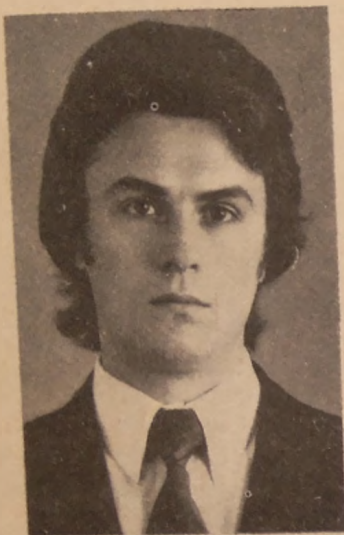




*Владимир
СЛАВЕЦКИЙ*



**ШЛЕМ
СВЯТОГОРА**



Владимир СЛАВЕЦКИЙ родился в селе Мякоты Хмельницкой области. Окончил филологический факультет педагогического института в городе Липецке. Работал преподавателем в школе, вузе, техникуме. Кандидат филологических наук.

Печатался в журналах «Подъем», «Литературное обозрение», «Литературная учеба», «Новый мир».

Участник всероссийских семинаров молодых критиков, VIII Всесоюзного совещания молодых писателей.

Живет в Москве.

Много лет наши поэзия и критика прославляли вокзалы, а я бы хотел напомнить о том, что можно обозначить как чувство уюта. «Уют» — слово как будто бы плохое, мещанское. «Вернись в красивые уюты», — иронизирует Блок. Но тут же добавляет: «Уюта — нет, покоя — нет», — соединяя два понятия, одно из которых возвышает другое.

Я это к тому, что во всем, что пишет В. Славецкий, есть вот это хорошее чувство духовного, культурного, согревающего уюта. Проще всего сейчас «орать» и рвать на себе рубаху; все уже охрипли, а продолжают. Между тем и теперь все ясней, что истина не справа, не слева и не посередине, а в глубине. Лишь глубинное, духовное общение дает утешение и взаимопонимание, усмиряет ревущие бытовые страсти. В. Славецкий исходит из этого. Пишет он в основном о поэзии, хотя не прочь заглянуть и в прозу и особенно в критику. От поэзии он хочет глубины, гармонии, органичности, верности положительным национальным истокам, от критики — в традиции отечественной философии — единства идей красоты и добра. Само спасение он видит не в рассудке и крике, а именно в духе, культуре, мыслительном чувстве; его атмосфера — те же Блок, И. Анненский, Г. Адамович и др. ...

Это и есть вот тот уют в хорошем смысле слова.

Уют — это труд, дом, сад и крыша этого дома над головой (потому и шлем Святогора здесь — символ деревенского дома).

Это культура и книга...

Думаю, тут и Блок бы не усмехнулся, а лишь задумался грустно.

Владимир ГУСЕВ



Владимир
Славецкий

Шлем
Святогора

Критические статьи

Москва
«Молодая гвардия»
1990

Художник Валерий ПИВАНОВ

Славецкий В.

С—47 Шлем Святогора: Критические статьи / Владимир Славецкий; [Худож. В. Иванов].— М.: Мол. гвардия, 1990.— 96 с.: ил.; (Б-ка журн. ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия»; № 40 (455)).

ISBN 5-235-01637-8

ISSN 0131—2251

Внимание к художественным проблемам литературы, внутреннему миру творца — залог подлинно научного, творческого, гражданского подхода к литературе. С таких позиций и написана книга молодого критика Владимира Славецкого.

ББК 83.3Р7

© Издательско-полиграфическое объединение ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия»

Библиотека журнала ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия», 1990.

№ 40 (455).

Выпуск произведений в Библиотеке журнала ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия» приравнивается к журнальной публикации.

ISBN 5-235-01637-8

ISSN 0131—2251



«НЕ ГОВОРЮ О БЕСПРИСТРАСТИИ...»

На вопрос: «Существует ли проблема независимости критика?» — один коллега решительно ответил: «Для меня здесь проблемы нет. Если критик зависим, его просто не существует. Настоящий критик, конечно же, независим». Другой ответил уклончиво и не без иронии: «Конечно, в идеале критик должен быть независимым, то есть самим собою, но пока он обретает независимость, он много раз себя теряет, бывает, что и навсегда». У писателей, редакторов, читателей нашлись бы, наверное, свои ответы, в ряде случаев не лишённые желчи.

Да и как же нет проблемы зависимости — независимости критика? А его место в литературном направлении, отношения с оппонентами и единомышленниками? А заботы о куске хлеба — связи с журналами, издательствами и прочими работодателями? А непосредственное литературное и житейское окружение: литературное начальство, друзья-писатели, родственники-писатели? А цензура, отношения с государством, политическим строем, свобода — несвобода печати? Есть еще одна сфера, о которой прежде всего и стоило бы говорить, — это взаимодействие с производением, где спектр отношений очень широк: от полного подчинения, растворения в литературном создании до явного или скры-

того произвола, навязывания критиком своего прочтения. Или, если поставить вопрос крупнее, основательнее, что ли: всегда остается насущной проблема самостоятельности критика как мыслителя по отношению к литературному материалу. И наконец, самая интимная сфера: как быть критику с самим собою, со своими вкусами, идеями, убеждениями, чувством долга, ответственности? Если критик, как и всякий писатель, растение многолетнее, то где грань между последовательным отстаиванием убеждений и фанатизмом, упорством в защите набора предубеждений, мешающих естественному развитию взглядов на естественно же развивающийся, изменяющийся предмет — литературу?

Вопросы, кажется, не риторические и не узкоцоховые, а, что называется, животрепещущие, в наше время — обнажившиеся и обострившиеся во всей своей нравственной сложности. Для молодых же, ищущих и обретающих свое место, они стоят остро и отнюдь не отвлеченно.

Замечательные образчики журнально-критической «взаимовыручки» показаны еще Пушкиным в статье «Торжество дружбы, или Оправданный Александр Анфимович Орлов» на примере отношений Н. И. Греча и Ф. В. Булгарина.

Что же противопоставлял Пушкин дружественной (и недружественной) несвободе мнений? «Не говорю о беспристрастии — кто в критике, — завещано нам навеки Пушкиным! — руководствуется чем бы то ни было, кроме чистой любви к искусству, тот уже нисходит в толпу, рабски управляемую низкими, корыстными побуждениями».

Итак, критик не застрахован от пристрастия, но только чистая, искренняя любовь к предмету может уберечь от подчинения низким побуждениям, искупить и объяснить пристрастие, вызванное этой любовью, а не приводящими, лежащими за пределами искусства соображениями. Из дальнейшего хода рассуждения видно, что словосочетание «любовь к искусству» сходно по смыслу с тем, что называют эстетическим чувством, эстетическим критерием: «Где нет любви к искусству, там нет и критики. Хотите быть знатоками в художествах? — говорит Винкельман. — Старайтесь полюбить художника, ищите красот в его созданиях». Искать красот — не значит просто отыскивать прежде всего до-

стоинств («красивости» здесь тоже ни при чем), но, надо думать, именно художественных, искусству присущих достоинств, свойств, особенностей, которые и есть носители художественности (поскольку выше было сказано, что критика «основана на совершенном знании правил, которыми руководствуется художник»).

При этом, называя любовь к искусству главным критерием критики, Пушкин не только не выводит за скобки *нравственное начало*, но, напротив, неизменно подразумевает его в сфере, в составе эстетического критерия уже потому, что, по его логике, отказ от этого критерия может привести к поражению *нравственного начала*.

Наше представление о пушкинском подходе к качествам критика расширит его отзыв о молодом Белинском: «Он обличает талант, подающий большую надежду. Если бы с независимостью мнений и с остроумием своим соединял он более учености, более начитанности, более уважения к преданию, более осмотрительности,— словом, более зрелости, то мы бы имели в нем критика весьма замечательного». Как видим, Пушкин говорит о независимости в смысле, близком к *смелости*, и называет это качество первым и на раннем этапе становления молодого критика — наиболее заметным. Хотя тут же дает большой перечень «дополнительных» условий как сугубо профессионального, так и *нравственного, поведенческого характера*. Многим и многим нынешним полемистам, «бойцам», демонстраторам «позиций» адресуются слова о том, что без опоры на «ученость», «начитанность», «уважение к преданию» и, представьте себе, — «осмотрительность», то есть все, что мы называем профессиональной культурой, сама независимость мнений, смелость однобоки, обнаженно-беззащитны и не до конца убедительны. Даже при бескорыстном отношении к предмету, искренней любви (нелюбви).

А там, где осмотрительность, там уже нет места «оскорбительной нетерпимости убеждений», которую усматривал, например, А. Дружинин в критике 40-х годов. Так, с авторами «Москвитянина», считал Дружинин, «критика сороковых годов должна была ладить, как с товарищами, идущими не по одной дороге с нею, но она не ладила, даже не спорила с ними серьезно, а, полная отрицания и заносчивости, относилась к ним так, как

относилась в то же время к фельетонной брани г. Булгарина, *«Время вполне показало несостоятельность такого отношения».*

Под критикой 40-х годов подразумевался Белинский, которому, впрочем, Дружинин посвятил две статьи: *«Критика гоголевского периода русской литературы и наши к ней отношения»* (1856) и *«Сочинения Белинского»* (1859). Они сильно отличаются сменными акцентами и в то же время дополняют друг друга: первая преимущественно полемична по отношению к позднему Белинскому, стороннику «социального», «дидактического» начала; вторая написана с большим пиететом и, пожалуй, с большей внутренней свободой и меньшим пристрастием. В ней автор, опираясь на пушкинский критерий, видит силу Белинского в его «беспредельной любви к русскому искусству», сосредоточивается на Белинском — «ценителе изящных произведений», то есть, пользуясь терминологией Дружинина, — «артистического», «чистого», «свободного» искусства (располагая эти понятия в такой последовательности, мы помним, что Дружинин эволюционировал от «артистического», «чистого» искусства к искусству «свободному» — происходило, таким образом, весьма существенное приращение смысла). Поэтому он и заканчивает вторую работу анализом статьи Белинского 1840 года «Менцель, критик Гёте», выписывая из нее близкие себе высказывания о том, что искусство служит обществу не иначе, как «служа самому себе», и что если «...на поэта смотреть как на подрядчика разных полезных законов, то вместо изящных созданий наводним литературу рифмованными диссертациями... угарными исчадиями мелких страстей и беснования партий».

Испытывая неприязнь к «дидактическому» началу в литературе, преходящей злобе дня, временной пользе, «мутной современности», Дружинин неизменно выделял «свободное» начало в творчестве крупнейших писателей.

О Толстом: «Будущим нашим беллетристам, которые бы увлеклись дидактическим настроением, мы постоянно станем указывать на графа Толстого, самого младшего по годам, но самого самостоятельного, самого энергичного из наших талантливых повествователей. Пусть его творческая независимость наведет их на благие помыслы, а пускай его строгое, блистательное,

оригинальное положение вне всяких литературных партий заставит задуматься не одного начинающего литератора!»

О Гончарове: «...художник чистый и независимый». «Г. Гончаров мог бы явиться обличителем тяжких недугов общественных ко всеобщему удовольствию и даже к небольшой пользе людей, стремящихся полиберальничать, не подвергаясь большой опасности, и показать кукиш обществу в надежде на то, что кукиш этот именно не будет примечен теми, кто не любит показанных кукишей. Но подобного успеха нашему автору было бы слишком мало... Голос поэзии говорил ему: иди дальше и ищи глубже».

Именно доверие к «голосу поэзии», стремление идти дальше и глубже — к художественной правде, постичь произведение в целостности дали возможность самому Дружинину, не ища «голых толкований», оценить роман Гончарова, проникнуть к духовному смыслу характера главного героя, создать свое толкование «обломовщины», существенно отличающееся от версии «реальной критики», свободное от соображений политического момента: «Он (Обломов.— В. С.) дорог нам как человек своего края и своего времени, как незлобный и нежный ребенок, способный, при иных обстоятельствах жизни и ином развитии, на дела истины и милосердия. Он дорог нам как самостоятельная и чистая натура, вполне независимая от той схоластико-моральной истасканности, что пятнает собою огромное количество людей, его презирающих. Он дорог нам по истине, какою проникнуто все его создание, по тысяче корней, которыми поэт-художник связал его с нашей почвою».

Здесь может возникнуть вопрос: а вы уверены, что эти суждения, касающиеся уже, так сказать, духовного, философского «содержания» образа Обломова, вообще непосредственно, органично связаны для Дружинина с художественной стороной романа? А не мог ли Дружинин все это вычитать, грубо говоря, независимо от «голоса поэзии»? Может быть, он все это вычитал как раз не благодаря тому, что ему так уж дорога была эстетическая природа предмета, а вопреки этому или независимо от этого — поднялся, так сказать, над собственным представлением о «свободном искусстве», возвысился к чисто идейной, духовной сфере?

Ответим: конечно, «поднялся» уже тем, что осмыслил роман;

представление о Дружинине лишь как об оценщике «достоинств» и «недостатков» вообще однобоко. Серьезная критика — пусть даже и так называемая эстетическая — никогда одним только этим не занималась. Но поднялся, не отрываясь, оставаясь верным все же внутреннему художественному миру романа, его целостно схваченному и организованному смыслу, приблизившись к адекватному его прочтению.

Что же такое «голос поэзии», который — один! — вправе властвовать над художником? Попробуем описать это явление, используя сопредельные понятия, употребляемые самим Дружининым. Разбирая «Сон Обломова» и говоря о его художественном совершенстве, Дружинин подчеркивает, что «Сон» делает героя родным нам, «не давая ни одного голого истолкования, повелевает нам понимать и любить Обломова». Снова, как видим, «повелевает» — одним лишь художественным обаянием.

А рядом — существеннейшая мысль: «Нужно ли говорить о чудесах тонкой поэзии, о лучезарном свете правды, с помощью которых происходит это сближение между героем и его ценителем». Таким образом, наряду с обычными для лексикона Дружинина «чудесами тонкой поэзии» появляется как синоним «лучезарный свет правды». И вот эта-то поэзия-правда, художественная правда, саморазвиваясь уже по своим внутренним законам, пленяет, берет власть над читателем, критиком, повелевает любить героя и, говоря современным языком, делает адекватным восприятие и понимание героя читателем.

Ни одна деталь в «Сне» не кажется Дружинину лишней, «ибо содействует целостности и высокой поэзии главной задачи». Ведь у художников (критик сравнивает прозу Гончарова с фламандской живописью) детали «слиты с целостностью впечатлений», являются носителем целого. «Целость» и «правда» — вот важнейшие понятия, которыми пользуется Дружинин, говоря о «голосе поэзии». Подчиниться «голосу поэзии» для художника — значит довериться «целости впечатления» и в конечном счете — обрести художественную правду.

К выводам сугубо нравственного характера Дружинин естественно приходил и в статье о Пушкине, где называл «святую деликатность духа» «чисто народной» русской чертой. И опять

не может не возникнуть вопрос: а связано ли это высказывание, скажем, с поэтикой Пушкина? Конечно, связано — и с творческими принципами, и с формой. Ведь когда Пушкин писал знаменитые и поныне оспариваемые, упрощенно трактуемые строки:

Не для житейского волненья,
Не для корысти, не для битв,
Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв,—

то поставил рядом со «звуками сладкими» «молитвы» и рифменно выделил это слово, рифменно же противопоставив его «битвам»; оно последнее, итоговое в стихотворении «Поэт и толпа». А там, где молитва, там уже нет речи ни об отрешенном эстетизме, ни о безразличии к горестям ближнего, ибо состояние молитвы — это состояние нравственного очищения, «святой деликатности духа».

Вот вам и «эстет» Дружинин! Что ж, если угодно так называть критика с развитым эстетическим чувством (данным как природное дарование, усовершенствованным созерцанием образцов, развитым культурой и системными знаниями), позволяющим ему приблизиться к постижению художественной целостности и полноты произведения,— пусть будет эстетическим критиком. Но сегодня важны и ценны в его критике именно «целостнические» основания, развивая которые он — в далекой исторической перспективе — смыкается для нас со своим сверстником и постоянным оппонентом Аполлоном Григорьевым, создателем критики «органической». Заметим, что в статье Григорьева «Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства» (1858), где говорилось, что из основ «органической» критики (автор называл ее «исторической») «не исключается эстетическое чувство». Статья была опубликована в дружининской «Библиотеке для чтения», что говорит как об уважительно-независимом отношении Дружинина к оппонентам, так и о наличии точек соприкосновения («...иначе,— говоря словами Григорьева,— трудно было бы объяснить самое появление моей чисто отрицательной статьи в журнале, в котором она является, и, стало быть, известную степень симпатии мнений автора с мнением редакции»).

Справедливо замечание современного нам критика, что «...Дружинин был отнюдь не просто тонким «эстетом», щеголявшим теми или иными изысканными критериями «артистического» подхода к искусству, но критиком, имевшим свою продуманную жизнестроительную и эстетическую идею» (Игорь Виноградов. Перед лицом неба и земли. — «Литературная учеба», 1988, № 1). В жизнестроительном смысле это — «порядок и свобода, взаимно поддерживающие и обеспечивающие друг друга» (Тургенев о Дружинине), самостоятельность и чистота человеческой природы, «святая деликатность духа» как устойчивый фундамент национального мироотношения. В собственно же эстетическом смысле — это, повторимся, «свободное искусство», свободное от прямого давления момента как относительно самостоятельный, имеющий свои законы способ целостного познания мира и создания художественной реальности.

Нечего и говорить о том, насколько нынешняя критика, выясняя, какой уровень фактологической правды пострашней да покровавей соблюден или не соблюден в литературных сочинениях, взыскав правды и истины, превознося и хуля те или иные сочинения лишь из соображений «общественной пользы», ближнего, оперативного «боя», далеко ушла и от «святой деликатности духа», и от доверия к «целости впечатлений», и от уважения к собственно художественной правде — единственной правде искусства! Между тем именно возвращение к «голосу поэзии», «целости» и собственно художественной правде обеспечило бы критике глубину, точность и объемность и независимость суждений.

С общей системой представлений о «свободном искусстве» непосредственно связаны суждения Дружинина, получившего от современников звание «честного рыцаря» литературы, о независимости критика. Впрочем, его взгляды не назовешь вневременными, они сформировались при определенных историко-литературных обстоятельствах, необходимости самоопределиться по отношению к критике 40-х годов (то есть Белинскому) и ее последователям (прежде всего Чернышевскому). Авторитет критики 40-х годов был настолько велик, что сам мотив независимости, настойчиво звучащий в писаниях Дружинина, возник именно в

процессе отталкивания от этого авторитета: «Сохраняя всю нашу независимость в тот период, когда увлечение авторитетом было извинительно и возможно, мы не думаем расстаться с нею в настоящее время, время анализа и проверки прежних теорий». Беря во внимание общеевропейский контекст, Дружинин учитывает, что в конце 40-х годов «разрушились неодидактические германские теории», отстаивавшие социально-критические тенденции в искусстве. И «все эти перемены, — продолжает критик, — не могли не утвердить нашей независимости во взгляде на жизнь и искусство». Наконец, завершая «Критику гоголевского периода...» и излагая свою программу «обсуживать с нашей неторопливой точки зрения все новые идеи по части критики...», Дружинин планировал: «В наш журнал не могут быть допущены лишь одни лица, питавшие явное нерасположение к делу всем нам родной и любезной словесности». Здесь, как видим, прямая перекличка с пушкинским требованием любви к искусству. И когда встречаем у нынешнего критика: Икс и Игрек — одаренные прозаики, «но им важно преодолеть искушение реализмом, дьявольское искушение отечественной литературы» (А. Л а в р и н. — «Литературная газета», 1989, № 32), то задаемся невольно вопросом: а питает ли вообще автор расположение к нашей родной словесности, любит ли он ее, по крайней мере — знает ли, о чем говорит с такой специфической дерзостью, даже революционностью, называя реализм дьявольским искушением отечественной литературы? Или как некогда было сказано: «Не мог шадить он нашей славы»?

Итак, если говорить обобщенно, то перед нами два типа темперамента, две интонации, два понимания независимости критика: независимость как смелость, быстрота и безоглядность суда и приговора; независимость, основанная на «свободной», самостоятельной природе искусства, суждения о коем неторопливо выверены и взвешены. Критика смелая более яркая, броская, привлекательная для чтения и в ближнем литературном, общественном «бою» более действенна, хотя заостренная позиция чревата неточностями, перехлестами и нетерпимостью. Хрестоматийный пример неадекватного прочтения литературных явлений боевито-смелой, руководствуемой политическими соображениями крити-

ки. — статья Писарева «Пушкин и Беллинский». Критика взвешенная, «осмотрительная» более гарантирована от однобокости и перекосов, более точна в оценках, но зачастую не столь темпераментна и увлекательна. Конечно, нет смысла устанавливать монополию одной из них, хотя для нас, признаемся, предпочтительнее вторая именно потому, что она ближе к художественной природе предмета, и (и поэтому) в ней почти не услышишь «злого голоса нетерпимости». При том, что взвешенная критика при всей ее терпимости имеет свои предпочтения, иначе и быть не может, а то мы никогда не смогли бы, хотя бы только для себя, провести грань между широтой вкуса и всеядностью (а тут недалеко и до безвкусицы), терпимостью и безразличием к искусству, мастерством и его имитацией.

А поскольку критик так или иначе зависим — независим по отношению к чему-то, то речь нужно вести о праве, возможности и внутренней способности свободно высказывать суждения. О способности иметь позицию, не впадая в «оскорбительную нетерпимость». О необходимости сочетать смелость со взвешенностью и выверенностью, даже работая в русле определенного направления. Здесь мы подошли к особенно деликатному предмету, потому что независимость (право, возможность и способность на самостоятельность высказываний) связана с характером включенности в литературный процесс. Болезненно дается независимость по отношению к единомышленникам, которые всегда начеку и — только пикни — готовы задушить в братских объятиях или подвергнуть ostracismу.

