорядок нарушен, жизненный ритм сломан. Не любовь кончена — структура мира сломана, оскорблена, искажена... до цветов неполитых.

Луконинский герой никогда не мог бы сказать возлюбленной, подобно герою Рождественского: «...я прошу, робея, — помоги мне в себя поверить, стань слабее».

Это потом женственное вошло в душу молодого героя, и он словно поменялся ролями со своей Прекрасной Дамой, отдав ей инициативу и ответственность. Луконинский герой мог бы смело повторить известную фразу Маркса: в мужчине — сила, в женщине — слабость; этот герой — воплощение мужественности, и да позволит мне странная цепочка аналогий — мужественность эта связана с его приверженностью к закону и форме, строю и долгу — она связана со всем складом его духа, с его последовательностью, жестокостью и крепостью: воистину душевная организация этого героя похожа на крепость, но не на площадь: здесь нет ни крика, ни раскрытости «для всех», ни той податливой и мягкой лукавости, которая отличает человека, живущего посреди площади — на виду.

Луконинская душевная структура предполагает дом, прочную связь, возврат.

Прямая линия его жизни (Сталинградский тракторный завод — московский Литературный институт — война — литература) со стороны может показаться безоблачно типичной, но это не так: в судьбе Луконина есть глубокий драматизм. Есть драма ухода из родных мест, есть глубоко спрятанная тоска по ним, есть глухое, почти до ощущения стыда, стремление вернуться, загладить вину. Заводской, зачем я ушел когда-то? — это еще один сквозной мотив его лирики. «Все к нам придут из поиска!» Нет, он не ролевик, кочевье души ему выматывает, как блудный сын, он все тянется к родному берегу: «Волга, приду и щекой не обитой прижмусь к твоему рукаву. Волга, выспишь, в глаза взгляни ты, скажи мне: как ли живу?»

Луконин и здесь попадает в горячую

точку современной лирики: поэзия возврата — это же целое направление 60-х годов, это Фирсов и Лысов, Рубцов и Поликарпов, Передеев и Жигулин... И вот что интересно: возврат шестидесятников к окoliце был воспринят в поэзии именно как отказ от общего в пользу частного, как отход к конкретному, как отрицание «безличной» городской толпы.

«Волжская ностальгия» Луконина не знает такой антитезы, у него любовь к «кусочку земли» соединена с любовью к «планете», и нет разрыва.

Почему?

Вот тут-то мы и подходим к главному.

Его поэзия изначально ориентирована на целое; она выстроена на фундаменте неотменимой социальности. Он никогда и не знал ничего другого. Вдумайтесь в его поволжское детство: это не «окраина», но самая гуща событий, это толчея заводской улицы, азарт футбольных сражений, теснота общежитий — тесный мир формировал человека социального, в сознании которого пятючок его родной земли был сразу и навсегда вписан в структуру целого. Только в этой системе нравственных координат возможно было такое обращение частицы к целому: «Я жил у Москва-реки, я не думал, страна, что поэзия и война так предельно близки». Страна — не громада «над» тобой и не простор «вокруг» тебя, страна — это ты, это твоя «ровня».

Прорисовывая социальный контекст луконинской лирической судьбы, не минует темы России. И вот опять контраст: нет у Луконина того ощущения простора, пространства, гулкой протяженности, которое вошло в стихи послевоенных лириков. Позднее Кушнер станет искать себя в этих снежных горизонтах, и Цыбин ахнет: «Влево, вправо — нет концов» — и Евтушенко будет перекрикивать эту гладь и встревоженно сообщать нам: «Не докричишься».

Луконину все это чуждо. Для Луконина Россия не пространство, а теснейшая наполненность. «Хорошо, что мы оба родились в России. Ведь мы же могли не увидеть друг друга?!» Достаточно родиться в России — и искать смешно: все равно встретишься — все близко, все твое...

Это вот ощущение принадлежности (не «причастности», а именно принадлежности) к целому и обуславливает кардинальное чувство луконинской лирики: «Я — шпала на пути твоём». Это не жертвенность, не выбор судьбы, не «акция». Это естествен-

ное состояние человека, не знающего той пустоты и той отрицательной свободы, при которой надо делать выбор. Это и есть счастье цельности.

Вот теперь, когда мы держим в памяти систему этических мотивов луконинской лирики, я и процитирую ту эмблему-строфу, которую все знают наизусть. Нужно услышать в этой строфе не только сюжетный эпизод — возвращение с войны, но весь глубинный мировоззренческий резонанс эпизода: и отрицание всяческой пустоты, и незнание драмы выбора, и понимание мира как целого, втянувшего человека безостаточно в огневую орбиту:

В этом зареве ветровом  
Выбор был небольшой,—  
Но лучше прийти с пустым рукавом,  
Чем с пустой душой.

В сорок четвертом эти строки были — исповедь поколения. В семьдесят третьем они — позиция в новом этическом поиске нашей поэзии. Позиция не менее существенная, чем тот ритмический строй, который Луконин открыл для своих преемников.