В этом отношении печально поучителен хрестоматийный же пример Иннокентия Анненского и его великолепной статьи «О современном лиризме» (1909). Сочувствуя символизму, но не участвуя в его целенаправленном пропагандистском напоре, с энтузиазмом отнесясь к участию в «Аполлоне», Анненский испытал немалые огорчения от людей, которых он в общем-то мог бы считать своими единомышленниками. Свобода и острота, парадоксальность характеристик, общий лирико-иронический тон статьи, попытка объемно и всесторонне показать современную ему поэзию (то есть все то, что обнаруживало как раз независимость взглядов критика на «свое» направление) вызвали раздра-

жение, обиды, непонимание именно «своих» авторов, которые уж в «своем»-то журнале ожидали лишь поощрения и прославления. Не случайно в мемуарной литературе утвердилось мнение, что это всеобщее непонимание приблизило смерть Анненского: «Критик благожелательный, миролюбивый, несмотря на свою «иронию», был задет за живое, нервничал, терзал себя, искал опоры, одинокий и не умеющий приспособиться к ходячим мнениям, — можно с уверенностью сказать, что волнение этих нескольких недель ускорило ход сердечной болезни, которой он страдал давно» (С. Маковский). Да, и «серебряный век» не избежал того, что когда-то Дружинин называл «духом партии», а Белинский еще резче — «беснованием партий». От критика (вообще — художника) требовали большей или меньшей «партийной дисциплины», разграничения «своих» и «чужих». Вполне определенно на эту тему высказался в воспоминаниях о Бунине Георгий Адамович: «Стихов Бунина мы недолюбливали: их в нашем кругу, среди друзей и учеников Гумилева, не полагалось любить... Теперь, вспоминая это, я, конечно, отдаю себе отчет, как условны были эти литературные перегородки, как много было за ними ребячества, самодовольства, игры, слепоты. Но в ранней молодости без игры и заблуждений обойтись трудно, чему и в наше время примеров без счета. Так было, так будет».

Ирония истории в том, что примерно в ту же пору, даже немного раньше, зародилось совсем иное представление о партийности литературы, даром что теперь мы имеем возможность «уточнять», что речь шла лишь о партийной печати, непосредственно связанной с «организацией». Тут уж не до игр и не до ребячества, потому что критика, утратив и свою собственную независимость, забыв о своем главном деле, со временем стала орудием монопольного контроля, управления и подавления литературы и не только связанной с «организацией», но орудием превращения — путем жестокого и неумолимого давления — почти всей литературы (слава богу, не всей!) в нивелированную. Об этом-то монопольном прессинге, от которого — буде он снова возникнет — никому не поздоровится, и нужно бы нынче помнить тем, кто не в силах отказаться от административных мер, поли-

тических приемов и аллюзий в критике, от «нелитературных обвинений» (пользуясь словами Пушкина).

Однако «с раньшего времени» остались его специфические навыки. «Не скрою, что именно подозреваю вас...» — так и обратился один из участников прошлогодних «Диалогов недели» Б. Сарнов к своему собеседнику В. Кожиньву («Литературная газета», 1989, № 10). Впрочем, там ситуация была известная. Poleмика велась между боевито настроенными противниками. Но, кажется, перестройка-перестрелка достигла нового витка. Наряду с «отстрелом» «неприятеля» идет борьба за чистоту идей, рядов и репутаций, чистка среди единомышленников; воцарилась атмосфера бдительности и разоблачительства, критику потеснила публицистика и публицистичность. С журнальных страниц почти исчезли целые критические жанры (например, литературный портрет), прерывается культурная традиция, восстановить которую будет нелегко. Зато успех и спрос имеют очерки литературных нравов, причем иные авторы, стремясь подглядеть, а «что же там, внутри?», не гнушаясь обыкновенной пошлостью, наблюдают за литературной жизнью уже не в помещениях Центрального Дома литераторов, а в замочные скважины.

В редких выступлениях напрямую говорилось о главном деле критика.

Еще в 1987 году появилась статья Вл. Гусева «Любовь и тайная свобода...» («Литературная газета», 13 мая), где речь шла о том, что разрешенная смелость не дорого стоит и что самый смелый сегодня тот, кто напишет «Асю», кто останется верен собственно художественной литературе. Не так давно в статье «Свободы сеятель пустынный...» («Новый мир», 1989, № 8) критик напомнил, что «художник ничему не должен служить, кроме чувства своей художественной истины — она лишь просто владеет им». В прошлогоднем же восьмом номере, но уже в «Дружбе народов» появилась статья В. Турбина «На рубеже молчания», где речь шла о том, что современная критика, став средством выявления «гражданских позиций», «орудием домашней политики», напрочь забыла «о ли-те-ра-ту-ре!». Кстати прозвучал вопрос «Не поговорить ли о литературе?», озаглавивший диалог В. Бондаренко и Вл. Новикова («Литературная газета», 1989, № 44).

В последнее время в связи с возвращением в культуру русской философской критики вновь встал трудный, если угодно, — на все времена, вопрос: как соотносится самостоятельная мировоззренческая система критика-мыслителя, всецело владеющая критиком-философом идея с относительно автономной целостной системой анализируемого произведения? Спектр совпадений-несовпадений, видимо, может быть очень широким вплоть до весьма ощутимого удаления от природы предмета. Но тогда как же быть с главным делом критики — оставаться собственно критиком, учитывать природу, художественную концепцию произведения?

Думается, что раз истина объемна, внутренне противоречива, антиномична, то критик-философ, взыскующий истины целостного знания о мире и при этом не рассматривающий литературу как иллюстрацию, не должен обойти эту объемность художественной истины произведения искусства.

Вот почему мы с методологической пользой прочтем, например, впервые опубликованную работу П. Флоренского «Гамлет» («Литературная учеба», 1989, № 5), автор которой, выступая как самостоятельный мыслитель, не допускает деформации художественной природы произведения. Он исходит из своего непосредственного впечатления, порожденного целостностью, органичным единством, пафосом трагедии. Характерно наблюдение комментировавшей публикацию Н. К. Воненцкой, отметившей близость анализа философа с трактовкой Л. С. Выготского (который, как известно, подходил к произведению с точки зрения психологии искусства, то есть иной системы): «Выготский, как и Флоренский, строит свой анализ трагедии на непосредственном художественном впечатлении от нее».

Итак, если объясниться напрямую: критик независим от «злобного голоса нетерпимости», когда он больше доверяет художественной правде литературы, литературе как литературе. В этом же смысле он и зависим от литературы, но это его святая профессиональная зависимость. Критик независим как самостоятельный мыслитель, если у него есть философская (социальная, нравственная и т. п.) система воззрений. Но эта система «совпадет», срезонирует с художественной системой, не будет насильно взгромождена на анализируемое литературное явление,

если критик-мыслитель не обойдет вниманием эстетическую природу предмета, если в центре критики стоит художественное произведение. И в этом его почетная, не унижающая достоинства критики зависимость от литературы.

...А знаете, что писал Аполлон Григорьев в уже упомянутой статье, все время упирая на то, что в чистом виде художественная критика невозможна? А он писал: «Что такое, в сущности, эти поднявшиеся отсюда требования художественной критики? Реакция живого, требующего живых опор, и ничего более!» Ничего более — это мало или много? Если учесть, что «живое» — центральное, системообразующее понятие критики самого Григорьева, то это не так уж мало.

Он же, говоря о разного рода «фанатизме», о «варварском взгляде», ищущем в художественных произведениях «преднамеренных теоретических целей, вне их лежащих», о суждениях вроде: «яблоко нарисованное никогда не может быть так вкусно, как яблоко настоящее» и т. п., признавал: «Все это мы видели, все это мы до сих пор видим, и понятно, что все это нас пресытило; понятно, что поднялись голоса за художественную критику, что многими начало дорого цениться поэтическое понимание и эстетическое чувство». Так ощущал А. Григорьев одно из требований своего времени. Исторические аналогии, конечно, хромают, но и нынче наступает пресыщение «фанатизмом». Мы и сегодня можем говорить о неизбежности нормальной реакции «живого» на политизацию сознания.

...Не об отрешенном беспристрастии идет речь. Но не пора ли вспомнить пушкинское: «Где нет любви к искусству, там нет и критики»? В той уникальной объемности искусства, в той его полноте, которая — в силу целостной природы художественной реальности — вбирает и нравственное, и социальное, и философское начало.

Скажут: какая там «чистая» любовь к искусству, когда решаются вопросы жизни и смерти? Ну, кто же не за жизнь и кто же не против смерти? Только для сохранения жизни как раз и необходимо, чтобы не погибло чувство красоты, в котором и реализуется наша духовная свобода. Надо же и об этом помнить!

«ДОСТОЙНЫ ЛЬ МЫ СВОИХ НАСЛЕДИЙ?»

Наступившие как бы вдруг политическая и эстетическая раскрепощенность, воскрешение, возвращение в литературу прежде неизвестных, малоизвестных, замалчиваемых имен, произведений и фактов привели к переоценке многих явлений культуры. Признавая неизбежность таких переоценок, мы не можем не видеть, насколько эти пересмотры — своей поспешностью и односторонностью — подчас похожи на давние призывы сбросить с парохода современности... Не можем не задавать себе давних вопросов: от чего же мы отказываемся и с чем же мы остаемся?

Заголовок статьи Виктора Ерофеева «Поминки по советской литературе» говорит сам за себя. В статье речь идет о том, что советская литература (имеется в виду литература, выращенная за десятилетия идеологического давления на культуру) уже умерла, что она — остывающий идеологический труп, и автор берется быть последним, кто одновременно «оплачет» ее и «с удовольствием» произнесет погребальную речь.

Ну что ж: померла так померла... Царствие, как говорится, небесное! Только вот на похоронах и поминках можно держаться по-разному: соблюдая приличествующую случаю сдержанность или «с удовольствием» пиная ногами закоченевший труп, приплясывая, приговаривая: «носить вам — не переносить»...

Много мы слышали в последние годы разрешенных независимых мнений — таких, что аж дух захватывало. Захватывало, захватывало, а вот уже и не захватывает — привыкли, наскучило. А не внести ли нам, уважаемые коллеги, в свою работу толику взвешенности, не осмотреться ли повнимательнее вокруг? А то ведь, спеша засыпать могилку, как бы не столкнуть туда рядом стоящего живого человека. Не заколотить бы второпях в гроб родственника, просто, скажем, заболевшего или впавшего в сон после очередного сеанса гипноза (ну, бывает...).

Да, нашей критике предстоит еще деликатное дело — отделить перешедшее в сферу истории литературы от живого, действительного. Едва ли плодотворна только лишь замена одних

списков жмее другими. Нужна полнота картины, нужно учитывать сложный историко-литературный контекст. Наряду с этим нужно — при определении вершинных да и просто заслуживающих уважения явлений культуры — опираться на эстетический критерий, оставить в центре не преходящие соображения ближнего, оперативного литературно-политического «боя», а феномен художественного произведения и вести счет на произведение, бережно относясь ко всему, что сохранило черты эстетической целостности.

И придется таки договаривать до конца: советская литература и социалистический реализм — понятия предельно политизированные, очень далекие от природы искусства, но зато посягающие на его право иметь свои относительно самостоятельные законы. Конечно, политизированная, социально ангажированная литература (официозная, консервативная, обличительно-либеральная) существовала всегда и везде, но, кажется, история не знала еще такой степени отождествления искусства с политикой и идеологией, чтобы всю литературу страны укладывали в термин, заимствованный из названия государственного строя, чтобы единым и единственным считался метод, названный по аналогии с политической системой. Кстати, и понятие «единая многонациональная советская литература» — тоже «государственного», «геополитического» происхождения.

Одно из противоречий, в котором нам еще и еще предстоит разбираться, — совмещение классической литературы с советской и предъявление классике обвинений, в которых она не виновата ни сном ни духом. Меж тем чисто советская литература просто не стала в полном смысле прямой и непосредственной наследницей классики. Помните такое выражение: «НН — основоположник советской литературы»? Откуда оно взялось и откуда взялись сами основоположники, когда уже существовала высокая литература классиков? Вот в том-то и дело, что основа специфически советской литературы закладывалась заново, как бы с нуля, она была в своем роде «новым искусством», сооружаемым одновременно с разрушением — до основания — «старого».

В изображении В. Ерофеева русская классика тоже сплошь ограниченная, слабая, больная, закомплексованная (и тем хуже

для фактов, если они противоречат концепции!). А не надежнее ли просто склониться над текстами? Самое время сделать это теперь, когда есть возможность отграничить классику от тех «прочтений», которые десятилетиями от нас ее загораживали.

Вот В. Ерофеев называет комплексом русской литературы «слабость человеческой природы». А я вспоминаю слова А. Дружинина, который, будучи «европейцем», тем не менее писал в статье о Пушкине: «У всякого истинно русского человека, а Пушкин был чисто русским человеком, находится в душе одна чисто народная и возвышенная черта, заключающаяся в той святой деликатности духа, которая делает все наши сильные ощущения столь немногоречивыми, сдержанными и как будто робкими. За эту черту нашего характера, вследствие которой русский человек молча совершает свои подвиги, молча любит и даже ненавидит своих врагов молчаливой ненавистью, иноземцы, не понимающие толка в людях, зовут нас холодным народом». Все-таки большое различие между слабостью и святой деликатностью духа, в которой кому-то мерещится слабость и «робость»!

А, скажем, значение Достоевского и Толстого автор «Поминок...» ограничивает лишь тем, что в них для западного читателя, оказывается, всего-навсего «забавно и занимательно... что-то *другое*». Меж тем как эти классики во многом предопределили пути развития мировой культуры, что признавали и признают зарубежные писатели, философы: «...учиться писать на великих образцах — для меня это Софокл, Достоевский...», «Я думаю, что «Война и мир» — самый великий роман из всех, написанных за историю человечества» (Габриэль Гарсиа Маркес). Кэндзабуро Оэ когда-то говорил: «Писать я учился у русской литературы. Разумеется, не я один. Японская литература нового времени и современная японская литература в целом учились и продолжают учиться поныне у русской литературы... Методу отображения жизни, проникновению во внутренний мир человека я учился у Толстого и Достоевского». Недавно писатель подтвердил свое мнение: «Если же вернуться к Достоевскому, то замечу, что продолжаю изучать и его произведения, и исследования о нем» («Литературная газета», 1989, № 51). Или вот самое последнее свидетельство: западногерманский философ Райнхард Лаут задается

вопросом: «Что говорит нам сегодня Достоевский?» («Литературная учеба», 1989, № 6). Неужто все это только потому, что «забавно и занимательно»?

Характерно: тут же В. Ерофеев пишет: «По-моему, это другое, при чрезмерной развитости социальной ангажированности слишком часто разворачивало русскую литературу от эстетических задач в область однозначного проповедничества. Литература зачастую мерилась степенью остроты и социальной значительностью проблем. Я не говорю, что социального реализма не должно быть, пусть будет все, но представить себе национальную литературу лишь как литературу социального направления — это же каторга и тоска!» По этому отрывку видно, как нерасчлененно, недифференцированно, совмещенно рассматриваются классика и новейшая литература. Если речь идет о социально завербованной современной литературе, то при чем здесь Толстой и Достоевский, а если — о классиках, то при чем тут «ангажированность» (тот же Дружинин называл Толстого самым независимым художником) и «однозначное проповедничество», «измерение литературы степенью остроты проблемы»? При чем здесь социальный реализм и социальная направленность, если речь идет о Толстом и Достоевском с их объемнейшим, многозначнейшим (уж «поамбивалентней» нынешних-то будет!) художественным миром (вбравшим в себя, конечно, и социальное начало), с их реализмом «бытийно-психологического», «экзистенциально-философского» характера. Если смотреть на классику сквозь призму советского школьного пособия, трактующего почти всю литературу XIX века как критический реализм социальной направленности, учебника, действительно повернувшего литературу от эстетических задач, измерявшего литературу проблемностью, то в самом деле взвоешь — можно понять В. Ерофеева. Но кто же мешает вернуться на позиции нормальной, недогматической эстетики?

Неразличение явлений разного ряда, разной эстетической природы и уровня, настолько упорное и последовательное, что приходится думать уже не о профессиональной ошибке, а о сознательно проводимом «игровом элементе», — основная методологическая (и просто логическая) особенность построений В. Ерофеева.

Он обнаруживается оно и в том, что в сфере специфически советской литературы и как раз в ряду литературы политизированной, официальной и либеральной, оказалась деревенская проза. Ну, не любит В. Ерофеев, по всему видно, деревенскую прозу, она у него зубную боль вызывает своей серьезностью, вот ведь к либеральной литературе он более снисходителен, называет ее «честным» направлением, возведшим «порядочность» в литературную категорию, стремящимся сказать «побольше правды». К деревенской прозе он гораздо строже относится, в пошло-огоньковском духе приписывая ей самые страшные грехи, в том числе и «расизм», выходя тем самым за пределы культуры. Да, очень жаль, но призыв В. Ерофеева вернуться к литературе находится в непреодолимом противоречии с подобного рода политическими «нелитературными обвинениями», неспортивными приемами.

В порядке вещей, что всякое литературное направление знает пору своего расцвета и спада, а писатели могут уходить из литературы в общественную деятельность; это, однако, не отменяет того, что деревенская проза (понятно, что речь идет не о всей литературе «на тему») не относится к собственно советской литературе. Если советская литература, по словам В. Ерофеева, стремилась к созданию «нового человека», а «социалистический реализм учил видеть действительность в ее революционном порыве, поэтому отрицал реальность за счет будущего, был ориентирован на преодоление настоящего, насыщен звонкими обещаниями и безграничной классовой ненавистью», то деревенская проза как раз искала в человеке, в жизни, в мироотношении то, что составляет их вечные, устойчивые свойства, а посему устремлялась не к многообещающему будущему, а к основаниям, глубинам человеческого духа.

Очень странно (впрочем, с учетом «игрового элемента» как раз не странно), что В. Ерофеев сводит и деревенскую школу к чисто социальному направлению, сельскому описательству. Меж тем как она — с ее вниманием к универсальным вопросам бытия (жизнь, смерть, любовь, красота, вина, совесть, чувство земли, смысл жизни) — скорее относится к экзистенциально-философской прозе и в этом смысле является первым после большой паузы мощным, не эпизодическим, не фрагментарным, не

частичным поворотом к классическому наследию. Впрочем, критика давно уже обратила на это внимание.

Вполне отграничивая деревенскую прозу от литературы социального направления, швейцарский исследователь Серж Лёба пишет: «Конечно, я, будучи ориентирован на современную советскую литературу, вполне мог бы избрать какого-либо представителя так называемого «городского» романа, например, Юрия Трифоновса. Однако его творчество при всем том интересе, который оно представляет, и отвлекшись от ценности содержащейся в нем информации о функционировании советского общества на его определенном этапе, мало отличается от той проблематики, которая характерна для французского романа последних лет. Тяготея к поиску такой «концепции мироздания», которая могла бы обогатить новым материалом для раздумий, я невольно обратился к представителям того направления, которое у критиков принято называть деревенской прозой». Кроме того, деревенская школа — это возвращение от нейтрального, бытующего порой стиля к художественности прозы, красоте и выразительности, неповторимости слова (В. Ерофеев все сводит к обилию диалектизмов — как будто, кстати, художественно ощутимая «проза», о которой он мечтает, должна быть вычищенной — хоть от диалектизмов, хоть от чего бы то ни было иного).

Все это и определило самостоятельное место деревенской прозы в русской и мировой литературе XX века, а В. Ерофеев все объясняет «патриотизмом». Оговаривается, что патриотизм был «недостаточно казенным», но в конечном счете придает ему именно казенный характер. Хотя тот как раз вовсе не был казенным. Это было «антейное» чувство земли, чувство корней, то есть одно из (в очерченном выше комплексе) вечных, «архетипных», бытийных чувств.

А что такое, например, правда в литературе: острота, смелость в постановке социальной проблемы или все-таки что-то иное? В. Ерофеев считает, что либеральная литература стремилась сказать «побольше правды», но, с другой стороны, по его же словам, писатель, специализировавшийся на «фигах», отучался думать, и вообще, оказывается, «смелые» либеральные произведения быстро состарились. Но тогда возникает вопрос: если писа-

тель не сумел или не успел подумать, то была ли это собственно художественная литература или все же «политическая беллетристика» (термин Вл. Гусева), и какого рода была сама правда, «много» ли ее было? Видимо, применительно к литературе понятие правды возможно только в одном смысле: художественная правда, основанная на целостном впечатлении, создании относительно самостоятельной эстетической реальности.

Теперь несколько слов о прогнозах. Дело это неблагоприятное, ибо будущее всегда во мраке, и единственное, на что мы можем рассчитывать, чтобы не впасть в утопизм,— это на то, что мы уже знаем. Ну вот, например, В. Ерофеев считает, что в будущем романе «важно создать не столько определенный человеческий образ, характер, а, опираясь на эти традиционные литературные представления, создать то, о чем я бы просто сказал — проза». Любопытно, заманчиво, но, к сожалению, филологически неясно, неточно.

Во-первых, потому, что «человеческий образ, характер», в каких бы конкретных разновидностях они ни были представлены (вплоть до «минус приема», потока сознания, абсурда, бессюжетности),— неотъемлемые компоненты прозы как прозы. А во-вторых, и в данном случае это родовое свойство особенно важно: собственно, проза тем и отличается, что она, показывая себя как прозу, всегда еще что-то выражает, условно говоря,— о чем-то рассуждает, сообщает, повествует. Пушкин говорил, что в стихах важны стихи, а от прозы мы ждем мыслей и мыслей.

Но если Пушкин для кого-то устарел или для кого-то провинциален, то вот, извольте, Поль Валери в лекции «Слово о поэзии» уподоблял поэзию танцу, а прозу ходьбе, и если цель танца в нем самом, то цель ходьбы более утилитарна — привести человека в определенное место: «Ходьба, как и проза, всегда подчинена очевидной цели. Она средство, благодаря которому мы достигаем желаемого. Сопутствующие обстоятельства, особенности желаемого, наша заинтересованность, состояние здоровья и состояние почвы распоряжаются ходьбой и диктуют нам выбор дороги, скорость и время. Множество внешних причин влияют на нашу походку, делая ее всякий раз особенной и неповторимой — неповторимой потому, что, достигнув цели, мы тут же останавливаемся,

движения наши словно бы растворяются в воздухе, и в точности повторить их мы не в силах».