\* \* \*

— Слушай, а не слишком ли ты загипнотизирован той прямой связью, какую намекаешь между Лукониным и молодыми поэтами шестидесятых годов? По ритмике они действительно его прямые преемники. Но согласишься, этому открытию была уготована странная судьба: подхваченное поэтами совершенно иного опыта, оно начисто переменяло свой смысл — свободно-разговорный луконинский стих сделался празднично-легким, возбужденным, бегуче-подвижным, его внутренняя несвязанность ритмом обернулась демонстративной, блестящей, нежной, податливой, подкупающей, откровенной и милой доверительностью. В этой новой душевной атмосфере луконинский стих был преобразен, расцвечен, распродан: он стал неслышанно популярен, но у совершенно иных поэтов и, главное, в совершенно иной нравственной интерпретации: то, что у Луконина было рождено ощущением «долга», у его последователей было порождено ощущением «свободы». Если хочешь, это ритмическое преемство настолько парадоксально, что я начинаю думать, что и у Луконина в условиях его «прочной души» этот «непрочный ритм» оказался случайностью...

— Ни в коем случае! Вот уж где никак-

го парадокса и все предельно ясно. Ты обратил внимание на то, как часто Луконин признается: не знаю слов, не могу соединить, не знаю, как написать?.. Подумай, что звучит в этих признаниях? Думаешь, неуверенность? Никогда! Уверенность звучит в этих «не знаю» и «не умею»! Луконин настолько уверенно чувствует прочность мироздания, что ему не важно, как об этом скажется — как сказал, так и ладно, все равно прав. Вольный ритм его поэзии, эта сознательная небрежность — знак заведомой тяжести фундамента. Знамя полочется как хочет, если древко стоит твердо.

— Ну, хорошо. Давай все-таки отрешимся от этого сцепления литературных школ через преемство ритма. Допустим, что именно Луконин более всего и ранее всего повлиял на поиски следующего поэтического поколения в смысле формы. Но морально-этический план, избранный нами для разговора, шире этих ритмов-тактов.

— И что же?

— Не поискать ли нам среди лириков фронтального поколения такую поэтическую судьбу, где решали бы чисто ценностные ориентации, а прямое стилевое сцепление с преемниками не осложняло бы картины?

— Ты думаешь, что в поэзии ценности могут существовать «вне стиля»?

— Не могут! Но стиль может не быть программным пунктом. В поколении сорокового года, кстати, далеко не все поэты были так строго ориентированы на стилистическую последовательность, как Кульчицкий или Луконин. Было и другое: просто стихи, просто рассказ о солдатской судьбе. «Его зарыли в шар земной, а был он лишь солдат, всего, друзья, солдат простой, без званий и наград...»

— Понял. Поговорим об Орлове.

\* \* \*

Он действительно не попал в предвоенную литературную когорту, в круг звонких молодых поэтов, людей, ощутивших себя творцами нового стиля. Не успевшие Они до хрипоты спорили в аудиториях московских вузов, а он еще кончал школу в тихом Белозерске, «старинном родке с крепостным валом и множеством церквей». Они писали о Планете, об Истории, о Грядущем. А он писал о тыквенной которая лежит в огороде рядом с брандой вой «и, кажется, вот-вот от счастья грохотом хрюкнет и хвостиком махнет». Со мучительно искали себе предтеч спос

великих реформаторов стиха: Хлебников? Маяковский? Багрицкий? А его «тыкву-хрюшку» заметил добрый доктор Айболит, Корней Чуковский, и похвалил в газете «Правда»: стихотворение было представлено на пионерский поэтический конкурс в Ленинграде и автор его, безвестный белозерский школьник, получил премию.

Считанные месяцы спустя они пошли в огонь: и вчерашние школьники и вчерашние светила студенческих семинаров.

Орлов горел в танке. Первую книжку издал в 1946 году. «Стихи танкиста» — определил их тогда Павел Антокольский: простота и безыскусность военных стихов Орлова растрогали старого мастера. Простота действительно подкупала в них, сила этой простоты заключалась в том, что она не таилась: Сергей Орлов не только часто употреблял эпитет «простой», но и действительно был внутренне склонен к «простым словам». В его ранних и военных стихах не вылавливаешь сколько-нибудь явных следов какой-либо или иной поэтической школы — это некая общерусская «послепушкинская» стиховая манера, мягкая, податливая, временами неуклюжая, временами трогательная; если и есть у раннего Орлова «следы влияний», так это влияние простых народных песен: березка белая, трава зеленая, мать родимая... Так или иначе, перед нами поэзия, никак не ориентированная на «стиль», и если выдвинулся Орлов своими военными стихами, то не «системой» стиха, а поразительно простыми и прозрениями вроде строк о зарытом шар земной солдате — неприхотливая как кань орловской лирики тянется за такими строками-иглами, в них было все дело, в них не литературная уместность отзывается, а страшный, реальный опыт войны.

Поэзия Орлова так и осознала себя — как поэзия простого опыта — в пику поэзии «слов», «строк», «тем» и «символов». Что там поэтика, критика — «я, может быть, какой-нибудь эпитет — и тот шагнул в воронку под огнем!» Что там «жизненная» и всякие поэтические условности: «пять машин КВ ушло в атаку» — тут вся правда, простая и исчерпывающая. Но там «стихи», расхваленные критикой в статьях, — он писал фронтовые «не как стихи», а просто про друзей своих...