Думаю, что ничего обидного для прозы здесь нет, просто она от природы такая: как бы растворяется в воздухе. Так что «чистая» проза, проза как проза в ерофеевском смысле просто невозможна. Из той же лекции Поля Валери мы узнаем, что аналогичное уподобление сделано было еще в XVII веке Малербом и поддержано Раканом. Тем более показательно, что наблюдение сделано французами, которые всегда были озабочены и собственно эстетическими проблемами. Лекция Поля Валери относится к 1927 году, к тому времени, когда «новая проза» создавалась восточнее: роман Марселя Пруста «В поисках утраченного времени» выходил с 1913 по 1927 год, «Улисс» Джойса — в 1922 году, Кафка уже закончил свой земной путь, «Машенька» Набокова вышла в 1926 году, а в 1927 году Бунин начал работу над своей «модерновой» книгой «Жизнь Арсеньева». Поль Валери не мог не чувствовать контекста и тем не менее именно так высказался о природных свойствах прозы, считая их, видимо, незыблемыми.

Вкусу В. Ерофеева близки ирония, игровой элемент, обэриутизм, абсурдизм, полистилистические структуры, то есть разного рода «нереалистические» формы и стили, которым, как он считает, принадлежит будущее. Маловато, маловато, я думаю, этого для русской литературы. Да, в порядке отталкивания от нормативного метода оживление этих форм неизбежно, хотя резко заметного расцвета может уже не наступить, поскольку пары уже выпущены в творчестве писателей из «третьей эмиграции» (в том числе и внутренней); отдала дань условным формам и печатная проза 70—80-х годов. Вот и Вас. Аксенов свидетельствует, что русская авангардная проза за границей кажется «трудной, чужой, навязчивой» («Вопросы литературы», 1989, № 5).

И тут надо учесть еще вот какое обстоятельство: одно дело ожидать реакции на реализм (как это было, скажем, в конце XIX — начале XX века), но штука в том, что *реализма-то* в нормальном смысле почти не было. Так что наряду с развитием нереалистических методов, форм, стилей можно предсказывать и возвращение именно к поискам полноценного реализма (примерно об этом пишет А. Марченко в статье «Уши дэвов» — «Литератур-

ная учеба», 1990, № 1), если подразумевать под реализмом не эмпирическое линейное описательство, а собственно художественную правду, полноту, объемность эстетической реальности, основанной на глубине, свободе и целостности впечатлений от многоликой, многогранной, отнюдь не однолинейной действительности со всеми ее экзистенциальными проблемами.

Что касается полистилистических структур, то одно дело, когда мы говорим о многостильности литературы, а другое дело — о стиле произведения или индивидуальном стиле писателя. Сейчас молодые кинулись осваивать опыт разных стилистических и философских школ, перебирая их все сразу, как карточки в библиотечном каталоге, но не думаю, что коллажность, мешанина полистилистики будут последним словом художественной выразительности у серьезно работающих писателей. Не потому ли на иных «новых» сочинениях лежит печать изношенности? Дело в том, что выразительность от столкновения разностилевых, разноприродных элементов возможна только тогда, когда иностилевой элемент вводится как некий курсив на фоне большего или меньшего стилевого единства (речь, напомню, идет о произведении). Если же разностилевые «поля» равноправны, то они просто нейтрализуют друг друга и создадут в своем роде нейтральный стиль. Не думаю, что об этом мечтает В. Ерофеев.

Возвращаясь к литературе в постутопическом обществе, не «пощадить» ли «нашу славу»? Хорошо бы нам не впадать в новый утопизм, не пытаться строить литературу на пустом месте, не ограничивать своих учителей узким перечнем имен и школ (странно, что в списке В. Ерофеева не нашлось места для Булгакова, несмотря на тягу последнего к фантазмагории), не сбрасывать с парохода тех художественных, духовных завоеваний, которыми могут обогатить нас и классика, и литература «советского периода».

ШЛЕМ СВЯТОГОРА

Всякая пора по-своему сложна и драматична. Особенность нашего напряженного времени в том, что общественное сознание, ища пути в будущее, осмысливает обретения и потери прошлого,

ближнюю и дальнюю историю, оглядывается на пройденный путь, многое переоценивает. То, что вчера еще считалось навсегда решенным, теперь «перерешивается» заново. Немало из того, что казалось неприемлемым в экономике, культуре, в социальных и национальных отношениях, в сфере духовно-нравственной, в вопросах религии и веры, теперь переосмысливается. Есть тяга к тому, чтобы возродить, по крайней мере — учесть полезный опыт. Хотя это и непросто, потому что многое забыто основательно. Негладко протекают эти процессы; рядом с трезвой деловитостью и надеждой видим мы и растерянность, взвинченность, усталость, отчаяние. Слишком много проблем вскрылось и как бы сразу, вдруг обрушилось на наши головы. И хочется надеяться, что происходит это не во имя очередной переделки ради самой переделки всего и вся, но во имя осознания и обретения неких стержневых опор, принципиальных оснований.

Заметная черта современной поэзии — пристальное внимание ко всему, что говорит о духовных истоках, к национальной истории и «предыстории», к русской старине в самых разных ее ипостасях, причем не только к реальным эпизодам прошлого, но и к моментам и вовсе «баснословным», к православию, к мифам и былинным сюжетам, ко всему, что, по мнению многих авторов, в той или иной мере объясняет русский национальный характер, исторические пути прошлого, а то и будущего родины. И здесь не обойден опыт классиков, знатоков и интерпретаторов русской старины. Стихи их могли быть непосредственным источником вдохновения или передавать, ретранслировать дух, аромат старины и усиливать интерес к ней. Понятно, что современные поэты могут и через голову классиков обращаться к записям былин, мифов, легенд, сказок, исторических баллад и песен, но известное посредничество предшественников проявляется уже в том, что они пролагали путь, создавали прецеденты, наконец, формировали традицию освоения «предания». А если брать уже и говорить, например, о влиянии фольклора, то в наши дни все труднее представить, чтобы поэты непосредственно черпали из народно-поэтических источников, то есть от «живого» исполнения. Большинство фольклорных жанров (кроме разве песен и частушек) в быту не исполняются. Может быть, Николай Тряпкин — последний

наш поэт, напившийся из живых фольклорных криниц. А в целом-то — надо это мужественно признать — фольклорные образы, мотивы (даже если они почерпнуты из собраний, которые ведь тоже книги) носят книжное, литературное происхождение.

Известно, что Бунин представлял себе русский национальный характер как противоречивый, двойственный, с одной стороны, смиренный, добрый, а с другой — способный к буйству, несущий тайну в темных глубинах души, состоящий из крайностей. Не случайно у него немало мрачных, жестоких эпизодов в стихах, рассказывающих о русской старине: «Казнь», «О Петре-разбойнике», «Мушкет», «Шестикрылый» и др. Чего стоит вывод «Святого Прокопия»: «Пси и человеци — единое в свирепстве и уме».

В наши дни Д. С. Лихачев полемизирует с «чрезмерно распростиравшимся и у нас и на Западе представлением о русском национальном характере как о характере крайности, бескомпромиссности, «загадочном» и во всем доходящем до пределов возможного и невозможного (и, в сущности, недобром)». В книге «Заметки о русском» академик, вполне определенно высказывавшийся ранее о бунинском чувстве истории, имени Бунина даже не упоминает среди тех, кто, по его словам, «стремились найти и воплотить в своих произведениях» «русские национальные черты»; возможно, это не случайно, потому что Д. С. Лихачев показывает преобладание в русском характере гуманности, доброты, великодушия, хотя поясняет, что когда говорят о том или ином национальном характере, то речь идет не просто о наличии или полном отсутствии каких-то черт, а только об их соотношении, о тех или иных «акцентах».

Нам же нужно проявить *конкретно-исторический подход*, помнить, в какое сложное, напряженное время складывалась бунинская концепция национального характера; само время показывало, раскрывало писателю русского человека отнюдь не в уравновешенности черт характера. Неудивительно, что Бунина привлекала не сбалансированность свойств природы, но как раз наоборот — проявление их в ситуациях экстремальных, где страсти человеческие обнаруживают себя в самых сильных, предельных формах. Ощущается, например, невольная симпатия автора

к герою стихотворения «Казнь», обнаружившего — в ожидании казни — неукротимую мощь характера, волю, силу духа:

*— Давай, мужик, лицо умыть,
Сапог обуть, кафтан надеть,
Веди меня, вали под нож
В единый мах — не то держись:
Зубами всех заем, не оторвут!*

Еще более характерен в этом отношении пример стихотворения «О Петре-разбойнике», герой которого, в прошлом «пират», оказавшись в уютном, спокойном, благополучном доме, окруженный семьей, затосковал о прежних тревожных, полных лишений временах. Житейское благополучие стало для него пленом, пыткой страшнее даже цареградской темницы, из окон которой он «видел» свободу, то есть испытал сильное чувство, особенно остро ощутил жажду свободы. В заключительной строфе звучит скрытое сочувствие Петру-разбойнику:

*Кто добром разбойника помянет?
Как-то он на страшный суд предстанет?*

О важности, серьезности и сложности проблемы национально-характера для Сергея Наровчатова говорит уже тот факт, что он работал над поэмой «Василий Буслаев» на протяжении почти двух десятилетий. Его внимание привлек герой былины, новгородский ушкуйник (а ушкуйник — это речной разбойник) Васька Буслаев, который воспротивился общепринятым установлениям и предрассудкам, не верил «ни в сон, ни в чох» (то есть в приметы, предвещающие судьбу), дерзнул искупаться «во Ердань-реке», где «крестился сам господь Иисус-Христос», противопоставил себя всем «мужичкам новгородским». Своеволие Васьки было наказано: он погиб, решившись перепрыгнуть через камень, предостерегающая надпись на котором предсказывала гибель тому, кто вздумает «у камня... тешиться», то есть «слобил» «буй-ну голову» в единоборстве с судьбой.

С. Наровчатов придает конфликту социальную окраску, в его поэме Васька погибает, перепрыгнув через вечевой колокол, символизировавший одновременно и народную вольность, и власть Господина Великого Новгорода. Государственное, социально-орга-

низованное начало восторжествовало над стихийностью, то есть направленность художественного исследования национального характера у советского поэта ощутимо отличается от бунинской. Однако не разрушается и своеобразная поэтичность старинного предания; обаяние личности сильной, страстной, дерзновенной — в его герое. Не случайно в заключительной главе поэмы калики, исполнявшие «песню» о Буслаеве, объясняют, что Васька дорог народной памяти как «раскрепоститель» и «спаситель», как выразитель народного «естества» и «мечтания». Воздается должное удали и бесстрашию «грешного ушкуйника», его способности стать вровень с судьбой, несмотря на то, что свободолюбие его приняло вид беспшабашного буйства, своеволия.

Из новейших поэтических публикаций, посвященных этому герою, обращает на себя внимание стихотворение Виктора Лапшина «Васька Буслаев» из новой книги поэта «Воля». Герой тоже показан здесь в предельных проявлениях своего необузданного характера. Васька поспорил с купцом, что в случае проигрыша позволит себя живьем закопать в могилу. Устами новгородцев автор то называет его «нечестивцем», «бродягой», «отпетым», то призывает одуматься. Даже «купчина» готов простить ему долг, но слово Василия «крепче олова», и он выполняет до конца условия спора, чем вызывает сочувствие поэта:

*Туманиться лету над свежей могилой.
Накрапывать дождику, всхлипывать глине...*

Здесь уместно обратиться и к другому былинному сюжету. Богатырям Святогору и Илье Муромцу попался на пути большой гроб. Святогор, потехи ради, шутя, «примерил» его на себя, но крышка тут же намертво приросла к гробу, а Илья, несмотря на все усилия, не смог вызволить своего товарища, навсегда с той поры погребенного.

Святогор — воплощение первобытной силы, силы бессознательной и поэтому, строго говоря, донравственной и не подлежащей в этом отношении оценке; богатырь этот — сила природная, он роковым образом связан с землей, в которую неминуемо должен вернуться. Однако для Бунина чем древнее предание, тем больше в нем поэзии, очарования старины, поэтому и образ Святогора

не лишен привлекательности (стихотворение «Святогор» 1913 года), автор сочувствует ему. Для Бунина в стихотворении 1916 года «Святогор и Илья» не было вопроса, правильно или неправильно с точки зрения здравого смысла поступил Святогор, легший во гроб; смысл этой силы в самой силе, в «потехе», игре силою, в ее неизмеримости и безоглядности. Поэт сожалеет о гибели Святогора, носителя «русской силы» времен доисторических, времен младенчества нации, силы, пусть не осмыслившей себя, но зато уж безграничной, автор грустит о безвозвратно ушедшей наивно-могучей силе. Но историко-философский смысл произведения «растворен» в самой картине, в трагической сцене безуспешных попыток Ильи освободить Святогора. Только в конце поэт выходит к прямым итогам, истолковывая былинный сюжет как проявление фатальной неизбежности:

*Кинул биться Илья — Божья воля,
Едет прочь вдоль широкого поля,
Утирает слезу... Отняла
Русской силы Земля половину...*

И, собственно говоря, трагическая невозможность идти прежним путем побуждает младшего богатыря Илью искать другую дорогу:

*Выезжай на иную пугину,
На иные дела!*

Современные поэты, размышляющие над неповторимостью русской природы и исторических судеб России, тяготеют к разным истолкованиям былинного материала, отходя подчас довольно далеко от первоисточников, «выбирая» между природной, первоюданной мощью Святогора и более целенаправленной, исторически организованной силой Ильи или других былинных персонажей.

Станислава Куняева, неизменно отыскивающего в прошлом особую логику исторического, государственного смысла, интересуется не поэтическое обаяние мифа, но его идеологическая «наполненность». Вот почему в стихотворении «Два богатыря» он выстраивает иную концепцию, полемическую по отношению к точке зрения классика. Он начинает с прямого порицания, осуждения Святогора, его бесполезной силы: «Как ты попусту сгинул,

богатырь Святогор, как великую силу растратил...» И сам Святогор к концу стихотворения проявляет большую сознательность, он не только передает свою силу Илье, но и беспокоится о том, какой, так сказать, нежелательный общественный резонанс может иметь известие о его гибели: «Спасайся, Илья, и молчи, чтобы люди не знали, как я сгинул... Не то легковерная Русь примет весть о бесславной кончине как знаменье... Вдохни мою силу, и пусть мать навеки забудет о сыне!»

Свободен от связи с конкретными былинными сюжетами Валентин Устинов, в его стихотворении «Святогор» имя богатыря становится символом, почти условным знаком. Об этом косвенно свидетельствуют допущенные автором неточности: он, например, называет своего героя «младшим сыном народа». Возможно, тут эти слова имеют какой-то иной смысл, но, буквально говоря, Святогор не был младшим сыном в былинном эпосе, он один из самых архаических наших богатырей, он старше того же Ильи, как видно из самого стихотворения.

Здесь герой не то чтобы показан как жертва «потехи» или иного какого бесполезного действия... Напротив, он трижды спасал родину от гибели, и в третий раз он забросил «атомную кость», «ракету» на Луну. Проснувшись от чувства тревоги через «триста лет и тридцать и три года», он увидел, что гибель родине грозит именно оттуда как ответ на его же бросок, то есть удар его как бы возвращается. В этом своеобразно проявилась трагическая вина устиновского персонажа, а также традиционный мотив бессмысленности в действиях Святогора, коль скоро против него обернулось его прежнее геройство. В финале стихотворения переплелись и традиционные былинные мотивы (Святогор гибнет и возвращается к земле), и позднейшая литературная интерпретация (Святогор, спасши родину ценою жизни, понимает фатальную неизбежность своей гибели и необходимость рождения нового богатыря — Ильи).

Наконец, стихотворение Михаила Шелехова «Шлем Святогора» — пример полной свободы от былинных сюжетов и их реальной смысловой нагрузки. Он сравнивает со шлемом Святогора родительский дом («И дом кивает шлемом Святогора»), для него былинный персонаж — предельно обобщенный и, впрочем, в силу

этого не лишенный некоторой умозрительности, символ мощи, богатства пращуров, к которым поэт обращается в поисках нравственной опоры.

Тема Святогора и его трагической вины, тема обреченной игры огромными, неприменимыми природными силами — одна из заметных в творчестве Юрия Кузнецова. Подобно Святогору, который похвалялся: «Как бы я тяги нашел, так бы всю землю поднял», персонаж стихотворения «Ты не стой, гора, на моем пути...» заявляет: «Мать — Вселенную поверну вверх дном, А потом засну богатырским сном». В стихотворении «Пролог» девица родила сына от «грозной молнии», провидение подарило русской земле милость, некое высшее существо, вероятно, будущего героя, богатыря, избавителя. Однако встретивший мать-избранницу старец велит ей: «Схорони в бесконечном холме Ты свое непосильное чадо. И сокрой его имя в молве От чужого рыскающего взгляда».

Здесь древнейшее представление, согласно которому богатыря не выносит «мать-сыра земля», и поэтому он погибает в земле же, отягощает романтическая авторская идея необходимости укрыть, оградить от «чужого... взгляда», от пагубного распыления, «растления» в «чужеликих землях» некий завет, некую «роковую» «славянскую тайность» — ради исполнения будущей спасительной миссии. Объединяя этим мотивом нашествие монголов и относительно недавнюю «твердыню Порт-Артура», тем самым распространяя его на всю национальную историю, автор оплакивает некую фатальную, по его мнению, трагическую, невозполнимую для дальнейшего исторического пути утрату. Возможно, чувствуя безысходность или незавершенность такой концепции, Юрий Кузнецов позднее создает новый вариант стихотворения, значительно дописывает и, естественно, переписывает его. Теперь оно называется «Стальной Егорий» («Дружба народов», 1986, № 11), и в нем уже «схороненный», «закланый сын» пробуждается в лихую годину фашистского нашествия.

Здесь вспоминается более раннее и, надо сказать, более совершенное стихотворение «Посох», где проявилось характерное для поэта тяготение к художественно целостному осмыслению истории. Там поэт тоже оперировал целыми столетиями, и «древ-

ний посох», окольцованный уничтоженной им «мертвой змеей», был символом извечного странствования «по широкому полю» истории и родины и символом торжества над злом, грозящим народу и миру. Если в «Стальном Егории» ощутима известная иллюстративность, то в «Посохе» историческое время представлено не рядом фактов и событий, но своеобразной *пульсацией* («буря», «змея», подымающее голову зло сменяются победой «богатырской руки» эпического героя). Именно эта пульсация говорит об ощущении поэтом истории как явления живого, единого, непрерывного.

Лирический герой Юрия Кузнецова, в его стремлении во всем доходить «до последнего края», не чужд бунинской концепции загадочного», трагически противоречивого русского характера. Неудивительно, что, отдав дань «жестокости», поэт в последние годы впадает в другую крайность: активно развивает тему вины, раскаяния, так и назвав одно из стихотворений — «Вина» (1979), произнеся это слово задолго до того, как тема стала одной из самых распространенных во всех искусствах:

*Мы пришли в этот храм не венчаться,
Мы пришли в этот храм не взрывать,
Мы пришли в этот храм попроситься,
Мы пришли в этот храм зарыдать.*

Тема вины, довольно «концентрированно» заявившая о себе в последнее время, тоже нередко воплощается в образах, восходящих к древней культуре. Так, Олег Чухонцев считает, что сердце поэта остро ранит и чужая вина, а поэтому миссия его — нести «свет страдальчества и искупленья». По его мнению, еще «Слово о полку Игореве» — это «песня, как долгая рана», автор которой взял на себя вину, «срам и полон» Игоря.

Васидиса Премудрая из стихотворения Виктора Лапшина «Не кручинься, брат, веселися!» — великая искупительница и жертвенница. Излюбленная героиня русских сказок стала «безумной» и «бездольной», потому что отдала людям свою мудрость и красоту, просветляя тем самым неразумных, укрощая зло и самую смерть. Геннадий Русаков, развивая тему искупления в стихотворении «Время любит своих бесноватых...», пишет о любви

народа к «блаженным», но тем не менее избранный им вариант по-своему «пределный», «жестокий». Ведь «бесноватые», «яростные» и в общем-то мрачные, агрессивные в своем фанатизме юродивые Геннадия Русакова совсем не похожи, скажем, на безобидных «простаков» и тем более на беззлобного Иванушку-дурака русских сказок:

*Время любит своих бесноватых
и своих простаков бережет,
хоть порой, без вины виноватых,
слишком коротко, в общем, стрижет.*

*Ни стыда и ни страха не зная,
в урожай предрекать недород,
будто некая сила блажная
распирает им яростный рот...*

*Где мне взять это зреньё с изъясном,
эту страсть, этот яростный рот?
...Им везет, словно детям и пьяным.
Им, юродивым, вечно везет.*

Если присовокупить к названным персонажам Лапшина и Русакова еще хотя бы нищего скомороха и «дурочку Акульку» из стихов Татьяны Ребровой, странников Геннадия Касмынина, то количество их уже обратит на себя внимание. Бунин, знавший подобных персонажей вживе, нередко выводил разного рода странников, блаженных, юродивых, причем отнюдь не идеализировал их, вспоминая в связи с ними примеры жестокости или необъяснимой русской противоречивости, склонности к крайностям: «В такие морозы замерзла однажды на паперти собора нищая дурочка Дуня, полвека шатавшаяся по городку, и город, всегда с величайшей беспощадностью над ней издевавшийся, вдруг закатил ей чуть не царские похороны...»

К современным поэтам они пришли из литературы, но нашествие «блаженных» симптоматично: возможно, для авторов это один из традиционных способов передать тревожное ощущение хода истории конца века (ср. с обилием «блаженных» в бунинском «Суходоле»), а возможно, таким «окольным» путем они выходят на провиденциальную тему, на образ пророка (вспомним,

что С. Коненков изобразил своего «Пророка» яростно кричащим уродливым).

Бунин мог быть одним из катализаторов интереса нынешней поэзии к мифопоэтическим воззрениям славян, которые охотно излагаются и всячески используются нынешними поэтами. Например, в «Дне поэзии-83» через страницу помещены стихотворения, в основе которых лежит представление о солнце как о колесе: «Колесо» Михаила Попова и «Коло» Михаила Шелехова. Было и у Бунина стихотворение, в центре которого образ Колеса — мироздания. Правда, заимствован он из буддийской философии, доступной поэту наравне с языческой древностью славян. Во множестве фигурируют в современных стихах сказочные существа и персонажи: Баба Яга, Водяной, Леший и т. п.: «Про Бабу Ягу? Не припомню начала...» (В. Лапшин), «Я — леший, леший, милая моя!» (М. Шелехов).

А Григорий Вихров, обратившись к древнейшему жанру заговора-«оберега», стремится сказать о том, что тревожит его в судьбах нашего дома:

Голова дурная — изба курная.

*Отвечай, изба, где очи твои? —
В землю ушли, на свет не глядят.
На лавках не гости — черти сидят,
Ножами играют, пира хотят.
Пировать в пост — воровать мост
Над рекою быстрою.
Когда новый выстрою.
Ты скажи, изба, — чем тебе помочь?
В горнице ночь, в чулане ночь.
Отвечай, изба, где твоя труба?
Высокая труба — высокая судьба.
От печи пляшу, из трубы гляжу.
Солнце маслице сбивает,
Солнце мед собирает,
На крышу несет
Масло и мед.
Голова ясная — изба красная.*

Идеальные, по мысли Бунина, отношения со старинной культурой показаны в первой части стихотворения «Архистратиг средневековый»:

*Архистратиг средневековый,
Написанный века тому назад
На церковке одноголовой,
Был тонконог, весь в стали и крылат.
Кругом чернел холмистый бор сосновый.
На озере, внизу, стоял посад.
Текли года. Посадские мещане
К нему ходили на поклон.
Питались тем, что при царе Иване,
Поставкой в город дрезка для икон,
Корыт, латков,— и правил Рыцарь строгий
Работой их, заботой их убогой...*

Связь старинного изображения «святого» и сегодняшней жизни «посадских людей» совершенно органична, потому что она никогда не прерывалась; архистратиг не стал экзотическим анахронизмом, он не воспринимается как явление другой, не современной культуры. «Рыцарь» к тому же наделен необходимой долей утилитарности, практической полезности, он воспринимается не только как картина, как чистое произведение искусства, красивое и «бесполезное», он не отделен от посадского быта, правит, руководит людскими повседневными заботами. «Архистратиг» для них «свой», люди и не очень-то боятся его как «святого». Ведь коль они изготавливают доски для икон, то знают, что образа — дело рукотворное.

Другое дело, когда наследие старины не перешло обычным, бытовым, естественным, не прерывающимся путем из прошлого в настоящее, а было — после паузы и даже забвения — открыто только как произведение искусства, чисто эстетическая ценность, любопытная редкость, деталь колорита, экзотика. В этом случае поэт не без полемического запала, изрядного сгущения красок предостерегает от неглубокого увлечения модой на вычитанную «русскость»:

*Кто знал его? Но вот, совсем недавно,
Открыт и он, по прихоти тщеславной
Столичных мод,— в журнале дорогом
Изображен на диво, и о нем
Теперь толкуют мистики, эстеты,
Богоискатели, девицы и поэты.
Их сытые, болтливые уста*

*Пророчат Руси быть архистратигом,
Кошунствуют о рубище Христа
И умиляются,— по книгам,—
Как Русь смиренна и проста.*

Стихи эти, между прочим, вспомнились мне как-то, когда я стал невольным свидетелем признаний одного вполне «сытого» и благополучного стихотворца, публично рассказывавшего, как он под влиянием Достоевского (а дело было в аудитории учебного заведения) пришел к христианству и три года назад принял крещение. Многие из присутствовавших испытали смущение — не крещение смутило, а публичность заявления и неумеренность пафоса.

Строки эти звучат очень современно, они могут стать предостережением от потребительского, спекулятивного, нецеломудренного отношения к русской старине и христианской теме. Своеобразным прозаическим дополнением к ним является отзыв на книги С. Городецкого «Русь», «Ярь», «Дикое поле» и другие, где Бунин очень резко высказывается об искусственной народности, «подделке под народный лад, народный язык, народную мысль», имитированном национальном колорите, актерствовании в «мочальном парике» и «лаптях». Весьма характерно, что Бунин рассматривает стремление иных тогдашних авторов «составлять какой-то дикий язык и выдавать его за старорусский» в русле «очень дурной манеры так называемого «нового искусства», другому говоря — модернизма. Понятно, что мы должны сделать для себя поправку на то, что Бунин в полемическом запале осуждал едва ли не все тогдашние направления, кроме реализма, и все же поучительно, что (развивая логику Бунина) типологически интерес к чисто сувенирной старине близок к явлениям того же ряда, что и, например, насыщение стихов символистов альбатросами, альдебаранами, ассаргодонами и прочими диксвинками. Наконец, важно отметить, что руководствовался Бунин эстетическим критерием, соображениями вкуса, такта, чувства меры, глубокого знания предмета, художественной убедительности произведения.

Очарованная Евангелиями, трудами А. Афанасьева, фольклор-

ными сборниками и диалектными словарями, творчеством Бунина, Клюева и других заново перечитываемых авторов, современная поэзия — когда добросовестно, а когда поверхностно — сдает зачет по славянской и христианской мифологии и русским древностям, пытается уточнить основы, возможности, характерные особенности национальной культуры на фоне нынешнего процесса активного взаимопроникновения культур. Зачет будет полезным для нашей поэзии, если она на этом не остановится, а усилит поиск подлинной, не декоративной связи с родиной, сохранив и развив лучшие национальные черты, чутье родного языка, но при этом не утратит уважительного отношения к иным традициям и культурам, не отвергнет совета классика «Познать тоску всех стран и всех времен».

ВРЕМЯ И БРЕМЯ ПОЭМЫ

Уже, кажется, стало привычным констатировать, что поэма нынче — не самый читаемый жанр. Последняя по времени дискуссия о соотношении поэмы и лирики в «Литературной газете» (1985) завершилась статьей Ал. Михайлова «...Или в сердце было в моем», в которой критик утверждал, что читатель «не читает поэм» и что среди множества произведений этого жанра «буквально единицы можно расценивать как явления поэзии». Вспомним, что его статья 1973 года называлась «Умчался век эпических поэм». Л. Лавлинский, сам автор поэм и теоретик жанра, вынужден был признать: «Вершинные достижения в поэмном жанре и ныне куда более редки, чем в лирике» («Вопросы литературы», 1986, № 4); а статья на эту тему А. Архангельского озаглавлена «В поисках утраченного жанра» («Вопросы литературы», 1987, № 10). Валентин Устинов, открывая своим предисловием недавно вышедший сборник «На тебя и меня остается Россия: Молодая российская поэма» (1987), начинает с того, что «в последние годы сетования критики на упадок поэмы стали столь ординарным явлением, что выглядят чуть ли не аксиомой».

В самом деле, если вернуться к лермонтовской строке:

а заодно и вспомнить следующую:

И повести в стихах пришли в упадок,—

и если говорить об этих жанровых понятиях в точном терминологическом смысле, то вообще трудно требовать от современных поэтов эпической поэмы, а тем более эпопеи, ибо жанр как явление историческое порождается особым мироощущением, возможным на определенной ступени развития нации, человечества. Что касается «повести в стихах», «стихотворного рассказа», то едва ли есть смысл нынче состязаться со зрелой, имеющей изрядный опыт русской прозой в сюжетности, подробной изобразительности (хотя, впрочем, это не исключает возможности появления в поэтической практике опытов в духе «повести» или «рассказа»). Развитая проза, взявшая на себя функции эпоса нового времени,— вот основной фактор, навсегда потеснивший поэму с ее позиций ведущего «миростроительного» жанра, а с другой стороны — побудившая ее больше породниться с лирикой.

И тем не менее в последнее время в сфере этого жанра что-то происходит, внимание поэтов к нему возросло. Чаще стали появляться поэмы, отрывки из них в периодике. На момент написания этой статьи последними по времени были, кажется, «Слово о маршале Жукове» В. Артемова («Литературная учеба», 1988, № 5), «Свободное время» В. Коркии («Юность», № 5), «В яме» В. Антонова («Книжное обозрение», 1988, № 4), «Вокруг Тукая» Р. Бухараева (1989). Поэма вышла даже — чего давно уже не было — отдельной книгой. Это «Круг общения» Л. Григорьевой (1988). Появился и уже упомянутый коллективный сборник, составленный Л. Барановой-Гонченко. Так что можно говорить о некотором — пусть на локальном этапе — оживлении жанра.

Видимо, речь следует вести не о том, «правильна» или «неправильна» современная поэма, но о том, какова она по своей природе и почему она такова, признавая за ней право на диалектическое развитие традиционных черт ее поэтики (ведь, например, еще в 1924 году Ю. Тынянов, возможно, не без иронии назвал основной формальной чертой, «которая нужна для сохранения

жанра» поэмы, «величину», то есть более или менее пространный объем).

Взятая в широком понимании *контрапунктность*, потеснившая последовательно излагаемое повествование,— вот важный опыт, усвоенный нынешней поэмой в результате длительного развития.

Вот почему сетования на то, что у кого-то поэма находится на грани цикла стихотворений, а у кого-то состоит из «кусков» и «блоков», имеют смысл лишь тогда, когда «крупноблочная», фрагментарная, мозаичная композиция того или иного конкретного произведения не обеспечена внутренней художественной логикой.

Неудивительно поэтому, что в жанрово-структурном отношении перед нами — самые разные, весьма непохожие друг на друга формы: лирический монолог-воспоминание (поэма М. Попова), и монолог публицистический по преимуществу (В. Казакевич, Ю. Зафесов, В. Берязев), «конспект» исторической поэмы (Е. Лебедев) и традиционная хроника (Ю. Кабанков), «легенда» (В. Артемов, С. Максимова), «сказка» (Ю. Чехонадский), «современная повесть» (Р. Бухараев, В. Карпец), «рассказ» (Ю. Лошиц, В. Антонов), разного рода цикловые жанрообразования (В. Сидоров, М. Гаврюшин), мозаично-фресочные структуры (В. Лапшин) и т. д. В художественном отношении это не равнозначные произведения, но необходимо предварительно отметить, что поэтами предприняты самые разные подступы к овладению трудным жанром.

Жанр этот труден и интересен тем, что он чуток ко времени и по-своему обречен на то, чтобы испытать на своих плечах бремя исторической ситуации. Как и всякий крупный организм, он менее стоек, чем, скажем, более живучая лирика, он хиреет в эпохи похолодания и ровно-застойного течения жизни, зато — если оглянуться назад — поэма оживает, набирается сил в эпохи возрождения эпического мышления, эпохи исторически поворотные для судеб народа, определяющие национальное самосознание. Закономерно, что в 60-е годы прошлого столетия параллельно с «Войной и миром» начата была «Кому на Руси жить хорошо», а в первые десятилетия нашего века появились поэмы А. Блока, С. Есенина, В. Маяковского, закономерно стал поэтической вер-

шиной «Василий Теркин», логично, что вторую половину 50-х иногда называют «золотым веком» советской поэмы.

Сегодня эпическое начало может быть востребовано поэзией как способ широкого охвата и художественного осмысления действительности со всеми ее противоречиями и одновременно как форма насущнейшего поиска идеала, неких оснований, объединяющих, созидательных начал, необходимость которых острее обнаруживается именно в поворотные моменты истории («Поэма обозначает переход от личного к общему», — писал А. Блок).

Время наше предельно напряженное, серьезное, ответственное. Понятно поэтому нетерпеливое желание немедленно что-то изменить, перестроить, устранить то, что «неладно» («Нам некогда», — звучит рефрен в поэме В. Берязева). Понятно стремление многих авторов впрямую, в публицистическом стихе поставить наиболее проблемные.

«Пора рубить в глаза открытым текстом!»

Я думаю, Вячеслав Казакевич назвал свое произведение «Неудавшаяся поэма» не из кокетства или самобичевания. О ней действительно можно говорить как о поэме, не соответствующей канону. Нет в ней сквозного героя-характера (доминирует герой лирический), нет развернутого повествования. В композиционном отношении она распадается на две части, одну из которых можно было бы сократить. Сюжетные ходы условно-символические: мчатся на грузовике лихие браконьеры и отстреливают зверей, мчатся они через всю страну, встречает лирический герой на улицах Москвы Ивана Калиту, рачительно собиравшего некогда российскую государственную казну. И не нужны особые усилия, чтобы увидеть за этими символами горечь поэта по поводу бездумного и безжалостного растраниживания природных богатств родины, а с ними и богатств духовных, ибо что же такое это всепроникающее браконьерство (кстати, подобная «аллегория» уже использовалась в поэзии), как не симптом нравственного оскудения сограждан? Поэтому и делится с нами поэт горестным заключением:

*Я не знаю,
как в Датском сейчас королевстве,
но в России,
по-моему, что-то неладно.*

Вот она — грустная, чуть ироническая (иронична перефразировка из «Гамлета»), но и предельно серьезная интонация В. Кавказецца; это тот компонент его стиха, в котором здесь удержалась, «заночевала»-таки поэзия: во всяком случае, интонация снимает мысль о ложном пафосе, да и самая «ударная» строка поэмы (охотно повторю ее: «На тебя и меня остается Россия») дана без восклицательного знака и читается серьезно, просто; без напыщенности.

Строго говоря, «Неудавшаяся поэма», на мой взгляд, не единственное произведение, написанное, так сказать, ради одной или нескольких строк-идей, деклараций, образов. Поэма «Реки в горсти» Владимира Берязева — одна из многих в ряду произведений на «экологическую» тему. Но что ни говорите, а «реки в горсти» (имеются в виду великие сибирские реки) — сильный образ, в нем и нежность, и забота, и тревога о том великом достоянии, которое подарено нам природой.

В конце поэмы Михаила Шелехова «Копыто Петрарки» тоже есть ударные строки:

*Пора рубить в глаза открытым текстом!
Есть времена не выбирать слова.*

Когда же читаешь дальше:

Я — ледоход, я — грохот повсеместный,—

то в «грохоте повсеместном» уже проскальзывает момент карикатурности. В самом же финале «полая» строка «И не впервые радостен я тут» снижает убедительность слов: «Гудит весна! Иду искать Россию». Это произведение — характерный пример как бы безоглядно юношеского «бунта», столь же энергичного, сколь и неопределенного, когда ниспровергается все и вся: от министров до аляповатых статуй на ВДНХ (особенно достается иностранным штанам), когда в дерзновенном порыве поэт призывает «занять Смольный институт», берется «копыта подковать Петрарке»... Но странно: «дерзость» почему-то оставляет ощущение бесцельности, расплывчатости. «Пора... рубить открытым текстом»? Ру-

би же, руби! Но удары опускаются в пространство... «Плевать мне — на! и прочее — плевать». На что — «прочее»? На все? Впрочем, давно замечено, что всегда, особенно в начале, в преддверии нового этапа развития общества появляются сердитые молодые люди, которые, «наевшись» парадной лжи, зная, чего они не хотят, нечетко представляют, чего же они хотят. Я имею в виду не только политическую, но и эстетическую сторону дела, ведь и образ весеннего ледохода, пронизывающий поэму, не просто нов, он наводит на мысль о том, что половодье-то (полая вода!), схлынув, как правило, не оставляет после себя ничего, кроме разрушения...

По степени речевой раскованности к шелеховскому произведению примыкает поэма Лидии Григорьевой «Круг общения». Чего стоит задевающее «ударное» двустипие (а их, ударных, у Л. Григорьевой множество):

*Давно пора нам «изымать средства»
из кладезя духовного родства.*

Особый эффект достигается за счет ернического соединения орфоэпической неправильности с полной правильностью, банальностью смысла. Сюда же можно подключить и другие, пришедшие из южного, мелитопольского какого-нибудь говорка ударения вроде «избрáла». Не случайно в поэме как цитата целиком помещено и стихотворение некоего «трудного» малограмотного шестиклассника со всей его характерной орфографией.

Л. Григорьева называет свою поэму «неканонической», хотя и спорит с неким оппонентом, сказавшим, что «жанр поэмы — не реанимируешь», указав тем самым, между прочим, что жанровое мышление все же подключено и функционирует. И не то чтобы она агрессивно глумилась над поэтическим языком и вообще — поэтичностью. Вероятнее всего, автор просто не обременяет себя этой поэтичностью, как не обременяет Л. Григорьева свое сочинение требованиями художественной стройности, подтянутости. Усевшись по-домашнему удобно, свободно, в халатике, у телевизора или на кухне за чаем, по-женски непринужденно и не без самодовольства перескакивая с проблемы на проблему, она рассказывает то о себе, то о судьбе своей героини, в одиночку

подымающей на ноги сына (нестареющая тема для житейских пересудов в «кругу общения»). Л. Григорьева, вероятно, вполне сознательно пишет клишированным языком (где-то она даже употребит слово «клише», хотя и по несколько иному поводу: «Хочу, чтоб зарубежные клише оттиснулись не на пустой душе!»). Тем самым клишированным языком, который под влиянием средств массовой информации стал и домашним, обиходным языком обывателя.

С той только немаловажной особенностью, что в повествовании отчетливо выделяются (иногда даже жирным шрифтом) строфы, двух-четырёхстишия эпиграммного характера:

*Сейчас никто не бедный,
не голодный,
но всяк второй — беспаятный,
безродный.*

А вот двестише, по сути, противоречащее предыдущей цитате:

*В раскладе поэтических манер
никто мне не указ и не пример!*

Автора не смущает, что суждения эти в подавляющем большинстве — на грани трюизмов, что они столь же остроумные, точные и правильные, сколь и ходовые. Верно, хотелось сказать о важном, но не напускать же на себя чопорность, не упражняться же в неповторимости и глубокомыслии для своего круга общения! Да и что, мол, взять с эпиграммы — это же «мелочь», сочиненный, записанный на ходу экспромт. Ведь большой жанр, поэму-хронику, скрестили с малым, «младшим», «второстепенным» жанром, эпиграммой, жанром домашнего литературного обихода, литературного быта.

И при всем том социальное чутье у автора есть. И в живости поэме не откажешь. А встретишь вдруг простодушно-пронзительную в своей растерянности строку:

И кто поймет и кто меня простит,—

и поймешь, что это уже не лукавство. Потому что отзывается строка, и думаешь о себе: господи, кто же поймет и кто же простит?

Я не стремлюсь очертить весь круг проблем, поднятых, названных в поэмах, где преобладает публицистическое начало. Но необходимо отметить как неизбежную тенденцию — взаимодействие «откровенного» и «сокровенного», названного прямо и объемно изображенного, внешнего среза и глубинного сечения. Однако если мы говорим о серьезности нынешнего времени, то необходимо помнить, что на глубинах образа и сами «проблемы» приобретают подлинную серьезность и диалектическую сложность.

«Два вечных семени, две сути бытия...»

Поэма Виктора Лапшина «Дворовые фрески» в целом относится к числу тех произведений, которые отличаются предметной пластикой воссоздания жизни, осязаемой, чувственной рельефностью образа. Поэма в самом деле фресочна, мозаична по композиции, она состоит из пяти глав-картин, вполне автономных по герою-персонажу. Вместе с тем ей не откажешь в художественной логике и композиционном единстве, которое создается за счет сквозных мотивов, образов, за счет общности атмосферы.

Написанная в 1977 году, она по-своему, причем не прямолинейно, передает свое время, его атмосферу. В первой главке дается совершенно невинная и незначительная зарисовка птичьего двора, но начинается она словами: «Уф, душно!» И восклицание это звучит камертоном ко всей поэме, ибо, как мы далее убедимся, душно в мире, где предаются куриным хлопотам и не видят дальше своего двора. Казалось бы, Глеб Родионович, персонаж следующей главки, не в пример низменным петушиным заботам, погружен в куда более возвышенные сферы, он окружен произведениями искусства, книгами, слушает музыку. Дело, однако, в том, что образ Глеба Родионовича задуман как образ интеллигентствующего обывателя, не столько владеющего вершинами духа, сколько претендующего на духовность.

Конечно, сами по себе знаки культуры — ни пластинки Стравинского, ни портрет Пастернака — ни в чем, я надеюсь, «не виноваты». И, наверное, напрасно автор противопоставляет свечу Пастернака крестьянской лучине:

*Что то и дело, то и дело, то и дело
Свеча горела на столе, свеча горела.
А не холопская лучинушка в свечце.*

И тут следовало бы вспомнить также, что в эпохи бездуховности уход интеллигенции «в культуру» — дело понятное. Однако существует разное понимание культуры: понимание ее как носительницы высокого света духовности и эгоистическое отношение к ней как к гарантии некой личностной исключительности. Вот почему важно уточнить, что коллекция Глеба издевательски изображена как антикварная лавка, где безвкусно намешаны, нелепо нагромождены, тесно и неразборчиво напиханы вещи, среди которых не столько предметы культуры, сколько их обломки, что, собственно, и говорит о степени овладения (вернее: неовладения) культурой: «В шкафу ореховом есть жертвенник Дажьбога, Кусочек уха многоумного Ван Гога, Автограф Гамсуна, Дамоклов волосок И с кровью Гамлета хрустальный пузырек, Простите, пуговка с подштанников Гогена, Зуб Соломона, птичья клетка Папагено, Пята Ахиллова и пена, что родит, Коль пожелаете, десяток Афродит, Рубин с Меркурия, Высоцкого заплатата, Глаз птеродактиля, Иудина зарплата, Пуант Плисецкой и тень Данта наяву, Скальп йети бедного...» «Ау, ау, ау» — как в мертвом лесу окликает поэт, давая этим понять, что живому-то человеку здесь места не осталось.

Главка о Глебе Родионовиче контрапунктна, с одной стороны, петушиным хлопотам, а с другой — главке «Устиньины страсти», где опять же без малейшей симпатии изображена жалкая скопидомка Устинья, весь смысл существования которой — сундук с деньгами. Столь же никчемному занятию предается в следующей главке Павлуша, пускающий кольца сигаретного дыма в чистое небо.

Почти до полного алогизма, абсурда доходят люди в своем ничегонеделании, бессмысленном, бездуховном прозябании, в наказание за которое автор каждую главку заканчивает картинной катастрофы. Черты явной фантазмагии в том, что огромный неуправляемый бульдозер «с угрюмою свирепостью бульдожьей, Весь перекошенный, трясущийся», почему-то без водителя, словно

подхваченный некоей адской силой, мчится, ревет и рушится на флигелек Глеба со всей его коллекцией.