Мы сталкиваемся здесь с удивительной и невозможной для военного поколения убеж-

денностью: поэзия — ничто перед жизнью. Это основа всех их «эстетических воззрений». Луконин готов отдать все свои поэтические тома, чтобы какой-нибудь сержант обогрелся, растопив ими печурку. У Орлова нет луконинской обостренной дерзости чувства — он просто рассказывает, как читал свои стихи колхозникам, так вот это и был экзамен: найти в строчках что-нибудь, достойное их трудодня... Эта идея будет варьироваться у Слуцкого, у Самойлова, у Межирова. Потом следующее поколение противопоставит этой идее идею «мастерства», словесной виртуозности, профессиональной незаменимости поэтического ремесла; теперь же отметим только: Орлов пришел в поэзию как человек реальности, реального опыта.

Его опыт — война.

Он описал войну. Выплеснул опыт. И растерялся.

И побежал по вологодским лесам, по районным городкам, по домам, по избам — искать темы?...

Критика, по-прежнему ожидавшая от Орлова стихов о войне, сочла, что он в кризисе. Впрочем, такого рода «кризис» пережили все поэты-фронтовики; это был естественный кризис поиска «второй книги», кризис становления чистого профессионализма, усугубленный у фронтовиков тем, что, делаясь отныне профессионалами стиха, они продолжали относиться к «профессионализму» настороженно и в глубине души по-прежнему считали себя поэтами опыта. Может быть, это был и кризис, если считать поэзию «производством хороших стихов». Но поскольку поэзия, по-моему, не производство хороших стихов, а выражение судьбы, то можно примириться с тем, что стихи стали «хуже», — важно другое: что в этот период Орлов, в сущности, определился как поэтический характер, пока, впрочем, на случайных для себя темах.

Он определился как характер мягкий, подвижный, импульсивный, отходчивый и чрезвычайно открытый. Ни страстной упрямости Луконина, ни железной последовательности Слуцкого, ни заторможенного межировского меланхолического взгляда в «суть»... У лирического героя Орлова легкий характер. Он глубоко лю-

<sup>1</sup> Я заимствую эту характеристику Орлова дословно из прекрасной статьи С. Наровчатова о военных поэтах (см. «Известия» № 287 за 1963 год).

бит, но сравнительно легко смиряется с разрывом — легко от альтруизма: значит, кому-то другому будет счастье. По природе он склонен видеть в мире не драму, но гармонию: если вы помните, с какой болью Есенин описал жеребенка, отстающего от поезда, то оцените и то умиротворение, с каким Орлов пишет жеребенка, бегущего за грузовиком, «будто за лошадей», а народ стоит, улыбается... Орлов не испытал того обостренного, ревного беспокойства, которое охватило некоторых поэтов-фронтовиков, когда мимо них стремительно вышли в поэты подросшие послевоенные мальчишки и понеслись к своей «эстрадной» славе. Орлов был слишком деликатен, чтобы равняться с ними, он не вывешивал на грудь медали, чтобы попрекнуть этих «нынешних», и если «нынешние» не понимали его, то он не вступал в объяснения, он смотрел на вещи мудрее: «Наше — нам, юность — юным, и мы не в обиде. И зачем ему, Витьке, за нас нашей памятью мучиться. Ах, зачем, все равно у него не получится...»

Может быть, вот эта готовность понять другого и помогла Орлову сохранить величайшее любопытство ко всему тому новому, что пронеслось в те годы над поэзией, — к новым веяниям, людям, темам, рифмам... Орлов испытал все: и интерес к старым книгам, воспринятый им от ленинградцев, и охоту к перемене мест, поведшую его в европейские и всесветные круизы, и тягу к родным нивам и русским древностям. В его стилистике промелькнули и прокофьевские народные самоцветы, и мировые ассоциации в духе Вознесенского. В его стихах Бартоломей Диас встретился с Петром Великим, голубизна фресок Ферапонтова монастыря соединилась с голубизной байконурского ракетного неба, скрытая цитата из Пастернака сомкнулась со скрытой цитатой из Тредиаковского, и вот уже появился новейший пункт дискуссий: «Трецит башка от размышлений, так что же все-таки народ?..»

По-своему прекрасно было это освоение безбрежного мира. Одно мучило: его зыбкость. Зыбким было кружение впечатлений, стран, книг, районных центров и столичных библиотек. Но чтобы зыбкость эта определилась, стала поэтическим фактом, что-то незыбкое должно было встать в кружении впечатлений: стержень, знак незыблемости.

Так шел к своему «второму перевалу» Сергей Орлов, а как почувствовал он перевал — это могло быть делом случая. «Старый снимок нашел я случайно в столе, среди справок, в бумажной трухе, в барахле... Шлем ребристый кирзовый да чуб в три кольца, зубы белой подковой, веснушки — что солнца пыльца...» И затосковал, закричал вдруг, словно вспомнил что-то: «Светит солнце на траках, дымится броня. Можно просто заплакать, как мне жалко меня. Время крепости рушит, а годы летят... Ах, как жаль мне веснушек ржаной звездопад!»