Нарастает ощущение удушливости: душно на птичьем дворе, нечем дышать в доме Глеба, задыхается от зноя Устинья, и, наконец, разражается страшный пожар, символический, конечно, по своему художественному звучанию, перерастающий во вселенский катаклизм.

Мрачную торжественность и одновременно — все большую стилистическую усложненность, трудночитаемость приобретает поэма:

*И мгла протяжная табунными волнами
Зловеще плещется в небесной желтой яме:
То мрак удушливый — и звезды на плаву,
То желтизна падет на серую траву,
На кровлю алую...*

Избранный автором столь редкий для нашего времени классический александрийский стих призван придать более значительное, весомое звучание этой апокалиптической картине. Это ведь стих трагедий XVIII столетия. Та же эпоха вдохновила поэта своей тяжеловато-величавой, подчас весьма редкой для теперешнего восприятия архаической лексикой. Вот наиболее характерный пример: «Багряный зверь, бронзовоглав и хребтомеден», «Хребтовобронзовый, сугорбый, медноглавый зверь» (ср. из кантаты Г. Державина «Персей и Андромеда»: «...иль преисподний зверь, стальночешуйчатый, крылатый, серпокохтистый, двурога-тый»). Резервные возможности жанровой системы прошлого тоже, конечно, востребованы В. Лапшиным, вспомнившим о философской поэме и философской оде, в которых поднимались проблемы нравственные, нравственно-философские, религиозно-философские. Очевидно, что автор стремится вывести поэму на уровень философского трагического звучания с неизбежной борьбой двух противоположных начал, божественного и адского, света и тьмы («Два вечных семени, две сути бытия...») и постановкой вечного вопроса о величии и ничтожестве человека, вопроса, который, приобретая современное освещение, становится вопросом о разрушительной силе, таящейся в человеке:

*Иль так вознесся я, что мысль могилы роет
И обмануть себя мне ничего не стоит?*

Надо сказать, что там, где описываются бытовые ситуации, стих четче, яснее в своей пластической изобразительности, в собственно «философских» же строфах язык предельно архаизирован. Здесь явно ощущается и некая смысловая отвлеченность, натянутость. Художественная ткань «прогибается» под грузом умозрительно поставленной задачи и концентрированной, сгущенной архаической поэтики. По степени «затемненности» стиля В. Лапшин в данном случае не отстает от самых «сложных» и «темных» наших нынешних «модернистов» (а ведь открытая, обнажающая прием архаизация стиля — это тоже своего рода признак «модерности»), что говорит, кстати, о тенденции, наблюдающейся с середины 70-х годов в творчестве самых разных новых авторов.

Не думаю, однако, чтобы, воскрешая старинную поэтику, В. Лапшин ставил перед собой чисто экспериментаторские, формотворческие задачи. Вот как объяснил это В. Кожин: «Одно из существенных средств своего рода *расширения* (выделено В. Кожинным.— В. С.) индивидуального голоса поэта — опора на весь объем русского Слова, включая его древние пласты. Именно этим обусловлена, надо думать, вполне очевидная «архаичность» стиля Виктора Лапшина.

Строго говоря, обращение к архаическим ресурсам слова характерно для сегодняшней, современной литературы. В лирике Виктора Лапшина эта черта объясняется, по моему мнению, прежде всего именно стремлением сделать объемней личный, исповедальный голос...

Вовлечение в лирический мир всей тысячелетней стихии русского слова — если она, разумеется, входит в этот мир естественно и органически, — призвано сообщить голосу поэта особенную весомость».

Виктор Лапшин — поэт сугубо серьезный, истовый, взыскующий духовно-нравственной сути, истины. Так что обращение к усложненному, не поддающемуся полной расшифровке стилю определяется, верно, художественно-нравственной задачей (понятой, правда, несколько наивно: чем архаичнее, тем внушительнее); в этом вселенском пожаре, в этой жестокой борьбе Мрака и Света трудно искать простых истин, как непросто логически вычлени-

некие философско-нравственные основы, опоры (автор их скорее внушает, чем формулирует). Сами образы приобретают смутно-аллегорический, смутно-внушающий характер.

*Иная женщина, отважная жена,
Всесветным пламенем стоит озарена:
Поди принудь ее к покорному поклону
Во прахе: пламенное к пламенному лону
Моляще-строгое лицо обращено...*

*Мать в небо высится, кручинна и строга,
И слезы жгучие в сиянии и дрожи
Блистают сладостно, вселенной всей дороже.*

В собирательном образе матери, объединяющем родину-мать и божью мать-заступницу и мать земную, важнейшее — эти слезы искупления, очищения, сострадания. Образ, конечно, принципиальный для поэта.

Попытка осмыслить свое время на художественно-философском уровне предпринята в произведении Николая Лисового «Двое из Эфеса». Из далекого прошлого пришли персонажи: философ-диалектик Гераклит и мизантроп Герострат, сняскавший себе известность в веках разрушением храма Артемиды, одного из семи чудес света. По жанру это, как и многие другие произведения, — синтетическое образование: относительно большая «величина», деление на главы — вроде признаки поэмы, но подвижное звучание строфы и характерный сюжетный ход (странствие) заставляют вспомнить о балладе, а если взять во внимание философское содержание (о котором — ниже), то жанр придется определить несколько громоздко как философскую поэму-балладу. Назвать балладу исторической трудно, потому что автор «спрессовал» время, сделав Гераклита и Герострата современниками. Реально это едва ли возможно, так как расстояние между датой смерти философа (примерно 483 г. до н. э.) и годом сожжения храма (356 г. до н. э.) — 121 год. Но автор, назвав Герострата «верным учеником» Гераклита, сблизил их во времени, подчеркнув своеобразную внутреннюю связь между ними. С одной стороны, непонимание согражданами философа, звавшего их к «Высшему Свету», а с другой стороны — упрощенное истолкование Геростратом учения о том, что все вещи, из огня возникнув, должны — по истечении

некоего цикла — вновь обратиться в огонь, привело к разрушению храма, святыни. Всеобщность движения, борьбы, изменения и перехода всякого явления в свою противоположность делает все ценности относительными. А представление о постоянной противоречивости явлений, доведенная до предела относительность освобождает не только от веры в абсолют, но вообще от веры во что бы то ни было святое, от всяких нравственных оснований и опор.

В балладе ощутимо то, что принято называть амбивалентностью. Автор, не давая прямых оценок, как бы смотрит на многое глазами Герострата (это в глазах персонажа храм богини — «блудодействованья храм»), и все же его симпатии не на стороне разрушителя; не случайно он косвенно дает понять, что Герострат — человек, продавший душу: «Снова холод Брал за ворот, Душу требовал в заклад». И в этом Н. Лисовой — через время — ведет диалог-спор с пролеткультовским поэтом А. Дорогойченко, придавшим герою своей поэмы «Герострат» (1920) черты революционного «предтечи».

Впрочем, амбивалентный герой в последние годы — явление известное (о нем немало писали применительно к прозе), порожденное временем. А теперь обратим внимание на дату написания баллады — 1967 год. Это было начало эпохи нового «похолодания», когда границы нравственных ценностей оказались размытыми, ощутимые ножницы между словом, обозначающим идеал, и делом, разрушающим идеал, наводили на мысль о несовпадении слова и его точного, «правильного» смысла, добро и зло настолько взаимно проросли, что, казалось, поменялись местами, и впрямь темное принималось за светлое и — наоборот (в поэме «темным» назван Гераклит, а «светлым» — с иронией — Герострат). Но такое «амбивалентное», «релятивное» время как раз чревато огнем, пожаром, разрушением святынь, основ культуры:

*Над распадом и разворотом
Нынешнего дня
Снятся храмы Геростратам —
Солнца и Огня.
И, блуждая в полумраке,
Все мы ждем свой срок.*

*Ждем, когда вручит нам факел
Гераклитов бог.*

*...И, забыв, что в светлых датах
Бог всегда темнит,
Ждет последних Геростратов
Темный Гераклит.*

Кто мы, откуда и куда идем?

Эти нестареющие вопросы в поворотные для судеб народа моменты, как правило, обостряются и приобретают разные аспекты от национального до социально-исторического и духовно-нравственного.

Осознается необходимость обрести прочность семьи, дома как некоей нравственной опоры (в поэмах В. Крекова, Н. Колмогорова), незаблемость родной земли (как у Ю. Лощица, В. Артемова, В. Попова).

А как быть, если, например, маленькая семья лирического героя поэмы Михаила Попова «Железная дорога» как зацепилась в пути, на ходу, «на переезде», так и прижилась «у самой железной дороги»? Уж, конечно, не из охоты к перемене мест да зачастую и не по собственной воле переселялись у нас семьи и целые народы! По «косвенным» штрихам догадываешься, что действие происходит, верно, в Белоруссии, в Новогрудке. Здесь родился Мицкевич, здесь памятник ему, и великий польский поэт и по сей час:

*равно о Волге и о Висле
задумавшийся, здесь стоит.*

Таким образом, случайный переезд становится маленьким «узелом», исторически связующим тем не менее страны и народы. «Но сей славянской теоремы,— продолжает автор,— не победит рассудок мой...» А не «победит», верно, потому, что эта «теорема» исторически сложилась...

Вырастает необходимость осмысления своего места на больших и малых перекрестках истории. Нынче, как никогда, становится ясно, что история в ее как можно более полном виде не-

обходима для того, чтобы понять настоящее и предвидеть будущее, обрести нравственную опору, новый запас духовных сил. И если говорить о национальном самосознании в нынешней ситуации, то эта проблема уж, конечно, не сводится к выяснению процентного состава крови, но перерастает в проблему исторического самосознания прежде всего, подобно тому, как проблема единства нации оборачивается вопросом о единстве, непрерывности и неделимости истории народа, государства и культуры.

Нынешние поколения (и не только молодые, конечно) особенно «богаты... ошибками отцов и поздним их умом». Весомо сказал об этом, кстати, один из старейших наших поэтов Николай Тряпкин:

*Грозы прошли над миром,
Древо отцов свалилось,
И на сыновние плечи
Прямо упало оно.*

В связи с этими стихами Евгений Лебедев пишет: «...поэты уже со времен Гомера знали, что в мире существует определенное количество духовности, добра, чести, совести, наконец, которое должно по мере смены поколений и эпох как минимум восстанавливаться. Как только его станет лишь на чуточку меньше хотя бы в одном поколении, мир покатится к гибели, если, конечно, потомки не примут на себя наряду со своей собственной долей предков в борьбе за восстановление его духовно-нравственного единства. Настоящий поэт всегда в пределах таланта и воли, дарованных ему, защищает этот всеобщий закон сохранения духовности и совести... Восстановление единства мира применительно к истории — это восстановление духовно-нравственного единства народа» («Литературная газета», 1987, № 35). О необходимости восстановить «определенное количество духовности, добра, чести, совести», приняв на себя и тяжесть совершенного предками, напоминает Е. Лебедев и поэмой «1097». Автор берет известный по «Повести временных лет» эпизод, рассказывающий о трагической судьбе Теребовльского князя Василька, уже апробированный в русской поэзии (например, в поэмах А. Одоевского и И. Сурикова «Василько»), ставя перед собой сугубо нравственную задачу. Трагическая ирония истории в том, что князь

Василько по необоснованному подозрению, по навету был схвачен и ослеплен князьями Святополком и Давидом вскоре после Любечского съезда князей, где постановлено было прекратить междоусобицы и жить в любви во имя процветания родины. Поэма очень невелика по объему, потому что, верно, не перипетии событий, а возможность обратиться к современникам привлекла автора:

*...Не с тех ли пор у нас в крови горячей
Разлита страсть о Правде порыдать?
О, если б то, что видел он, незрячий,
Сумел я внятным словом передать!*

*Храм русской славы под высокой кровлей
Скрижаль великих подвигов хранит.
Храм русской славы! князь из Теребовля
На паперти твоей стоит...*

Обращенные к нам слова горького напоминания слышатся более чем определенно: нынче ведь ничем столько не клянутся, как правдой и истиной, а между тем рано еще говорить, что люди отказались от вероломства, лицемерия, усобиц, вражды.

Очевидно, что история настойчиво стучится в дверь, в той или иной ипостаси обнаруживая себя на страницах Г. Ступина и В. Казакевича, В. Карпеца и Р. Бухараева, М. Гаврюшина и А. Позднякова.

*Перекручена злою судьбою,
эта нить сквозь года пролегла —*

так можно сказать о нити родословной героя-повествователя поэмы Юрия Кабанкова, прошедшей сквозь толщу целого столетия.

Жанр поэмы-хроники и поэмы-родословной, архитектоника ее, по крайней мере во «внешнем» обрамлении, традиционны. Эпиграф, посвящение, вступление, в конце — послесловие. Скажут: это старомодно. Ну кто нынче пишет посвящения?

Между тем мы говорим о конкретном произведении. И в этом многоступенчатом зачине, в неторопливом, не резко стреляющем раскручивании пружины и впрямь большой запас эпического дыхания, глубина взгляда и масштабность обзора, необходимого для поэмы. И понимаешь, что резервы традиционного жанра еще не исчерпаны. Что же касается «внутренней» композиции, то она

как бы сформирована самой судьбой. Или, если угодно, судьба героев и есть строй, композиция поэмы.

Так вот судьба эта совершает некие большие круги. Столетие назад отправились крестьяне из Центральной России (среди них был и прапрадед героя-повествователя) на Дальний Восток в поисках земли, воли, лучшей, как говорится, доли. Однако не прижился там Макар и, обогнув всю Азию на пароходе, вернулся... в Одессу, а там попал в Болгарию, на русско-турецкую войну и «героем скончался на Шипке». Сын его (прадед героя) обосновался в Центральной России, но снова судьба закинула его на Восток, уже на русско-японскую войну, где он, правда, не погиб, но доживал свои дни где-то в Приморье. В свою же очередь, его сын (дед героя) снова устремился на Восток, чтобы найти (как просила, умирая, мать) хотя бы могилу отца, и не сразу, с большими трудностями, добрался-таки до тех краев с новой волной переселенцев. Привидевшийся ему в тифозном бреду отец завещал:

*И огньне —
На краю обреченной земли —
В заскорузлой, непаханой глине —
Вековые корни твои!*

Итак, только на третьем круге пустили предки свои корни на краю земли.

Пересказ родословной героя и перемещений семьи по всей России получился несколько суховатым. Но в кругах-кольцах судьбы есть своя символика. Причем образование этих кругов не приостановилось, если учесть, что, называя места работы над поэмой, автор указывает в конце «Владивосток — Чернь», то есть «край земли» и тульские края. Возникает мысль о поистине все-русской, «панматериковой» маете обретения истоков, а с другой стороны — появляется ощущение масштабности этих кругов судьбы, вбирающих всю Россию, всю страну как исток и родословную поэта.

Если же взять во внимание более «частные» страницы истории рода, то «незаконная» любовь одного из предков, мужика, к дворянке, родившей ему сына, узаконила преемственную связь и с этой ветвью нации, подобно тому как женитьба деда героя на

цыганке (представительнице странствующего племени!) убеждает в естественной, природной многосоставности русской крови, восстанавливает то единство, осознание которого приходит как результат осознания неделимости истории.

Видит поэт немало трудных, даже жестоких страниц в истории и пишет о них не ради растравливания ран или легковесной фронды, не с надрывом и надсадой, но ради полноты истины — мужественно и спокойно, не зажмуривая глаз перед «ящиком Пандоры». Ибо, забывая о полноте правды ради сиюминутного спокойствия и благополучия, человек и целые народы рано или поздно обрекают себя на гибель:

*«Обреченной земли?!»
— Обреченной!
если сердца не хватит на всех
под звездою Полюнь облученных,
но взыскующих новых утех...*

*Видишь — тьма обрела очертанья,
и засовы крошатся, как мел:
там хранятся такие преданья —
что и Дант отворить не посмел!
Там, за дверью, в конце коридора —
всем грядущим светилам в укор —
опорожненный ящик Пандоры
и тяжелый от крови топор...
О себе не заботься:*

тщетою

*не спасешься.
И дай тебе бог,
чтобы внук — ни одной запятою —
отрешиться от правды не смог!*

Стягивая в один пучок, в единый тугой узел разные, многие нити истории и человеческих жизней, поэма Ю. Кабанкова объективно спорит и, скажем, с поэмой А. Позднякова «Воскресный час», акцентирующий «византийскую» линию нашей истории, и с поэмой «Татьянин день» В. Карпеца, который настаивает больше на «киевских» исторических истоках:

*...путь побед
не от Невы, но от Днепра родился.*

Дело, однако ж, в том, что, если мы жаждем полноты истории, то и от Днепра, и от Невы, и от Москвы, и от Владивостока...

В миру, в большом мире, в мирской, человеческой, народной жизни ищет Ю. Кабанков ответ на вопрос «Куда ж нам плыть?».

Если говорить об учителях, чей опыт учтен поэтом, то это не только Павел Васильев и Борис Корнилов, о которых вспоминает В. Устинов в связи с произведением Ю. Кабанкова. Очевидны как более давние, так и самые близкие влияния. С одной стороны, — это, конечно, блоковское «Возмездие» с его «семейной» темой, и главное — с темой исторического возмездия. С другой стороны — ощутимо в «Мирской хронике» и влияние самого близкого предшественника — Ю. Кузнецова вплоть до текстуальных переключек, когда одному из персонажей является умерший отец: «Гром прошелся по краю вселенной, встал отец — удручен и небрит». В других произведениях «присутствие» кузнецовской символики приобретает уже определенно (хотя и неумышленно) пародийный характер: «А во все концы По трещинам земли Войны лазутчики, гонцы — Во всех обличьях мертвцы — Летели, шли, ползли... Между водой, Между землей и на гнилых ветрах — Пиявкой, червяком, змеей, Крылатой мышью ледяной, Мрак сея, смрад и страх» (Г. Ступин). Вместе с тем принципиально важно стремление преодолеть трагическую «разорванность» эпического пространства, о которой писал Ю. Кузнецов в своем «Доме». Стремление обрести объединяющие начала видно и у Г. Ступина, где в центре повествования — рождение человека, и у Ю. Кабанкова, словно обручами, стягивающего пространство хроники кольцами судьбы-композиции.

Как уже говорилось, поэмы молодых авторов неравноценны в художественном отношении: иные из них не свободны от риторичности, от вялости стиха, ощутима монотонность в развитии некоторых мотивов. Возможно, это еще только собирание сил для будущей поэмы, одной, написанной одним автором, но вобравшей с художественной полнотой и объемностью наше время, его историческую перспективу и ретроспективу. Но собирание сил — это работа необходимая, работа созидательная. И она начата.

«ТЕПЕРЬ ТЕБЕ НЕ ДО СТИХОВ»?

Осталось ли место для поэзии — в литературе, в жизни, в душах человеческих? Нужна ли она сегодня читателю, не поступающему за печатанием произведений — одно другого современнее! — «старой» литературы, философии, публицистики, находящему в ежедневных газетах статьи — одна другой острее и разоблачительно-завлекательнее? До нее ли людям среди политических, экономических, экологических проблем — одна другой неотложнее? По-другому говоря, возможна ли сегодня поэзия?

Уже кто-то из критиков процитировал «со значением» строки Тютчева: «Теперь тебе не до стихов, О слово русское, родное!», хотя, справедливости ради, надо сказать, что вспомнили критики и тютчевское же стихотворение «Поэзия», где выражено вполне определенное, современно звучащее представление о ее роли, предназначении и необходимости:

*Среди громов, среди огней,
Среди клокочущих страстей,
В стихийном, пламенном раздоре,
Она с небес слетает к нам —
Небесная к земным сынам,
С лазурной ясностью во взоре —
И на бунтующее море
Льет примирительный елей.*

Как бы то ни было, а носится в воздухе мысль, что нынче не больно-то подходящая пора для поэзии, а если и пора — то для стихов, идущих «в ногу со временем».

Вполне очевидно, что сегодня поэзии не угнаться по остроте и злободневности за ежедневными газетными статьями и телепередачами, дающими выход политическим страстям публики. Что же делать? Уж не замолчать ли поэзии вовсе? Но ведь у нее свои задачи, свое предназначение, она способна преподносить нравственные уроки своими средствами. В самом деле, ее «ни съесть, ни выпить, ни поцеловать» (Н. Гумилев), а все же отсутствие красоты, добра, любви, милосердия — всего того, что вносит она в мир, весьма ощутимо. Об этом, я думаю, «Баллада о цветочном киоске» Евгения Курдакова.

На городской площади стояли солидные, серьезные и практически полезные здания: «чиновничий дом», больница, школа, театр и тюрьма. Каждое из этих учреждений регулярно трудилось на своем поприще, исполняя важные общественные обязанности.

*И только цветочный киоск среди них
Был празднично ветрен, беспечен и тих.*

*Один он не звал, не карал, не учил,
Не ведал, не значил — он просто любил.*

Значение цветочного киоска было, казалось бы, малозаметным, и сам он был более чем скромным среди своих внушительных соседей. Но дело в том, что

*...ветер души его — запах цветов —
Витал между этих высоких домов...*

Так и поэзия — позволю себе истолковать стихи Курдакова как аллгорию, роль ее в том, чтобы, «витая» между людей, соединяя их внутренними связями любви, заполнять духовные пустоты, очищать, возвышать, пробуждать в людях лучшее, усмирять, уравнивать ожесточенность, которая возникает между нами в ежедневных заботах и практической деятельности.

И вот, когда цветочный киоск был снесен и «очищающий запах цветов» исчез, тут и обнаружились «безлюбовь», беспоэтичность, безрадостность, безобразность мира:

*Запахла тюрьма вдруг тяжелой бедой,
Больница — бессильем, страданьем, тоской.*

*И даже высокий чиновничий дом
Вдруг, выдав себя, засмердил сургутом.*

А что же более молодые поэты? Уж они-то должны, казалось бы, ринуться в «перестроечные» гражданские бури. Но вот собравшиеся за «круглым столом» в «Литературной газете» (1988, № 30) Михаил Гаврюшин, Юрий Кабанков, Вячеслав Казакевич, Михаил Попов и Михаил Шелехов выступили под общим заголовком «Поэт — величина неизменная». Не то чтобы они избрали позицию неучастия, были безразличны к большим проблемам

времени, они и говорили об этих проблемах, но в объединившей их блоковской формуле они нашли выражение своим представлениям о сущностных, а не переходящих задачах поэзии. М. Попов, правда, полемически заострил свое понимание этих задач: «Берия окончательно разоблачен, но рифмы должны оставаться точными», то есть поэзия должна оставаться поэзией, искусством, творчеством, а не идти на службу политическим страстям, владеющим обыденным сознанием.