Так обнаружилась стабильная точка в этом кружении впечатлений. Молоденький танкист встретился глазами с вечно спешившим профессиональным поэтом, и от взгляда этого прояснился в жизненном потоке смысл. Мальчишка-лейтенант завидует поэту: «там, в огне ревушем», он «верит в мирного, далекого меня». Но вот приходит далекий мир, и в этом мире поэт завидует мальчишке-лейтенанту.

Почему?

«Там друзья, там поровну махорка...»

А здесь?

Здесь что угодно, да не то все... «Здесь нет ячеек пулеметных, не рвутся мины на пути, но там хоть был устав пехотный, а здесь не знаешь, как идти...»

Так вернулась война в поэзию Сергея Орлова. Не как «тема» вернулась, а как знак смысла. Как знак законности бытия, его внутренней оправданности, его «структурности». Определился внутренний конфликт зрелой поэзии Орлова, выявился «сюжет» в его лирическом мире: поиск незыблемости среди зыбкости, поиск прочности среди скольжения, поиск внутреннего смысла среди пьянящего потока впечатлений.

Три лейтмотива вступают в поэзию Орлова как носители незыблемости: памятники, любовь, история.

Памятники встают среди этого мира как маяки вечности; они тормозят забвение, гасят шум, отрицают мельтешение. Памятники встают в стихах Орлова не просто как символы скорби, но как опорные точки мироздания, как узлы его структуры. «Солдатским обелиском белеет в мгле земная ось» (не здесь ли воскресает то давнее, первое: «его зарыли в шар земной?») — мир есть целое, шар единство...

Любовь? Орлова нельзя в отличие от



Луконина назвать поэтом любовной драмы — он слишком отходчив для этого. Любовь возникает в поэзии Орлова как знак все той же незыблемости: «Стирает время в пыль державы, и гордая стареет вновь, бессмертная проходит слава легко, как дым. И лишь любовь летит поверх барьеров Рима, сквозь все века и времена — добра, безжалостна, гонима, беспомощна, как смерть сильна».

Рим как традиционный символ холодной рациональной мощи выдает в стихах Орлова фундаментальные исторические ситуации их автора. История действительно взходит теперь в его стихи. Он думает о предках и о потомках, о державах и о великих мужах истории. Но интересует Орлова в истории не логика ее свершений и не драматизм ее путей (как, скажем, Д. Самойлова). Орлов видит в истории лишь одно: гарант против хаоса, против смещения и бессмысленной смены веяний. Он смотрит в окно пригородного автобуса и увидит: «...витязи торчат в дозоре». Знания, вечность с нами! «Мосты над реками солянятся, в бензинном дыме провода... И ничего не может стать с весной и Русью никогда». История — это закон, это стабильность.

Орлов и теперь страшно любопытен ко всему новому, он и теперь пишет обо всем, что видит в своих странствиях — от кубинской сафры до русской ухи... Но перевернулся строй его поэзии. Нет более ни упоения новым, ни тайной робости перед ним. В поэзии Орлова 70-х годов современнейший антураж присутствует уже так привычный: здесь есть все, что сейчас привлекает внимание, но это все не главное. А главное — вот то пронзительное, надо всем поднявшееся, простое вечное желание осознать последний смысл, исторический итог, единый стержень судьбы. «Мы за все заплатили сами». Такой пристальной жажды смысла, жажды, такого острого желания взвесить судьбу поколения как нечто целое, познать его единый облик, его единственность в истории — этого в поэзии Сергея Орлова еще не было. Прежде все бурлило от невысказанной боли. Теперь — молчание. Ощущение невыразимости последней правды. Ощущение того, что перед этой правдой суэта слов бессильна и лишь благодать молчания некощунственна... «В соседях ближних, в землях дальних — больше слов любых гремит молчание ме-

моральных гранитных пискаревских плит...»

Прежде непосредственный опыт неудержимо бил в стих, и единственная секунда между выстрелом и разрывом наполнялась торопливыми мечтами, воспоминаниями, непрожитым и неотшедшим. Теперь жизнь сжимается в простую и ясную фразу, в единое мгновение, в прямой штрих Истории: «А завтра надо призываться, а послезавтра умирать».

Было — ликование и горе, счастье и ненависть, нетерпенье и юная наивность. А стало — тишина и ясность. И ощущение судьбы, которая дается один раз, и, значит...

И, значит, судьба эта есть момент всеобщей великой борьбы за «мировую справедливость», и в этом — счастье. И в этом — возвращение поэзии Сергея Орлова к той первоначальной монолитной цельности, каковой были отмечены люди его поколения, молодые участники классовых битв с фашизмом, «мальчики державы», «мальчики невиданной революции». Не успевши встать в ряды поэтов сорокового года, Орлов все равно пришел к ним. «Мальчишка, искра грозной бури», он душой так и не постарел за эти тридцать лет. Он понял, что именно держит его изнутри:

...Стар я стал и, как мальчишка, ясен  
И доверчив. Видно, те года  
Одарили верой, и не к счастью,  
И уже, как видно, навсегда.

Держит его та первоначальная, предвоенная, и свято на всю жизнь принятая вера, которая может пройти через сомнения и трудности, через смену настроений, слов и веж, но при всем том уже никогда не отменится и не подменится в ней тот фундамент, на котором сложилась личность: человека научили верить.

\* \* \*

— А знаешь, все-таки лучшие стихи их — о войне. Вот бегут они от нее и не хотят о ней писать, но выходит все то же: все сильное, ими написанное, — о войне.

— Не о войне. Войною. Помнишь Маяковского? Можно писать не о войне, но нельзя не писать войною... Они и пишут всю жизнь войною.

— Ты понимаешь, что это означает? Поэзия одной судьбы, одной темы. Поэзия поколения. Вот и выходит, что наша литература пятидесятых — шестидесятых го-

дов выдвинула замечательных представителей поколений, но не выдвинула фигуры поэта всенародного.

— Где грань?

— Попробуй назвать Пушкина поэтом поколения декабристов — и ты увидишь грань.

— Вот что я на это отвечаю: Пушкин никогда не стал бы поэтом всенародного звучания и всенародной идеи, если бы он не был поэтом своего поколения — поколения, разбуженного Отечественной войной, без этого он просто не состоялся бы как характер. На фоне следующего поколения, смятого эпохой Николая, «выходки» Пушкина, как вспоминал Вяземский, уже казались дикими. Пушкин как будто дорожил последними отголосками «беззаветного удалства» своих сверстников...

— Знаю. Два поколения не пуганных татарами русских вышли на Куликово поле, два поколения не битых плетью дворян вышли на Сенатскую площадь... Не слишком ли простая механика?

— Механика простая: стать поэтом всенародного звучания может лишь поэт, выразивший судьбу своего поколения, смысл этой судьбы.

— Вернемся к поэтам последней войны. Речь ведь о них?

— О них. Так вот, говоря о них, надо прежде всего отрешиться от представления о них как о поэтах только войны. И если поэзия ищет сейчас нравственные модели, сравнивает их, сопоставляет, сталкивает, то здесь поэты-воины и защищают сейчас главную свою позицию.

— Именно. Она-то и является сейчас их словом в поэтическом развитии. Потому что логика развития поэзии объясняется не стилевым преемством или отталкиванием (даже если «стиль» понимать максимально широко), а развитием, сопоставлением и столкновением разных этических версий. Луконин и Орлов, Слуцкий и Самойлов — поэтические миры разные, стилевые школы разные, а этическая версия — одна.

— Поговорим о Самойлове?

\* \* \*

Самойлов стоит несколько особняком среди поэтов своего поколения. Не потому, что судьба его иная; наоборот, Самойлов и начинал со всеми и чашу испил сполна: в восемнадцать лет — ИФЛИ, сти-

хи, занятия, в двадцать один — солдатский эшелон. А вот в поэзию вошел очень поздно, когда уже заполнила критика все обоймы, и одиноко как-то вошел, вне «школы», и негромко, вне шума поэтических дебютов 1958 года, и, наконец, непривычно вошел: без «ранних» опытов, а сразу — сложившимся и зрелым мастером. Других критика подолгу вела, привыкала к ним, учила жить, осмысляла повороты. Этот явился готовым. Законченным. Не отсюда ли несоразмерная его таланту бледность критических о нем отзывов? За крупными поэтами всегда влачит критический миф. В самом деле, Слуцкий — это угловатая жесткость, Луконин — разговорная открытость, Межиров — музыка... А Самойлов — что такое? И то, и другое, и третье? И в слове крепко, и в пафосе волен, и в ритме певуч? В. Кожин писал, что Самойлов строит все на точности слова — так это о любом поэте можно сказать. Б. Сарнов писал об «умном, незаметном мастерстве» Самойлова. Еще одно общее место. Вл. Соловьев критик чрезвычайно чуткий к стилистике и автор лучшей (с моей точки зрения) статьи о Самойлове, попытался дать колористический анализ его лирики. Вышло: цветовой гаммы нет, полутона неуловимы, любимый цвет Самойлова — серый... Проще сказать, результаты анализа нулевые и через цвет Самойлов тоже «не ловится»... Впрочем, я-то думаю, что цвет он не мыслит никто из поэтов военного поколения, это не Ахмадулина с ее оранжевыми видениями и не Цыбин с его солнечным золотом... Стиховая пластика воевавших поэтов либо акустична, либо осязательна, стихи Слуцкого, Самойлова или Межирова легче определить по шкалам: раскаленность — ооченение, жесткость — мягкость, музыкальность — немзыкальность, чем по шкале цвета — это не «живопись»... Но Самойлов, похоже, вообще ни по какой шкале не улавливается, его стих традиционен, но без нарочитости, прост, но без грубости, культурен, но без изысканности. Вл. Соловьев долго бился над этой неуловимой поэзией, писал о ступенчатости лирического «я», говорил, что это хорошо, а потом рассердился и припечатал: стерильность! Давление общей культуры! Литературный блеск!