Что ж, когда М. Попов пишет:

*В сквере размерами только на три
или четыре интимные встречи,
черный снаружи и полый внутри
памятник маршалу; ключья картечи
каркают в кронах древесных стволов...—*

то здесь и точная рифма (в буквальном смысле), и графически точный рисунок, но не только это. Самое же главное, наверное,— «три или четыре интимные встречи», которыми поэт заполнил «сквер» своего стихотворения, неожиданно перекликаясь с балладой Е. Курдакова, ибо и здесь поэзия стремится выполнить свое дело: одухотворить среду обитания, наполнить любовью, мыслью, памятью, грезой о любви.

Юрий Кабанков более строг, требователен, категоричен в своих рассуждениях о долге поэта: «К сожалению, приходится наблюдать, как наша поэзия все более «окультуривается», замыкается в себе, что такая «окультуренная» поэзия зачастую лишена той глубинной вековой основы, имя которой внимание к ближнему... И бесхребетность эта зиждется на патологическом внимании к своему «я»...»

Здесь необходимо сделать некоторые уточнения. Если речь идет о том, что поэзия замыкается в сфере собственно культурологических мотивов,— это одно (хотя великодушное отношение «к ближнему» предполагает признание права на существование и такой поэзии). Если же иметь в виду культуру как способность создавать целостный художественный образ, то такая культура, я убежден, не может быть ни чрезмерной, ни излишней. Насупленное же морализаторство, лишенное живой красоты, может раз-

рушить хрупкую поэтическую ткань, не достигнув и своей «воспитательной» цели.

Таким образом, обнажается проблема «невозможности поэзии» в том смысле, какой имел в виду русский зарубежный критик Георгий Адамович в статье, так и озаглавленной — «Невозможность поэзии»: поэзия как самостоятельное искусство (искус) и прелесть (прельщение) удаляется от духовного смысла своего существования тем далее, чем она искуснее, но там, где она выходит на прямой разговор с Богом, на высокий уровень духовности, она становится едва ли не невозможной, ибо такой разговор не допускает ни уловок искусства, ни «прелестных» украшений. Можно, наверное, лишь вечно стремиться, приближаться к такому поэтическому высказыванию, в котором «эстетика» не уничтожает «этику», а этический императив не делает «эстетику» лишней. Г. Адамович приводит совсем немного примеров и среди них стихи Баратынского:

*Царь небес! Успокой
Дух болезненный мой!
Заблуждений земли
Мне забвенью пошли
И на строгий твой рай
Силы сердцу подай.*

Наверное, мысль о «строгом рае» вела руку Юрия Кабакова, внушала торжественно-взыскующую интонацию, когда он писал свои «переложения» «Из «Отреченных псалмов» Епифания Пустынника». Стихи — так мне представляется — принципиальны и для становления самого поэта, и для развития нынешней поэзии, ибо знаменуют поиск пути от «культурности» и «окультурности» к тем подлинным истокам, которые долгое время были едва ли не исключены из сферы культуры. Поэтому покаяние:

Прости,— промолвил я,— что так на слово лих! —

страстное покаяние неопита за прежнее увлечение «искусом» и «прелестью» словотворчества можно понять, ибо «лихости» уже недостаточно для развивающегося, крепнущего представления о предназначении. Но если учесть то, что «Отреченные псалмы» и сам Епифаний — это плод творческой фантазии, принять во вни-

мание продуманно затрудненное течение стихотворной речи, напоминающей философские оды и поэтические переложения псалмов XVIII и XIX столетий — вплоть до перенесенной оттуда устаревшей формы прилагательного «железну», и помнить, что это же все пришло и «от культуры», «от книжности» (не придаю этим словам негативного смысла), то есть в стихах и искусство (не говорю об «искусе»):

*1. И свет звезды моей, ударившись о камень,
затрепетал, как воск,— взметая прах и пламень;
и луч надежды вспыхнувший угас.*

*2. И я узрел в душе зияющую бездну.
И шатким сердцем ощутивши длань железу,
я отступился от мечты — в который раз!*

*3. И вновь душа моя, постигнутая мраком,
по мертвым уймищам брела и буеракам,
Не размыкая птичьих своих глаз.*

Юрию Кабанкову патетическая интонация удалась, достало у него внутренней глубины и серьезности, но как трудно, прибегая к такой интонации, соблюсти чувство меры, такта и не впасть в пошлость. Поэтому вполне можно понять одного моего сверстника, который на вопрос: «Веришь ли ты в Бога?» — просто ответил: «Пытаюсь». Так по крайней мере честнее, не хотел он публично распространяться о сокровенном.

Вполне можно понять и эмоциональную сдержанность Вячеслава Казакевича, которая позволяет ему оставаться искренним, избежав и патетики, и обнаженной «задушевности», «трогательности», лирической исповедальности, знакомых нам по изрядному массиву стихов, числящихся традиционными:

*В небе туча плывет нехорошая...
Мать с постели встает тяжело,
закрывает розетки галошами,
чтобы молнией дом не сожгло...*

*Скачет близко огромная лошадь...
Села мама на край простыни
и с надеждой глядит на галошу,
что спасет от пророка Ильи.*

Когда читаешь у поэта:

*Я Казакевич, но другой!
Еще неведомый избранник,—*

то за шутливым вызовом и гипертрофированным «я» (не более, впрочем, гипертрофированным, чем всякое поэтическое «я») есть еще и здоровая реакция на попытки подключить поэта и саму поэзию к литературному политиканству, к тому, что ни к настоящей литературе, ни к ее назначению отношения не имеет.

Нет уж, позвольте, словно говорит поэт, позвольте мне все-таки остаться самим собою и не быть похожим на других, не прибываясь ни к тому, ни к другому берегу: «Не боюсь я в сиянье дня вдаль уплыть за бедовым ветром, потому что не ждут меня ни на том берегу, ни на этом».

Вместе с тем в стихотворении «Семья» автор с грустью говорит о желании занять место среди родных людей; поэт как бы не удовлетворен личностной «самодостаточностью»:

*Отец с трескучей сигаретой,
мать с могилевскою газетой,
сестра с тетрадкой для нот
и толстый безучастный кот.*

*И я бы сел на лавку с краю,
но не осталось места мне.*

А сама книга В. Казакевича озаглавлена не иначе, как «Кто назовет меня братом?» (1988). Вопрос, заданный в заголовке, выводит на вроде бы вполне обкатанную тему о братстве людей, кровной связи и т. п. Но как раз вопросительная интонация снимает привычное, само собой разумеющееся решение темы: все люди братья. Даже если ставить ее не в социально-политическом, а в бытийном плане, как она ставилась у лириков 60-х годов, важнейшим духовным деянием которых было как раз обретение кровной, «жгучей», «смертной связи» (Н. Рубцов). Сегодня вопрос этот ставится как бы заново. И это вполне естественно, потому что каждый человек, каждое новое поколение пытается ставить и решать для себя общечеловеческие проблемы. Вопрос: «Кто назовет меня братом?» — не мог не возникнуть, когда вдруг обнаружилось, что далеко не все люди считают друг друга братьями. Он не может не возникнуть в поэзии, обретающей «самостоянье», ибо процесс этот двуединый: он требует самоопределения как внутреннего, так и по отношению к миру.

К вопросу «Кто назовет меня братом?» возвращают нас и стихи Григория Вихрова, заставляя вспомнить о некогда отторгнутых, забытых братьях, расширяя, восполняя, умножая круг родства, перебрасывая хрупкий еще мостик через пустоты классовых, политических и прочих бездн. А мостик этот — осознание общности трагических человеческих судеб. И общего Судьи.

*Слезами изгнанников Богу расскажем
О страждущих людях в Отечестве нашем.
Поведаем Богу, напомним себе
О черной чужбине и общей судьбе.*

*О ней за столбами пылающей пыли
Молчали, болтали и думать забыли.
Разбитые станы, разбитые храмы.
Там белые гады...
там красные хамы.*

*Любимые братья, любимые сестры.
Рождаются дети, рождаются сосны.
У нас, разлученных на долгие дни,
Молитвы созвучны и думы одни.*

*О славе и боли согласно расскажем.
И Богу?! — И Богу... и правнукам нашим.
Воскресную силу любовь обрела.
Россия, страстная неделя прошла.*

Скажут: такое возможно только в романтизирующих прошлое стихах, а в жизни, в истории, мол, все гораздо сложнее. Только ведь у поэзии свои аргументы — аргументы любви, великодушия и вот этого мелодического стиха (от которого уже чуть было не отвыкло наше ухо), где, пожалуй, только и могут сойтись, не истребляя друг друга за давностью лет, и «красные хамы», и «белые гады».

Что ж, когда разберутся люди во взаимных притязаниях и устыдятся непомерности этих притязаний (если выживут к тому времени, когда разберутся и устыдятся), они, глядишь, и признают свое родство и братство.

Вот почему поэзия нужна, а значит, и возможна.

И найдется место гармоническому сочетанию «этики» и «эстетики», пусть лишь в вечном приближении.

«СОЕДИНЯЯ СВЕТ И ВЕТЕР...»

Критик ищет стихи (прозу, драматургию), надеясь отыскать в них живую поэзию. Такова, если угодно, профессиональная любознательность (не буду — во избежание высокопарности — говорить о долге). Интересно же увидеть в пестроте имен, школ и направлений некий «телеологический» смысл, внутреннюю логику.

Впрочем, здесь без ретроспекций не обойтись, потому что дистанция, как известно, проясняет картину. Поэтому, не боясь повторений, заглянем в предыдущие десятилетия. Вспомним, что Н. Рубцова не стало в 1971 году, А. Прасолова — в 1972-м, а в 1974 году появилась статья В. Кожина «Начало нового этапа?», в которой трезво говорилось о том, что наивысший пик своего развития пережила не только «громкая», но и «тихая» поэзия: «Точка предельной простоты уже пройдена поэзией в целом... «Усложнение» уже началось». Критик говорил о «бытийственной», «онтологической», а не формальной сложности и связывал процесс усложнения с именем Юрия Кузнецова. Но согласимся, что ощущение трагически «разорванного» мира, стиль поэта, воздействующий не прямым, а символическим смыслом слова, далеки от гармонической соразмерности и классической точности.

Так вот, в 70-е годы сильно прозвучала поэзия Ю. Кузнецова. Сам он в 1981 году выступил в альманахе «Поэзия» со статьей «О воле к Пушкину», в которой говорил о недооценке возможностей поэтического символа и из которой следовало, что необходимо проявить независимость по отношению к Пушкину. На лицо, как видим, несогласие с предшествующей гармонизирующей традицией. Ю. Кузнецов — это вообще поэт несогласия. Не только в «бытийственном» и художественном отношении, но и в смысле творческого поведения (это уж и вовсе очевидно). Наконец, в те же 70-е годы были написаны многие «аналитические», «метафизические» (иные из них вернее было бы назвать «квази», то есть якобы метафизическими) стихи Г. Айги, В. Сосноры, И. Жданова. Я понимаю, что это все разные авторы, но важна тенденция. О том, что поэт — сын гармонии, на время забыли.

Между тем условное десятилетие (и даже «с гаком»), необходимое для завершения цикла, истекло. Ю. Кузнецов уже сделал свое дело, напомнив о вкусе к архаике, о силе поэтического символа. И даже заявил: «Я памятник себе воздвиг из бездны, как звездный дух...» («Новый мир», 1987, № 11). Начало и конец этапа обозначили названная статья В. Кожина и выступление И. Роднянской «Назад — к Орфею!» («Новый мир», 1988, № 3). И, по-моему, напоминание И. Роднянской о необходимости возврата к «цельнорожденному стиху» очень своевременно, ибо цельнорожденный стих и есть носитель живого целостного образа.

А сегодняшнее состояние дел в известной степени отражено в стихотворении В. Кальпиди «Невнятное признание», которому предпослано посвящение «Поэтам, чья юность выпала на 70-е годы» (см.: «Испытательный стенд». — «Юность», 1988, № 9). Там есть художественно невыразительное, но характерное по смыслу откровение:

*Вот Пушкину не нужен логопед,
а мы до наглости косноязычны.
Ни снега, ни травы не нужно. Нужен свет,
который нас сведет практически на нет,
как профессионал, застукав нас с поличным.*

Что же увидели мы при «свете»? Какими впечатлениями питается лирическая интонация?

Политическими, идеологическими сшибками, делающими ее, интонацию, то воинственно-декларативной, то напряженно-императивной, то взвинченно-раздраженной.

Культурно-филологическими отрывочными отзвуками, переключками, воссоздающими уже даже не культурный фон и контекст, а скорее — нестройный шум.

Потоком информации научно-технического свойства, которая, соединяясь с созерцанием металла и пластмассы (пусть даже в самых «сложных» комбинациях), панельных коробок на геометрически однообразных улицах, побуждает к созданию отчужденно-абстрактных построений, монотонно-бормотливых, переходящих в молчание, онемение, оцепенение.

А где же глубокий тембр лирической медитации, поэтиче-

ского размышления, удерживающего связь наших душевных движений с изначально породившими нас стихиями? Ужели насовсем исчез он из поэзии? Нет, все-таки не исчез.

*Снова надвинулась ночь...
В гулкой тиши мирозданья.
Спать и не спать мне невмочь
От непосильного знанья...*

*Снова забрезжил рассвет,
И проясняются выси...
Нет утешения, нет.
Кроме взыскующей мысли.*

Эти строфы Геннадия Ступина уже цитировались критиками (мое внимание к ним привлекла статья В. Курбатова в «Знамени», 1988, № 1), которым, похоже, пришлось по сердцу емкая формула «взыскующая мысль», передающая важнейшее свойство современной поэзии. «Взыскующая мысль» и «непосильное знание» образуют некую трагическую антиномию, ибо ничто, кажется, так не терзает современника, как противоречие между жаждой правды, раскрепощающего, освобождающего знания и преимущественно гнетущим, ужасающим содержанием этого самого знания, открывшего ящик Пандоры в прошлом и дамоклов меч в будущем.

Ночь, гулкая тишь мирозданья, проясняющиеся выси, рассвет — это не фон, это слушатели-собеседники, к которым поэт пришел со своей тяжелой ношей. И если ему удалось органично соединить, закольцевать, уравновесить, примирить непосильность ноши с увиденным в ней же самой облегчением покаяния, то именно потому, что и сами «ночь» и «рассвет» — это единое целое, внутреннее уравновешенное.

Думаю, что на сегодняшний день поэзия уже прошла высшую отметку формальной сложности (в пределах, напомним, локального этапа), состоящей из прихотливых косноязычных описаний и механических приращений. Дальнейшее «усложнение» ведет к разрушению смысла и образа, к снижению художественной выразительности. На наших глазах разрушение стереотипов становится стереотипом. Во всяком случае, если судить по «Дню поэзии-88» и «Стихам этого года» («Советский писатель», 1988),

установилось некое подвижное равновесие, и вполне возможно (ох, уж эти прогнозы-гадания!), что перевесит иное качество.

В «Стихах этого года» выразительно соседствуют предельно усложненные сочинения А. Парщикова и на их фоне ясные, прозрачные, живые строки тамбовского поэта Александра Макарова. А. Парщиков, как обычно, рефлексировал по поводу своего метафорического метода:

*ветер времени раскручивает меня и ставит поперек потока
с порога сознания я сбегаю ловец в наглазной повязке...
ясновидящий спит посреди поля в коляске
плоско дух натянут его и звенит от смены метафор...*

Но «ясновиденье» состоит и в том, что «ловец» метафор пытается преодолеть себя, повзрослеть:

*взрослеет он и собрав манатки уходит в нездешний говор
в рупор орет оттуда и все делают вид что глухи
есть мучение словно ощущивать где продырявлен скафандр*

Таким образом, складывается формула кризиса разбегающейся, рассредоточенной, в своем роде описательной, перечислительной, «поэтики «присутствия»». Раньше в «Новогодних строчках» говорилось о необходимости искать «образы» в «подобьях», теперь же отношение к «схожести» передается словом «ужас»: «так мы ищем с ужасом точности в схожести...»

Очевидна некоторая чисто тематическая перекличка этих размышлений со стихами Александра Макарова:

*Ладонь прижав к земле, я слушаю и слышу
Не то что ветки скрип, не то что ветра свист:
А снова с ветки лист упал на нашу крышу,
Скользнув по крыше вниз,— кленовый медный лист.*

*Ладонь прижав к земле, я слушаю движенье
Времен и поездов, движенье звездных сфер.
И радуюсь, дитя, игре воображенья:
Ладонью слушал мир слепой старик Гомер.*

И там и здесь — пристальное вслушивание (только вот трудно представить себе героя Макарова орущим в рупор). Но сходство лишь подчеркивает принципиальное различие в мировосприятии и поэтическом методе. Если А. Парщиков беспорядочно шарит в темноте, отлавливая осколки, «схожести» разбегающегося, хао-

тически рассыпающегося мира, то внутренний жест А. Макарова — гармонизирующий, собирающий, объединяющий мир в нечто целое: «И чей-то легкий вскрик, и тяжкий грохот грома, И плач, и смех, как ток, проходят сквозь меня».

По характеру своего дарования А. Макаров — поэт органический, природный. При этом надо сказать, что лучшие его произведения, представленные недавно на страницах «Подъема», «Нашего современника», «Стихов этого года», не назовешь «земляными» (как выразилась когда-то З. Гиппиус о творчестве своего современника). За ними стоит классическая традиция, в них есть явные и скрытые реминисценции, мифологические, литературные мотивы. Кроме названного Гомера, можно вспомнить, например, Гёте, который писал: «ощущаю зрячей рукой». Но «культурные» переключки не являются самоцелью, органическая художественная реальность поглощает их, растворяет в себе.

В отличие от «аналитической» поэтики, описывающей, фиксирующей рассыпанные, распавшиеся реалии мира и искусства, А. Макаров пытается восстановить оборванные связи и отношения. Есть у него маленькая «пьеска» «Летучая мышь». Не шибко симпатичное животное стало «героем» стихотворения, правда? Но ведь все в природе имеет свое законное место. Представьте, как, посаженное в банку, это существо смотрит на вас неподвижными, немигающими, укоризненными глазами: «Два зрачка, два холодных колодца...» И станет не по себе оттого, что бездумно вторгся в стройную жизнь природы:

*Как легко прикасались мы к тайне.
И конечно, есть наша вина
В том, что ночью в цепи мирозданья
Одного не хватило звена.*

Вот почему он так дорожит изначальным, казалось бы, навсегда забытым, утраченным, но все-таки еще сохранившимся родством с миром природы, которое запечатлено в простом, но мудром стихотворении «У меня под порогом живут муравьи», где человек — какая редкость! — не вырван из единого, стройного, целостного космоса: «А сверху воробьи, а внизу муравьи. Огурец — нос прыщавый — на грядке. И пока вы живете, соседи мои, Жив и я, у меня все в порядке».

Да, жизнь трагична, мир порой абсурден. Поэзия на это реагирует (например, «опрокинутой» образностью И. Жданова). Но не особую ли ценность приобретают духовные усилия противостоять абсурдности, внести гармонию в хаос? Не в этом ли первая задача поэзии? Что ж, согласиться с тем, что «Бога нет» и все позволено на краю бездны, или попытаться найти опору в определенной системе духовных, нравственных ценностей. как делает это А. Макаров?

*Сыновья — мы повыше, светлее лицом.
Но каким бы высоким и светлым я ни был,
Не светлее и выше я этого неба,
Голубинога неба, что стало отцом.*

Если взять целиком это стихотворение («Невысок мой отец, да и друг его тоже»), то в нем, скажу откровенно, преобладают обычные «трогательные», «задушевные» интонации. А вот приведенные строки многое искупают, потому что в них поэт подымается к философскому обобщению. И интересны они не только тем, что в них есть отзвук мифологических представлений (хотя эти представления и стали фундаментом), но и тем, что угадывается усилие воссоздать, возродить целостность мироощущения.

Вот почему было бы легкомысленно пропустить, не заметить в современной поэзии тоску по слову созидающему: слову живнетворящему и миростроительному:

*Одно только слово, как прежде, молчит —
То слово, что было вначале.*

(А. Поздняков)

Вот почему я, признаться, ищу стихи (не скажу, что часто нахожу), где есть полнокровный образ, одухотворенный, но не утративший пластической привлекательности, той самой поэтической чувственности, которая приходила и приходит в русскую поэзию с образами природы:

*Ветер взовьется, и птицы взлетят,
И потемнеет, на миг обессилев,
Воздух, промешанный сотнями крыльев,
Перетекающих в дальний закат.*

Образ, созданный Евгением Курдаковым, — живой, динамичный, потому что запечатлел игру света (одновременно: «потемнеет»

и — «дальний закат», то есть дальний свет), контраст движения и остановки (одновременно: «ветер взовьется» и — «на миг обессилев»). Замечательно передана динамика в этом сферически плавном перетекании, замыкающем мир в стройное единство. Внутренняя свобода, возможная в сфере красоты, относительно автономной художественной реальности, эстетического «инобытия».

Полнота восприятия жизни в этих строчках. Нестареющие стихии — ветер, воздух, птицы, закат (как форма присутствия солнца) — взаимосвязаны, перетекают, перерастают друг в друга, составляют целостную картину. Здесь тяга к гармонии, к красоте, но и очень современное ощущение напряженности мира, насыщенности пространства. Причем я бы не сказал, что стих доведен до «образцовой» зеркальной гладкости. Причастие «промышленный» как бы нарушает прозрачность стиля и самой воссоздаваемой картины, но именно это слово, наверное, и нужно было поэту, чтобы передать плотность пространства.

И когда встречаю строку Андрея Новикова:

Пустыни красные белки,—

то вижу в ней метафору не дробящую, но объемную, завязывающую в некое единство природу и человека.