Я все же попробую начать с другого края. Не со стиховой пластики (мы к ней вернемся), а с основного жизненного ве-

роса, в приверженности к которому Самойлов един с другими поэтами своей судьбы, а в решении как раз и стоит особняком.

Этот вопрос — боевая юность. То, что для Луконина стало предметом героического самоопределения, для Слуцкого — моментом жесткого обнажения истины, для Межирова — трагическим сломом прежней судьбы... Для Самойлова это нечто совершенно иное. «...Были такие минуты, когда головой упав на мешок, думал, что именно так почему-то жить особенно хорошо...» О войне писали с болью, с горечью, с торжеством победителей... Но так светло и спокойно — нет. «Война гуляет по России, а мы такие молодые!» Вот ощущение: война и молодость словно слились для Самойлова в таком свободном и гармоническом единстве, что война и осталась у него символом этой легкой, просторной, светлой, почти веселой свободы: «Вот окончено главное дело, вот и юность моя пролетела!.. Отмечало мое поколение годы странствий и годы ученья... Да, испита до дна круговая, хмелем юности полная чаша. Отремела война мировая — наша, кровная, злая, вторая. Ну а третья уж будет не наша!..»

Оттуда — и осталось от нее: молодость, простор, дороги, странное ощущение свободы и счастья.

Какой же склад душевный обусловил у Самойлова это удивительное восприятие войны? Что держит изнутри эту душу? Какова этическая версия жизни, столь светло выявившейся в стихах? Что он любит? Что видит в мире?

Вот эмблема — маленькое стихотворение 1952 года, в итоговом сборнике Самойлова напечатанное курсивом:

Стройный мост из железа ажурного,  
Застекленный осколками неба  
лазурного.

Попробуй вынь его  
Из неба синего —  
Станет голо и пусто.

Это и есть искусство.

Что тут главное? Синева? Нет — это почти школьное обозначение цвета неба. Лазурь? Ближе, но и этот бесцветный простор — лишь «сырье» для пейзажа. Суть картины — ажурная сетка моста, тонкий рельеф нитей, графический строй, дающий рамку, смысл и структуру прозрачным и блестящим далям. Самойлов любит просторные городские предместья, он любит смо-

треть на город издали, когда даль прочерчена нитями проспектов, и все — как на ладони, и на этом собранном рисунке реют вертикали шпилей, указывая в пейзаже великий замысел природы, великий замысел людской. Прозрение строя и замысла — вот объяснение любви Самойлова к мостам на фоне неба, к ажурным оградкам парков, наконец, к проводам, линующим дали за окном поезда, а провода эти — любимый символ самоеловских пейзажей. Он любит раннюю, светлую, солнечную осень — время ясности. Он любит строй и гармонию, он не приемлет хаоса. Он не скажет о буре или выюге, что это «бунт», «разгул», «стихия». Он скажет, что это месса, то есть взрыв страстей, вознесенный, так сказать, к Смыслу. Природа обусловлена, оживлена, осмыслена. Если искать предтеч такому пониманию стихий, придешь к позднему Заболоцкому (Самойлов знает это, у него есть стихи о Заболоцком, пронизанные пониманием и преданностью). Но самоеловский мир все же лишен той стройной, завершенной, почти математической ясности, которая отвердевает в стихах позднего Заболоцкого, Самойлов — легче, и его стиховая пластика чрезвычайно текуча. Вы улавливаете в ней не столько состояния, сколько устремления и переходы. Вы не можете сказать, холодно его стиху или горячо, но вы остро чувствуете, замерзает он или оттаивает... Так вот: у Самойлова он преимущественно замерзает, и в этом есть своя последовательность: на смену летнему буйству зелени приходит пора сухого и нежного листопада, и первый голубой ледок кладет конец туманным разливам, и мороз скрепляет все — и воцаряются в природе строй, и гармония, и красота структуры.

Вот он, мостик от Самойлова к его поэтическим однополчанам; я говорил: все они так или иначе поэты структур. По-разному, конечно. Возьмем Слуцкого, он воспеваает в структуре целесообразность, прочность, истинность; можно сказать, что Слуцкий воспеваает в структуре структуру. Самойлов — красоту, стройность, спасительную уравновешенность. У Слуцкого строй мира противостоит пустой легковесности, у Самойлова он противостоит хаосу страсти. У Слуцкого миростроение пребывает, у Самойлова проступает, проглядывает, становится...

Вот инвектива Слуцкого, обращенная к молодым поэтам:

Вы — листва. Мы — хвоя.  
Ваше дело облетать, а наше дело —  
зябнуть.  
Вы — как лысины. Мы — как седины...

Критики могли бы сказать, что и у Слуцкого «любимый цвет — серый».

Вы — блестяте. Мы — сереем.  
В равной мере мы необходимы,  
Но кому — неясно...

Самойлов иначе пишет и этот сюжет и эту метафору:

...И когда, словно с бука лесного,  
Страсть слетает — шальная листва,  
Обнажается первооснова,  
Голый ствол твоего существа,  
Открывается графика веток  
На просторе осенних небес,  
И не надо случайных чудес —  
Однодневок или однолеток...