На фоне технократических, «металлургических лесов», заполняющих стихи иных авторов, даже трогает «растительный» характер изображаемого; живую свежесть чувствуешь в пристальных строчках:

*Куст некошеной крапивы
Слабо цедит бледный свет.*

Стихи А. Новикова — изобразительны, пластичны, живописны в специфично поэтическом смысле этих слов. И не потому, что он надежно усвоил: следует воплощать, растворять лирическое переживание в слове, образе, звуке, но потому, мне кажется, что иначе он просто не может. Молодой поэт отнюдь не намерен состязаться с живописцами в передаче «зрительных впечатлений». При всей своей влюбленности в осязаемую фактуру материала, который и впрямь по-художнически пронизывается цветом и светом («Вот аппетитно кисть макается в ведро, И в клею,

верно, есть безумство янтаря!»), поэт стремится передать незримое, выходить за пределы доступного глазу.

Нужно очень дорожить окружающим в его явных и едва ощутимых приметах, обладать чувственным воображением, чтобы вот так, «из воздуха» и памяти отбирать, конденсировать, реконструировать, воскрешать то, что некогда жило, присутствовало, но, казалось бы, уже безнадежно «выветрилось». Так в той же пустыне незримо присутствуют «Морская даль и запах йода», а в «Ремонте» —

*И надо же, с полос —
Исчезнувший давно газетный запах краски,
Приятно удивив, пощипывает нос!*

Вообще, обоняние наряду со зрением — важнейшее у нашего поэта чувство, которое между тем не занимается отбором приятных благовоний, но своей обостренностью подчеркивает остроту, полноту и радость ощущения жизни:

*И дух подошвенной резины,
И пряность сыромятных кож...
А рядом — чистят апельсины,
И запах остротю схож.*

Конечно, известная описательность стихов А. Новикова очевидна, да и кто же в молодости не «упивался писательской наблюдательностью» (И. А. Бунин)! Но при этом стихи его не статичны, в них есть динамика. Раскованная динамика действия — в «Ремонте», динамика движения в стремительной «Морской прогулке», заканчивающейся строчками: «И щедро на солнце блещут Латунные дельные вещи». По-мужски энергично само словосочетание «дельные вещи», соединяющее в себе и строго прикладное значение (так называют детали такелажа), и одобрительную оценку, эмоциональное отношение.

Динамично само окружающее поэта пространство, сферическая объемность которого передается изящно-плавным движением птичьего крыла:

*Прозрачный воздух холодит крыло
на долготе невидимого взмаха,—*

протяженность — в дрящемся, замирающем звуке пилы: «Будто музыку услышал — Под рукой поет пила». Пространство оказалось и прозрачным, свободно-открытым и одновременно густым, плотным, если прислушаться к тому впечатлению, которое остается от стихотворения «Сушка полиэтилена». Поначалу может показаться: ну, описано, как трепещет на бельевой веревке кусок полиэтилена. Да и полиэтилен — этот продукт нашей «пластмассовой» эпохи — реалья для поэзии рискованная, не слишком вдохновляет. Утешает меня то, что полиэтилен-то он есть, но его как бы и нет, он «растворился» в цвете и свете. Просто нужно было что-то поместить в пространство, чтобы, «соединяя свет и ветер» (как пишет А. Новиков в другом стихотворении), испытать его, проявить невидимые, но ощущаемые поэтом свойства, передать насыщенность, наполненность пространства светом, цветом, звуком:

*Свет струится, будто склеен
полосами, к грани грань.
Как крыло продрогшей феи —
синтетическая тканьь.*

Современные поэты, обеспокоенные «ростом речи» (А. Парщиков), понимают этот рост несколько односторонне, как насыщение стиха реалиями быта и техники. И воспринимается это нередко как чисто механическое наращение. Здесь же не возникает впечатление искусственности от содинения «феи» и «синтетической ткани», потому что это соседство было подготовлено всем предшествовавшим образным строем стихотворения. Бытовой предмет приобрел эстетическую функцию.

А ежели кому-то покажется, что поэт увлекся эфемерностями, а критик «купился» на игру, то я просто отсылаю скептиков к стихотворению, где ощущение трепещущего, мерцающего пространства конкретизируется, уточняется в образе воздушных шаров, в их «возвышенье быстром и ранимом». С присущей А. Новикову доверительной и слегка иронической интонацией говорится о ранимости, незащитности, непрочности мира и человека. И о необходимости их защитить. Здесь поэтическая идея вполне определена:

Все то, что легче воздуха, люблю...

И, оказывается, сама наша Земля
*...похожа на воздушный шар,
Наполненная дымами вулканов,
Летает без трапеций и арканов.*

То есть без всякой страховки! Как же бережны и осторожны мы должны быть с ней и друг с другом! Вот такая поэтическая концепция. Так что не все простенько в формирующемся, складывающемся поэтическом мире молодого автора.

А когда в одном из самых новых стихотворений «Страна» читаешь:

*Чашу горькую, выпив, разбили,
А страна, что небесная плоть,
Высоко пролетает...
Под силу
Только грому ее расколоть,—*

то видишь, что природное, «растительное» ощущение мира, развиваясь, преобразуется в бытийное, духовное.

Поэт чувствует не только изящество и красоту вещей с их красками, звуками, запахами, очертаниями. Он чувствует человека и ненавязчиво сопереживает, сострадает ему. С деликатной наблюдательностью он и нам дает возможность почувствовать душевное состояние фотографа:

*(И только ботиночным скрипом
Волненье его выдает!),—*

который вроде бы и заслонился, отгородился черной накидкой, но обнаружил себя в ботиночном скрипе, в отдельно живущих «пожелтевших пальцах», обнажил себя в «раздетом» (не просто открытом, но «раздетом») глазе объектива.

Кажется, любимый, ключевой эпитет Андрея Новикова — «свежий»: «С утра свежий ветер в рябь», «Как свежесть за окном остра!», «Он серебрил твоё пальто свежо», «И так свежо, и так просторно», «И безудержно свежа... предзакатная межа». И уже хочется предостеречь молодого автора от злоупотребления удачно найденными словами, образами, темами.

Да, но пока я умилялся «кустом некошеной крапивы», вообще — осязаемыми, зримыми образами А. Новикова, он написал

стихотворение «Летят по небу пионеры» (раньше у него, кроме птиц и шаров, «летали» еще деревья). Стихотворение не только остроумное, не лишено оно и социальной остроты, смелости.

Поэт молод, он только входит в литературу. Как будет дальше развиваться его творчество? В «летающих пионерах» (я имею в виду известную опрокинутость образа) угадывается (если только это не моя мнительность!) искус пойти по пути усиления иронического начала, а в конечном счете — разрушения картины мира, вернее — обращения к его абсурдным, хаотическим проявлениям. Этот путь для молодых соблазнителен, ведь всего хочется попробовать. Другой путь — гармонизирующий — гораздо труднее, требует огромных усилий. Но не мое дело — давать советы автору. Пути свободны. Слава Богу, встречаются еще поэты, которым нет тридцати, не будем же их «выдерживать», «консервировать»!

Итак, подвижное равновесие, создаваемое, если говорить обобщенно, взаимодействием, взаимопроникновением, взаимоотталкиванием поэтики «аналитической» и «органической». Что же дальше? На дворе конец века, пора усталости, что к особому оптимизму не располагает. И все же надеюсь, что поэзия будет не только накапливать «банк» реалий нашей «пластмассовой» эпохи, но одновременно с этим — производить художественный отбор, превращая слово в образ, насыщая его одухотворяющей энергией. Нынешнее расфокусированное, рассредоточенное сознание все более тоскует по собирательному, гармонизирующему слову, которое может внести в мир поэзия.

В наши дни, когда многие политические, экономические и прочие структуры скомпрометировали себя, люди больше уповают на изначальное, природное. Живое, органическое, может быть, в последний раз — на рубеже тысячелетий — собирает свои силы. Перед окончательным исчезновением или перед возрождением?

«УРОК ПРОТИВОРЕЧЬЯ»

В один из осенних дней, занимаясь домашними делами, включил я радио и случайно попал на молодежную программу «Ауди-

тория», где некий московский школьник (так!) обозревал литературные новинки и среди других замечательных событий месяца назвал появление стихов Николая Панченко в октябрьском номере «Знамени». Десятиклассник радостно признавался, что об этом поэте он раньше не слышал, и теперь охотно делился с многомиллионной аудиторией своим открытием, а для примера прочел вот это стихотворение 1961 года:

*Мы портреты снимаем,
а Сталин живет.
Мы скульптуры ломаем,
а Сталин живет.*

*Сталин умер!
И все-таки Сталин живет:
не отвык от владык
наш степенный народ.*

*Где грибница густая —
много белых грибов,
А вожди вырастают
на плечах у рабов.*

Не знаю, сам ли юноша сделал выбор или ему подсказали взрослые дяди и тети, но думаю, что эти стихи неточны и по мысли, и по образу. Просто неточна параллель между порождающим лоном щедрой грибницы, симпатичными белыми грибами — с их определенно «добротным», «положительным», «полезным» эмоционально-смысловым ореолом и кровавыми вождями, выросшими на плечах жалких рабов,— с, естественно, отрицательным смыслом этих слов.

Выбор ведущего радиопередачи был утилитарно не случайным, потому что там звучит дежурная на сегодняшний день тема, но, по сути, он был все же случайным и неточным. Ведь есть в подборке «Знамени» стихи, сходные по теме, но передающие мысль поэта диалектичнее, например, «1946», «Страна своих юродивых не слышит...». Есть и «Молитва» (1986):

*Не пророк, не иудей,
Не работал под мессию.
Господи! Спаси людей
И особенно Россию.*

*Этих дельных мужиков,
Баб двужильных и дородных —
От разбоя и оков,
И порывов благородных.*

Господи, спаси врагов...

Уверен, что в отличие от темы «рабов» тема «дельных мужиков» гораздо более не случайна уже потому хотя бы, что и лирический герой книги производит впечатление «дельного мужика», крупно и осмысленно живущего свою сложную, наполненную, насыщенную жизнь. То есть это в прямом смысле лично выношенная и прожитая тема.

А уж трагедию-то «дельного», здорового, умного, талантливого народа поэт чувствовал всегда — в том числе и в ту пору, когда писал стихи, понравившиеся нашему школьнику; одно из стихотворений, продиктованное гордостью и горечью одновременно, автор не случайно озаглавил «Павлу Филонову, Александру Чижевскому и другим калужанам — великим и неизвестным» (1956, 1961):

*В России плохо с мужиками,
Чтоб с головою
Да с руками,—
И не одна война виной,
И неурядицей одной
Не оправдать —*

тоска их съела:

*Попробуй посиди без дела,
К беде Отечества спиной?!*

*Их нет в искусстве, нет в науке,
Их запах выдрали из книг,
Чтоб внуки их*

и внуков внуки

Учились жизни не у них.

Что ни говорите, а здесь вынужденное безделье, бессилье, «безрыбье» русского человека не выводится из якобы природной, врожденной склонности и готовности к рабству. Поричая, упрекая свой народ и свою землю (тому и в классике примеры известны), все-таки важно, с каким чувством это делается: с любовью, болью, верой в лучшее и доброе.

Наш десятиклассник, впервые прикоснувшийся к малой доле творчества поэта, выбравший узнаваемые, адаптирующие, беллетризующие проблему публицистичные стихи, просто не знал, что в целом-то, по характеру дарования Н. Панченко — поэт не массовый и не публицистичный, не идущий в фарватере «громкой поэзии».

В его стихах, например, есть косвенные указания на оттачивание от классика, с именем которого прежде всего и связано представление о публицистичной традиции, — от Маяковского. Скажем, стихотворение «Пан и Сиринга» с его интимным мифологическим сюжетом имеет концовку: «Это было с Паном и со мной. И со мною было» (1958), которая полемически перекликается с глобальным размахом строк «Это было с бойцами, или страной, или в сердце было в моем». Или вот — из стихов 1974 года:

*Как сладостно молчать, молиться простоте,
лаская глазом куст —
кудлатую планету.
Как сладостно начать
на этой высоте,
где надо не светить,
а радоваться свету.*

Из них, по-моему, ясно, что он отнюдь не притязает вместе с солнцем «светить — и никаких гвоздей» для всего мира.

Если же стереть случайные черты, если обратиться к стихам, в которых поэт более всего предстает самим собою, то главная интонация Н. Панченко — медитативная, основное душевное состояние лирического героя — рефлексия, анализ и самоанализ. Говорю об этом безоценочно, потому что главное-то — содержание рефлексии, метод художественного анализа, а не сам факт наличия этих состояний, от которых и поэзии и всем нам давно уже никуда не деться. Если взглянуть на длительный творческий путь Н. Панченко обобщенно и прочертить пунктирно эволюцию его поэтического аналитизма, то это свойство предстанет перед нами в трех, что ли, измерениях, видах, качествах.

Уже писали о «протокольной» точности его военных стихов. Понятно, что, скажем, в «Балладе о бегстве» 1944 года — это

не просто безучастное описание: автор как бы пытается понять и того, кто спасается бегством («Конечно, у него была семья. И жизнь — одна. И где-то тоже — мама»), и одновременно признает, что именно трусость и стала причиной гибели персонажа («Он — выдохся»...).

Правда, не шибко «уклюже» выглядит то, что автор с лирическим простодушием противопоставляет трусу свою судьбу («А я ушел от бедствий лишь потому, что в этом первом бегстве, как и в других, не бросил ничего...»). Но все-таки самостоятельное положение поэта в своем поколении определяет то, что здесь присутствует жалость (ср. с гудзенковским: «Нас не надо жалеть, ведь и мы б никого не жалели»), и в этом смысле они современны, потому что поэту уже тогда были близки общечеловеческие ценности, официально реабилитированные лишь недавно.

Уже в стихах того времени видна личность, пытающаяся договорить до конца, но далекая от цельности и одномерности, ибо какая уж тут цельность, если звучат такие жестокие признания, в которых — предчувствие многих душевных драм поколения:

*Иду на запад — по фашистам,
как танк — железен и жесток.
На них кресты
и тень Христа,
на мне — ни бога, ни креста:
— Убей его! —*

*И убиваю,
Хожу подковками звеня.
Я знаю: сердцем убиваю.
Нет вовсе сердца у меня.*

(«Баллада о расстрелянном сердце». 1944)

В дальнейшем — особенно начиная с середины 60-х — эта способность удерживать в поэтическом переживании противоположные начала не утрачивается, но развивается. Был в середине 70-х такой термин «интеллектуальная поэзия». В адрес автора его, Ал. Михайлова, прозвучало немало упреков за то, что-де это понятие как бы допускало и существование «неинтеллектуальной» поэзии. Но, уж во всяком случае, можно говорить о том,

что есть стихи, в которых интеллектуализм более обнажен, заявлен как творческий принцип и прием. Так вот, стихи Н. Панченко 70-х годов уходят от «протокольности», становятся сложней и прихотливей, новое качество аналитизма в тсм, что он ощутимо явлен как форма существования стиха — затрудненного и шероховатого.

Так, в стихотворении «Уходит дерево», взяв «за образец» тот «урок противоречья», который преподносит дерево, одновременно укоренившееся в земле и рвущееся ветвями к небу, «раскручивая» этот пример в метафору, поэт пытается показать вечную диалектику между неизбежностью «стремленья вверх» и гибельностью отрыва, утраты устойчивости.

Взлетает жук

*на грани катастрофы,
расталкивая телом стебелек,
свой малый вес —
себя одолевая.*

И смысл его гуденья: «Отпусти!»

Любой отрыв как перелом кости.

И взлет любой на грани катастрофы.

Стихи дразнят (если не раздражают) своей незавершенностью: при традиционном пятистопном ямбе зарифмованы они как бы случайно, неурегулированно, иные строки вовсе не зарифмованы. Тем самым поэт наглядно, в материале показывает невозможность свести концы, закруглить, снять «противоречье», превратиться «в строфы», то есть достичь гармонии, равновесия, законченности, закругленности (если помнить, что строфа значит «круг», «поворот»).

*Взлетаю я и превращаю в строфы,
в единый вздох — «О родина, прости!»
А дерево убьют, потом расколют,
сведут огнем — голодным и худым.
Уходит дерево —
в полет уходит дым.
Взлетаю я и превращаюсь в строфы...*

Да, у поэта сложные отношения и с гармонией стиха, и о той гармонией, которая, по мысли других, все где-то есть в

мире; равновесие, цельность то и дело разрушаются скальпелем самоанализа. Поэт долго и предусмотрительно избегал самого слова «гармония», хотя тематически часто к нему приближался, но пользовался более нейтральным синонимом «порядок». В 1968 году мы впервые прочтем: «одна душа, одно живое тело — высокая гармония стиха» («В ночь на субботу»), и только в 1980 году появился сонет «Гармония» (в ту пору было написано несколько сонетов), где, наконец, есть превращенье «в отрофы», попытка — в «тарковском» духе — совместить самоанализ о «ладом», законченностью и весомостью стиха:

*И все невнятен близящийся зов
Пернатого — не птичьего паренья,
Не личного, но явного горенья.
Не взгляда, что типически суров.
Но лада, что отложится от слов
Последнюю строкой стихотворенья.*

Было бы не совсем уместно торжествовать по поводу состоявшегося трудного восхождения к гармонии, потому что и среди относительно новых по времени стихов самые представительные, в которых — таков уж Н. Панченко, таков уж «урок противоречья!» — завершенность не до конца овладела тем, что пришло от «жесткой терки бытия» со случайными частичками, соринками и приметам жизни.

И нельзя не уважать сосредоточенность, мужество и честность самоанализа, стремящегося все же к обобщению, к проникновению в бездны, тайные уголки и драмы человеческого духа.

Вот стихотворение «После охоты». Среди стихов «перестроечных» и отвлеченно-аналитических оно хранит в себе некий живой дух. Написанное в 1987 году и помещенное в начальном разделе однотомника, оно — при всей его кажущейся простоте и незатейливости — как бы собирает, связывает воедино нити, идущие от многих панченковских тем и сюжетов, дает лирическое переживание концентрированно и объемно. У Н. Панченко много стихов об охоте, содержащих те или иные медитации о природе, о взаимовлиянии человека и природы в экологическом, так сказать, аспекте, есть, конечно, и взгляд человека нового

времени, потому что ныне к этому древнему мужскому занятию не ради же пропитания обращаются. Поэтому неизбежно возникает вопрос и о его смысле (или бессмысленности).

Буквально коллизия стихотворения сводится к тому, что охотник подстрелил вальдшнепа — не так, казалось бы, много, чтобы весь воздух вокруг был напоен кровью, но грозная, мрачная атмосфера пейзажной экспозиции такова, что масштаб события расширяется, лирический герой оказывается лицом к лицу с космосом, с целым мирозданием, перед которым нужно держать ответ и не за бедного вальдшнепа только, а за всю свою жизнь, за ее нравственную наполненность:

Полночь.

*Кровью дышит воздух,
Лес придвинулся стеной.
Тонут тысячами звезды
В черных топах подо мной.
Надо мной — миры,
а дальше —
Нечто смутное во мне.
Пестрый вальдшнеп,
Теплый вальдшнеп
Остывает на ремне.*

На фоне бездонно распахнувшихся и одновременно вплотную подступивших стихий вполне понятно тревожно-растерянное звучание панченковского четырехстопного хорея, в котором чувствуется попытка покаяться, объясниться и как бы оправдаться неведением:

*Или я уже не вправе
Мять траву, топтать кусты?
Бедный Авель,
Пестрый Авель,
Кто же знал, что это ты?!*

Признав в убитой птице Авеля, а в себе соответственно — его брата, поэт доводит лирический конфликт до логического (здесь лучше сказать — художественного) предела. Да, есть немалый риск в признании за собой Каинова комплекса, но важно, как к нему относиться: с чувством вины и раскаянья или — неизбежности и даже необходимости. Есть и мужество, договаривая

и додумывая до конца, не уходить от ответа: так видеть конфликт, придать вине такое личностное звучание, принять, взвалить на себя такую — извечную и неискупаемую — вину, а значит не только свою вину, но вину многих и многих, ни разу не употребив слов «вина», «раскаянье» и т. п. Образ лирического переживания тем более достоверен, что здесь отвергнут соблазн позы, напыщенности и патетики.

Давний для отечественной поэзии вопрос: «Откуда, как разлад возник? И отчего же в общем хоре Душа не то поет, что море, И ропщет мыслящий тростник?» (Тютчев) — приобрел здесь современное звучание; он выглядит не в пример прозаичнее и обытовленнее, но все так же не отпускает поэта, как не отпускает и сама природа.

*Кто так подло спутал нити,
Передернул буквари,
Что, как некогда, не выйти
Из-под звезд —
Под фонари...*

Были когда-то у Панченко строки «В этом есть особая приятность — Выйти из-под звезд под фонари...». Взяв их эпиграфом к стихотворению «После охоты», споря с самим собою, давним, поэт для начала напоминает о нашем привычном городском навыке и обычном ощущении: под фонари выйти приятнее, потому что в узком практическом смысле они полезнее, комфортнее, они лучше освещают то, что находится непосредственно под ногами; шар фонарного света, ограничивающий пространство, отвлекает от мысли о человеческой малости и грузе ответственности, отгораживает от большой, непонятной и не очень-то нужной Природы. Бог, мол, с ней — со всеми ее тайнами и величием!

Но это обманчивая, преходящая приятность и сомнительная полезность. На самом-то деле иллюзорная колба фонарного освещения не отгородит, не спрячет нас от мироздания, не спасет от суда и ответа перед небесными светилами, обращенными к совести человеческой. Есть у Н. Панченко интересное стихотворение 1965 года «Перед болезнью (Аквариум)», где волею фантазии и предвидения (если иметь в виду начинавшийся истори-

ческий период) поэт находится как бы в застоявшейся воде аквариума и где в буквальном смысле совместились солнце и «лампочки... в синем абажуре». Там как раз шла речь о том, что все ответы «по другую сторону» стеклянной перегородки. Здесь разговор переводится из прикладного в философское измерение: есть великая, грозная и вечная Природа, в столкновении с которой человек терпит поражение тем скорее, чем успешнее он будет осваивать ее в непосредственной близости, чем бездумнее будет отмахиваться от ее естественной и неслучайной жизни.