Тут красота страсти уступает место красоте закона. Драма Самойлова — потеря одной красоты ради другой красоты. Для Слуцкого выпадение из структуры — абсурд, для Самойлова — соблазн. Слуцкий разоблачает неистинность, а Самойлов преодолевает нестройность. В известном смысле он идет к той же цели. Но это иная драма. И иная поэзия.

Мир людей у Самойлова — это мир целесообразной красоты, воцарающейся в первоначальном хаосе. В природе — красота графического отвердевания хлябей, в людской толпе — красота чувств в унисон, пусть мгновенных... Как в известном стихотворении «Гитары», когда парень заиграл среди базарного разногосья — и вдруг в тон загудели крынки, бидоны, пилы, сковороды, голоса... Но это почти шутка. Подлинный плацдарм, на котором разворачивается самое интересное размышление о человеческой жизни, — история; недаром исторические его баллады признаны теперь, наверное, уже и лучшим, что он сделал в поэзии.

Пафос Д. Самойлова — логика Истории. Перед ее всепоглощающим и всеоправдывающим ритмом жалки интриги и всеильного временщика Меншикова. Герои Самойлова отчетливо чувствуют, как «век берет человека за ворот». И люди не бунтуют, не сопротивляются, они стремятся уловить, чего хочет от них История. Именно это вот мгновенное самосмирение страсти, мгновенное равновесие возможностей и пишет Самойлов в истории. Везут Софью Палеолог в Москву... Так кто

же? Московия или Византия останется центром мира? Будущее покажет. Царь Иван пытается холопа... Кто прав: царь с его державной логикой или холоп с его бунтом во имя мужицкой державы? «Бог разберет»... Пушкин или Пестель? Свободный гений, прозревающий беспощадность «русского бунта», или русский Брут, мечтающий с помощью этого бунта установить царство закона и порядка? Критики писали: конечно, Пушкин! Но из позиции Самойлова с таким же успехом выводится и правота Пестеля: «Не нужен гений и талант, что сам собою горд, а нужен труженик Атлант, что мир воздвиг на горб...» В том-то и состоит позиция Самойлова, что в мгновенном равновесии возможностей он ждет, какой из вариантов выберет сама История, какую чашу весов тронет, на какой путь ступит. И тогда — безусловное подчинение ее логике. И тогда пьяный Пугачев, уронив голову, сидит в горнице и ждет своих палачей. И знает, что собственные сподвижники его сегодня, «слава богу — предадут». И явятся к нему с веревкой... Я процитирую финал «Конца Пугачева», чтобы ясна стала вся сложная гамма самоейловских чувств в этом сюжете:

Как его бояре встали  
От тесового стола.  
«Ну, вяжи его, — сказали, —  
Снова наша не взяла».

Здесь и горечь, и упрямая вера в конечную победу, и более всего подчинение: той исторической логике, которая завтра эту победу даст, но теперь властно велит идти на плаху...

Самоощущение человека, который у Самойлова осознанно ставит себя под знак исторической необходимости, есть его внутренняя свобода. Не воля, а именно свобода. Не тот бунт «волюшки», которая, вырываясь из-под спуда, хочет «разгуляться», а именно все осознающая, вписывающая себя в Закон духовная свобода. Пушкин покорно едет в деревню, но там (в Болдине в карантине, в четырех стенах), «благодаренье богу — ты свободен...». Свобода есть осознание долга. «Нам свыше обозначенное места. И мы должны покорствоваться ему». И в том есть долг. А он превыше счастья... Слышите? Долг превыше счастья!

Самойлов недаром то и дело возвращается к Державину в своих поэтических раздумьях. Конечно, он поэт державной логики, государственной логики в том высшем

истолковании этого понятия, когда мир пронизан смыслом и человек живет не в окружении вещей, а в сиянии мировых звезд, не в контакте с бытом, а в системе бытия, когда судьба державы, страны, родины становится той «мировой» сферой, в которой обретает смысл личность.

Сын своего поколения, Самойлов как поэт не избежал, конечно, той «глобальной метафоричности», с помощью которой мыслили мальчики великой державы. И у Самойлова «земля на какой-то скрипучей оси поворачивается» под колесами военного эшелона. Но все же это ощущение мира как единого целого всегда имело у Самойлова тягу не к вещной осязаемости «глобуса», а к ощущению бесспорного смысла мировых событий. Папа читает больному мальчику «Песнь о вещем Олеге», и больной ребенок плачет «над брэнностью мира», над Олегом, над судьбой, и в нежное сердце его входит, как стержень, мысль: что-то есть в этом потоке: смысл, судьба, возмездие. Это — начало. Но будет и продолжение, и кульминация, и невообразимое ощущение счастья двадцатилетнего солдата, идущего умирать за державу.

Лирический герой Самойлова — человек, нашедший свое место в структуре мира и истории. Антипод Самойлова — герой, не находящий этого места. Мечущийся. Ищущий. Нерешительный.

При всей широте своих чисто поэтических симпатий, однажды Д. Самойлов с неожиданной резкостью обрушился на одного молодого поэта, отказав ему чуть ли не в праве писать стихи. Вот строчки, вызвавшие гнев Самойлова:

Мир наполняют  
послевоенные люди  
послевоенные вещи  
нашел среди писем  
кусочек довоенного мыла  
не знал что делать  
мыться  
плакать...

В отличие от Самойлова я считаю Владимира Бурича, написавшего эти стихи, интересным поэтом. Но я понимаю, что именно в этих стихах так вывело из себя Самойлова. Вряд ли его, искушенного в переводах с польского, могла покорибить столь непривычная для нас свободная форма стихов Бурича. Но дело в том, что Бурич пишет человека потерянного, неприкаянного, осиротевшего; у него и спущенные удила ритма, и отсутствие знаков препи-

вания — все передает это оцепенение сиротства. Никогда герой Самойлова не знал этого состояния! Никогда не было ему ведомо то самозабвенное плутание, в котором осознал себя, скажем, герой Евтушенко. И никогда самойловскому герою не пришло бы в голову пожаловаться: помогите мне! Разберитесь во мне! Я запутался, я сломался... а может, еще не сломался? Самойлов знает про себя совсем другое:

Не ведающий лукавства,  
Доверчивый ко словам,  
Плутал я — не заплутался,  
Ломал себя — не сломал.

И еще яснее:

...Спасибо тем, кто нам мешал!  
И счастье тем, кто сам решал —  
Кому — не помогали!

Так что вряд ли исчерпывается Давид Самойлов теми определениями, которые закрепились за ним в критике последних лет: поэт гармонии, поэт культуры, поэт соразмерной простоты. Все верно! Только чтобы связать все это воедино — и соразмерные исторические сюжеты, и «невидимое мастерство», и культ гармонии, и счастье мальчишки, попавшего на фронт, и пленительную стройность суховатой и нежной ритмики: «Он слышал зароженье ритма. Еще глухое, еще далекое: О, Litwo, Ojczyzno moja!» — нужно почувствовать во всем этом единую нравственную задачу, почувствовать еще один вариант той судьбы, которая выпала державным мальчикам сорокового года, почувствовать, наконец, что в поэтической дискуссии наших дней о человеке «узловое поколение» имеет прочную и определенную позицию. И очень серьезную.

\* \* \*

— Завершим дело определением?

— Не получится. То есть можно, конечно, определить тот или иной «срез» поэзии воевавших. Можно сказать, что на их творчестве видно, как высокая революционная вера проходит испытание огнем, как романтика подкрепляется трагическим опытом, как гуманистическая убежденность утверждает себя в ходе кровопролитнейшей из войн, как любовь к родине становится выстраданной. Но всего не исчерпает определениеми. Поэзия неисчерпаема... как атом. Она познается эмоционально-практически. И в ходе сопоставления ее с поэзией другого опыта, с другими поэти-

ческими «системами». Притом пусть эти поэтические «системы» на наших глазах исчерпываются.

— Ты хочешь сказать, что поэзия молодых послевоенных мечтателей, не поспевших на войну, исчерпала себя?

— Да.

— То есть? Опровергнута жизнью? Зачеркнута новой реальностью? Изжила себя?

— Ни в коем случае! Что за слова: «изжила», «опровергнута»! Поэзия не борьба за существование и не высаживание слабых из круга. Там, где речь идет о духовном опыте, не может быть никакого «зачеркивания» и «опровержения», а есть лишь исчерпывание и преображение. Опыт исчерпывается, передается другим, в сопоставлении с другим опытом он преображается, дает новые ценности. Начнись все сначала — молодые мечтатели с Евтушенко во главе должны были бы повторить свой путь, исчерпать свой опыт. А поэты войны должны были бы его восполнить. Не опровергнуть, а именно восполнить.

— А опыт воевавших не исчерпан?

— Нет! Недаром их сейчас читают больше и охотнее, чем в период триумфа ассоциативно-эстрадной поэзии. Почему этическая версия «узлового поколения» приобрела вес? Именно потому, что иные версии сейчас исчерпались. Поэзия послевоен-

ных молодых была построена на ощущении индивида, готового отдать себя общему делу, ищущего свое место в структуре целого — и не находящего: то была жажда самоопределения. Поэзия мечтателей «сельских» была ответом: она строилась на прямо противоположном ощущении — на ощущении изначальной связи, нерасчлененной монолитности, природной естественности целого, когда проблема самоопределения просто снимается. Вот теперь и почувствуй, почему в этой ситуации так ценна оказалась поэзия воевавших. Образно говоря, эти поэты утвердили то самое, о чем мечтали их послевоенные молодые собратья: войти в строй мира.

— Похоже, что ты нашел истину в последней инстанции.

— Нет. Нет в поэзии истин в последней инстанции! Только в первой — то есть из первых рук. Только опыт, личный опыт. Истина в поэзии — путь данного человека, путь данного поколения, урок данного исторического этапа. Другой человек, другое поколение на другом историческом этапе будут решать свои проблемы заново. И если я говорю, что, по моему убеждению, самые глубокие этические ценности создают сейчас в нашей поэзии бывшие фронтовики, то это не значит, что их опыт способен заменить мой опыт. Каждый решает свои проблемы сам. Но просто моей душе хорошо оттого, что они — есть.