ХРУПКАЯ ГАРМОНИЯ

Раскрыв новую книгу Василия Казанцева «Прекрасное дитя» (1988), читатель в первом же стихотворении, где речь идет о дорогах, прочитает:

*И ласкает мне сердце свобода
Из распахнутых выбрать одну.*

Стихи современны, ибо проблема внутренней свободы, свободы выбора всегда актуальна для осознавшей себя личности и соответствует духу времени. Правда, если принять во внимание дату (1984 год), то написаны они все же не по поводу нынешних свобод, а несколько раньше, то есть как бы в предощущении их. А прежде была целая книга — «Свободный полет» (1983), до нее — «Выше радости, выше печали» (1980), еще раньше — «Порыв» (1977), а самая первая называлась «В глазах моих небо» (1962). Я, конечно, перечисляю не все книги поэта, а те, в названиях которых прямо или опосредованно запечатлена обозначенная тема.

Обозначить тему мало, потому что все непросто с этой свободой даже и теперь. Вот ведь название книги куда какое радостное — «Прекрасное дитя», оно отсылает нас к тютчевскому стихотворению «Зима недаром злится». Вместе с тем, если учесть и «обратный» смысл его строф, станет очевиднее намек на то, что козни «зимы» еще не прекратились: «Зима еще хлопочет...» В стихотворении В. Казанцева 1987 года читаем: «Шумят хлеба, и льются воды. И песнь летит над этим всем. И больше, больше

все свободы. И больше прав. Но вместе с тем — Горит земля и чахнут воды. И петь нерадостно совсем, И фермы, фабрики, заводы Срывают план. Но вместе с тем...» Привел я эти строки не только для того, чтобы констатировать нечто небывалое (даже Василий Казанцев написал о плане ферм и фабрик!), но и потому, что в них, далеко не самых удачных у автора, присутствует тем не менее очень характерная для него, ключевая формула. Нельзя говорить о понимании поэтом свободы без этого словосочетания: «Но вместе с тем...» Без того, чтобы не сказать: с одной стороны... но с другой стороны... Без учета соотношения человеческой свободы-несвободы с некими сущностными основаниями, «субстанциями». Для В. Казанцева — с природой, красотой, историей. Но для этого необходимо отступить в толщу, как выразился один умный литератор.

Если воспользоваться старинной философской терминологией, различающей природу порождающую, первую («натура натуранс»), и природу порожденную, вторую («натура натурата»), то природа для В. Казанцева — это прежде всего «натура натуранс» — изначальная, первая. Такое восприятие природы идет от детства поэта, родившегося в дальней сибирской деревне, где само познание действительности началось с мира растительного и животного, когда будущий поэт нередко оставался наедине с тайгой: тогда, видимо, и сложилось чувство природы изначальной, первобытной.

В ранних стихах, создавая свою модель мироздания, поэт придавал ему сугубо «травяной» («травной», как писал С. Есенин) облик; еще тесно связанный с естественным циклическим ритмом природы, автор рисует очаровательно-наивную картину мира, вариант крестьянской космогонии, целиком обусловленной деревенским трудом, бытом, жизнедеятельностью:

*День-деньской луга вдыхаю.
День-деньской в пластах витаю.
День-деньской мечу стога.
Прямо на небо кидаю
Кучевые облака...*

*...Сплю. И — рук моих создание —
Подо мной и надо мной*

*Кругом ходит мирозданье.
С вышиной. И глубиной.*

Можно говорить о своеобразном поэтическом мифотворчестве В. Казанцева. Выделим именно слово «поэтический», потому что речь идет о литературе, о созданном творческой фантазией художественном мире, эстетической реальности, творимой из взаимодействия, взаимопроникновения как «коллективных», так и сугубо индивидуальных, идущих от личного опыта представлений.

Именно благодаря этому взаимодействию сформировались две особенно близкие В. Казанцеву «мифологемы» — стихии, передающие состояние мира и человеческой души: стихия звука, голоса и стихия света, огня. Звуковая гамма, слышимая поэтом, разнообразнейшая: от писка комара или дыхания убегающего зверя до громов небесных. В этом отношении В. Казанцев — один из самых пристальных современных поэтов. Нужно с любовной чуткостью, вниманием прислушиваться к миру, чтобы звук обрел как бы отдельное существование («В высоте живет отдельно Тонких гибких крыльев свист»); чтобы уловить в диалектном северном слове нечто очень «вкусное», образно-емкое и сказать о сене, что оно «хробстит», то есть гремит, грохочет, трещит, громко хрустит; чтобы в другом случае «возвысить» скрип снега до сравнения с громом: «В зимнем поле безлюдно и голо. Скрип шагов раздается, как гром».

Если здесь с помощью звуковых скреп создан звучащий, слышимый образ, то в других случаях звук, голос становится уже не способом, а объектом изображения, создания завершенной картины:

*Свет погашен. Глухо, тихо в лиственном краю,
Начинает комариха песню петь свою.*

*Тонким звуком сердце ранит, как иглой ведет.
Длинно тянет, тянет, тянет, не передохнет.*

*Тьма чернеет. Долгий, ровный, как издалика,
Слабый голос. Стон любовный? Смертная тоска?*

В этом небольшом стихотворении воплощена характерная для поэта особенность, когда звук, явление физическое, превращается в голос — явление внутреннее, духовное.

Свет и звук в поэзии В. Казанцева взаимопроникают. Свет, как и звук, передает духовное напряжение, «сердечную концентрацию», усиление духа, внутреннее сияние. Переплавить звук в свет, слово — в эмоционально окрашенное переживание — такова задача поэта. О необходимости, действенности внутреннего света, веры, направляющей и согревающей, сказано:

*Не внемля строгому запрету,
Боясь в пути нарушить срок,
Во тьме, в земле, на ощупь — к свету! —
Идет, идет, идет росток.*

*Пробьет заслон последний — выйдет
Туда, где путь ветрам открыт.
И в предрассветной мгле увидит,
Что свет — внутри его горит.*

И в этом взгляде сквозь предметы поэт находит особый смысл, ибо он позволяет проникать в самую суть: «Не на меня, а сквозь меня ты зорким, долгим смотришь взглядом... и видишь, видишь там меня».

В стихах В. Казанцева человек набирается от земли новых сил, находит отдых, спасение и защиту («Ты к чему прилепилась, Обожженная ветром душа? Ты приникла к низинной, туманной, Терпеливой земле...»). И горе тому, кто от земли оторвался, он рискует потерять опору, и не случайно земля, щадя и одновременно ревнуя своих детей, с таким трудом их отпускает: «Как тянет вниз земли родная гладь... Не душу к небу тяжко подымать — Цепляющиеся тысячелетья».

Своеобразная поэтическая реконструкция архаического представления о порождающей, животворящей, женской функции земли, природы проявляется в том, что она подчас предстает в виде возлюбленной:

*В огне девичьего стыда
Тугая луговая
Трава шептала мне: «Сюда!» —
Объятья раскрывая.
И яснолицая вода
Звала улыбкою: «Сюда!»...*

В прошлом веке Фет высказался о том, почему живородящая природа всегда вдохновляла поэтов: «Изящная симпатия, установленная в своей всепобедной привлекательности самую природою в целях сохранения видов, всегда остается зерном и центром, на который навивается всякая поэтическая нить». Вместе с тем усиление чувственности, страстности в восприятии природы сближает Казанцева и с Заболоцким. У Заболоцкого, например, в стихотворении «Ночь в Пасанаури» (1947) герой, купаясь, как бы соединяется с рекой — «бешеной девой»:

*Под звуки соловьиного напева
Я взял фонарь, разделся догола,
И вот река, как бешеная дева,
Мое большое тело обняла.*

*И я лежал, схватившись за каменья,
И надо мной, сверкая, выл поток,
И камни шевелились в исступленьи
И бормотали, прыгая у ног...*

Только познав природу, как узнают возлюбленную, герой стихотворения Заболоцкого был «узнан», признан и самой природой:

*И вышел я на берег, словно воин,
Холодный, чистый, сильный и земной,
И гордый пес, как божество, спокоен,
Узнав меня, улегся предо мной.*

Заболоцкий, в одинаковой мере доверявший как поэтической интуиции, так и анализу, последовательно-пластически выписывает все этапы лирического сюжета, обнаруживая осязаемое рациональное начало в своем мифотворчестве. В стихах же В. Казанцева, пожалуй, невозможна такая ситуация, чтобы лирический герой лишь с какого-то момента почувствовал природу; ему не нужно умозрительно, разумом постигать ее, он как бы изначально, от рождения знает и любит природу и потому стремится передать нарастание самого «восторга» страсти, не поддающейся членению на некие этапы, ступени:

*Незнятно-близкое дыханье
Кустов. Пуглива, молода,
Вода. Лицо. В лице — пыланье
Восторга, ужаса, стыда!*

Чье лицо? Лицо женщины на фоне и среди природы или лицо воды, кустов... вообще самой природы? Поэт сознательно недоговаривает. И даже в тех стихах, где присутствие женщины вполне определено, и там в любовной страсти ощутимо земное, жизнетворящее, стихийное начало. Природа всегда свидетельница любви, но и сама любовь — посредница между героем и природой, ибо раствориться в любовном порыве, когда пробуждаются стихийные, земные начала, — почти то же самое, что раствориться в природе: «И гудят полусонно шмели. И восходит цветов полыханье. Уст раскрытых пыланье? Земли, Распростершейся, близкой, дыханье?»

Из древесной чащи, из ночной темноты и высоты небесной вырисовываются, проступают некие глаза, изучающие человека: «Немой, в пути затихший час, Внезапный — тишь предгрозовая! — Глядит в меня огромный глаз. Отпугивая. Призывая!» Этот образ заставляет вспомнить о мифологических представлениях древних, согласно которым природа обладала зрением («Солнце, словно громадное всемирное око, озаряло землю», — писал А. Афанасьев).

Словно идет взаимное присматривание, изучение: не только человек познает, осваивает природу, но и природа изучает человека, пристально вглядывается, просвечивая его насквозь. А поскольку человек — форма существования природы, то в этом всматривании запечатлен и процесс ее собственного самопознания:

*Завороженно средь ветвей,
Светясь, глядит. И неизменно —
И глубоко. И сокровенно —
И горячо. Одновременно
В меня — и в глубь души своей.*

(Выделено В. Казанцевым. — В. С.) Мир смотрит на свое детище, ставшее ныне владыкой и хозяином мира, то с надеждой, то с сомнением, то строго-испытующе, словно ища подтверждения, что не напрасны, не бессмысленны были многовековые усилия природы-родительницы: «Глядит в меня. Темно. Сурово. Как будто весь без моего Никем не слышимого слова Бессмыслен вечный путь его». В образе природы, изучающей поэта-человека, во-

площаются духовные усилия самого поэта, преобразуются и возвращаются к нему.

Поэту важно утвердить, узаконить, увековечить неразрывную родовую связь, неотделимость человека от природы. Да, но это, как говорится, с одной стороны. С другой же стороны — изображение природы, единой с человеком, а также — мыслящей, чувствующей — в традиции русской натурфилософской лирики (Тютчев, как уже писали, — один из самых близких Казанцеву поэтов). Но в творчестве В. Казанцева традиционный взгляд на природу как на существо разумное включает и понимание ее трагедии. Природа способна мстить, бунтовать против власти человека. Это протест гибнущего существа. Поэт чувствует подспудно нарастающий бунт и разделяет зреющий гнев:

Разлом горы кровотоцащ и свеж.

Цвета земли упруго-жгучи.

И, как подспудно зреющий мятеж,

Сгущаются на горизонте тучи.

Лес ропщет, ветер трубит, встает песок.

И, слыша близящуюся опасность,

Я забываю, что я царь и бог,

И к бунту чувствую причастность.

Если в прошлом веке поэт, страдая от «разлада» с природой, чувствовал себя слабее ее, если в первой половине нынешнего столетия человек был охвачен стремлением покорить мир, познать природу и овладеть ею, и в стихах воплощался пафос покорения природы («Человек сказал Днепру: Я стеной тебя запру!»), то драма современника в том, что он, насытившись бессмысленной властью над природой, уж не желает и не может быть царем, хозяином, но при этом ответственность за будущее, за судьбы природы с него не снимается. Вот лирический герой стихотворения «С крутого косогора», поочередно обращаясь к ручьям, дубравам, тучам, наконец, к самому Богу, слышит один и тот же ответ: «О, если б все на свете зависело от нас». Таким образом, на всем великом пространстве, от маленького ручейка до самых небес, «все на свете» зависит от человека. Но не восторг вызывает сознание могущества.

С природой связано представление о еще одной важнейшей для В. Казанцева «сущности» — красоте. Для поэзии это вопрос

вопросов, если вспомнить, например, суждение И. Анненского: «Провиденциальное назначение поэта — в переживании сложной внутренней жизни, в беспокойном и страстном искании красоты, которая должна, как чувствует поэт, заключить в себе истину». У Казанцева есть целый ряд стихотворений, в которых эта проблема ставится с большей или меньшей определенностью. Скажем, в стихотворении «Плененный линией счастливой» развивается старый вопрос о том, что, кроме «линии счастливой», красоты внешней, есть еще и «высшая красота» — красота внутренняя. Их сочетание дает самое высшее наслаждение — обещание и ожидание счастья: «И счастья сладким ожиданьем — Как лучшим счастьем! — счастлив будь». Что ж, тот же И. Анненский, вспоминая, что «Стендаль где-то назвал красоту обещанием счастья», делал вывод: «В этом признании и можно найти один из ключей к пониманию поэтической концепции красоты вообще». Но дальше Анненский конкретизирует концепцию: «Красота для поэта есть или *красота женщины*, или *красота как женщина*» (выделено И. Анненским. — В. С.).

У Казанцева же чувственное восприятие красоты настолько опосредованно в природе, через природу, что можно сказать: для него красота — это не столько женская, сколько красота природы, точнее, *красота как природа*, наделенная чертами женственности: «Земли зовущей, близкой, ясной Уклоны, впадины, бугры, Как формы женщины прекрасной, Округлы, плавны и добры». Именно применительно к природе в различных ее формах использует поэт эстетически оценочные понятия:

*Трепетанье огня. Воплощенье доверья.
Светоносную голову поднял свою.
Совершенней цветка. Совершенней деревьев.
Совершенней всего!..*

Однако после такого восхищения звучат слова страшные: «Вот его я убью!» Говоря о том, что охотник убивает совершеннейшее создание природы, поэт заставляет задуматься о месте красоты в мире, об отношении человека к красоте.

Красота самоценна и свободна, она разлита, растворена в мире, она, подобно самой природе, как бы тоже существует изначально, объективно, независимо от человека:

*Никто на свете не придет
За ледяную грань болот
Увидеть, как, сияя,
Наивно-трепетно цветет
Черемуха лесная.*

Красота «выше радости, выше печали» в том смысле, что в своей полноте она вбирает все радости и печали, которые есть в мире. Нужно просто наслаждаться красотой, оставив ей право на существование, не требуя какой-то прямой, утилитарной пользы, ибо высшая польза красоты в самой красоте, в том, что она, доставляя эстетическое наслаждение, способна пробуждать чувство раскрепощения, освобождения. В этом смысле вернее будет говорить не о нравственности-безнравственности красоты, но о нравственном-безнравственном отношении к красоте. Поэтому пусть, с одной стороны, красота «равнодушна» в пушкинском смысле, но новизна концепции красоты в поэзии второй половины XX века состоит в том, что красота, с другой стороны, еще и беззащитна. Необходимо защитить ее во имя сохранения самой жизни и свободы.

Итак, есть в мире «субстанции», отношения с которыми весьма драматичны. Это природа, красота, как бы объективные, независимые, но одновременно — нуждающиеся в защите. Это, наконец, история, неумолимая река времени, движение которой невозможно ни приостановить, ни повернуть вспять, ни ускорить, ни замедлить. И уже от человека зависит, плыть ли по течению, или иметь волю «на смерть встать», вровень со временем. В таком же духе высказывается поэт о судьбе: не поддаться ей, неумолимой, но «выйти навстречу судьбе».

Лирический герой Казанцева, ощутивший величие природы, истории, судьбы, непостижимость их загадок, постоянно живет на противостоянии, на внутреннем противоборстве, берет на себя изрядный моральный груз. Вот почему, выстраивая поэтическую концепцию человека, вникающего в неразрешимые вопросы, В. Казанцев исследует различные психологические «модели»; особенно привлекают его крайние, предельные состояния, максимальное напряжение человеческого духа. Вот почему для лирического героя, предельно сдержанного, так важно вместе с тем —

мочь и смель, убедиться в своей собственной смелости, мужестве, твердости, воле. Вот почему интонация категорического императива слышна в его стихотворениях. Ты смеешь, ты должен, ты в силах — внушает, убеждает себя герой:

*— Ты должен по этой низине идти.
Ты должен до края низины дойти.
Ты должен найти вековую вершину.
— А если не встречу ее на пути?
— Ты должен создать вековую вершину.
...Ты должен
На эту
Вершину
Взойти!*

Как видим, дело идет даже не о достижении некоей цели, ставится вопрос о праве на достижение ее. Важна не столько вершина, сколько само дерзновение. И возможно, последняя строка («Ты должен на эту вершину взойти!») в новой книге снята автором за ее предельную категоричность.

Возможны и другие варианты лирического максимализма:

*Во имя солнечных полей,
Во имя новых, лучших дней
Не пожалел добра и злата.
Не пожалел любви своей.
Не пожалел отца и брата.
Не пожалел родных детей.
А небо холодом гнетет.
А небо зноем резким жжет.
И оскорбительно не любит
Твоих старательных хлопот.
И беспощадно хлеб твой губит!
И беспощадно хлеб твой бьет!*

Здесь запечатлен тот предельный вариант, когда венец, вершина вроде бы достигаются через муки, жертвенность и страстотерпчество. На пути к высшей цели лирический герой оказался последовательным максималистом. Но земля и небо не приняли этих жертв. Это стихотворение не лишено известных исторических иллюзий: сейчас нас очень волнует, насколько оправданны жертвы, считавшиеся некогда исторически неизбежными. Если же

говорить об ассоциациях литературных, то вспоминаются не только герои Достоевского, но и ибсеновский Бранд с его принципом: все или ничего. Бранд был всецело предан некоей истинной вере и звал к ней народ, причем, стремясь к вере и возводя храм истинной веры, был нетерпим, сам отрекся от того, что называют простым человеческим счастьем, потерял сына, не простился с умирающей матерью, обездолил жену. Но и людей, идущих за ним, лишал свободы выбора, требовал фанатизма. Его путь к истинной вере лишен милосердия, сострадания, любви, и сама вера его лишена гуманного начала, поэтому он в конце концов терпит моральный крах и гибнет.

Поэт стремится постичь трагедию мощного человеческого духа, которому все доступно и все подвластно. Мы не раз как бы застаем в его стихах момент сложного внутреннего борежья, словно две разнонаправленные силы взаимодействуют в его художественном мире. Утверждая свободу человеческого духа, свободу выбора, поэт тем не менее все время наводит на вопросы: что такое свобода? свобода от чего? ради чего? куда и на что она направлена? Вот в стихотворении «Не взлетел высоко» лирический герой превыше всего ценит и берег свободу: «Я берег свободу — Как зеницу ока. Как саму природу! Как исток — истока!» Но оказалось, что он берег свободу ради самой свободы, а это было не нужно ни ему, ни кому-либо другому, ни самой свободе: «И сама свобода, Улыбнувшись мило, Мне сказала гордо: — Разве я — просила?»

Постановка острейшей для нашего века проблемы — свободы разумной и противоположного ей бессмысленного своеволия — занимает важное место в поэзии Казанцева, делает его творчество весьма современным. У поэта есть стихи, в которых проблема ставится настолько жестко, что они могут показаться даже жестокими и негуманными: «Прославь в веках свою свободу — Уйми и гром — и свет — и снег! Смири реку — сломи природу! Себя убей — себе в угоду! Ты, всемогущий человек...»

Между тем глубинная идея стихотворения гуманистична: в нем — методом «от противного» — защищается природа, защищается человек от самого человека с его неограниченной, бесконтрольной свободой, способной привести к гибели всего живого.

Если Казанцев в чем-то и максималист, то только в том, что он прекрасно понимает, насколько современный человек ответствен за все.

*Звезда, морозно голубея,
Средь горних светится полей.
Руки держащей нет над нею,
Держащей длани нет — под ней.
Среди холодного простора,
В соседстве звезд, комет,
Планет,
Звезде опоры —
Нет!
...Опора —
Одна. Из сердца
Бьющий
Свет!*

Образ звезды, не утративший своей художественной конкретности, имеет второй смысл. Человек нынче оторван от земли и потерял ее поддержку, но нет у него и свыше «держащей длани», которой раньше была идея Бога. Нигде нет ничего поддерживающего, но нет ничего и удерживающего от своеволия. И когда поэт призывает искать опору в самом себе, то в этом не проповедь индивидуализма, но напоминание о том, что не кто-то абстрактный (например, Бог) отвечает за мир, но — и каждый отдельный человек. Это настолько большая, серьезная ответственность, что от одного сознания ее можно возгордиться, а можно и прийти в отчаяние.

На фоне нависшей над миром ядерной и экологической катастрофы, которая может разразиться по воле людей, наделенных совершенно неконтролируемой свободой, надеяться опять же не на кого и не на что, кроме человека!

*Холодны, высоки, тяжелы,
Подступают все ближе валы...
Густота человеческих толп.
...Надвигается новый потоп.
...Нерушимый я строю
Ковчег.
...Называется он —
Человек.*

Здесь важна идея человекостроительства, активное, деятельное, созидательное начало. Ибо параллель «ковчег — человек» нужно интерпретировать расширительно; как мечту о прекрасном, идеальном человеке, как стремление сформировать, воспитать, «построить» его в себе, в других. Дialeктичность внутреннего мира лирического героя, непростое его устройство проявляются в том, что при развитом чувстве независимости он не замыкается в своем «ковчеге». Ему чужды «высокомерная тоска», любовные одиночеством, чувство исключительности. Строя своего человека, поэт ищет в нем гармонического соединения высокого и земного, пророческого и человеческого:

*Возвысившийся над людьми,
В пьянящее соседство бога
Почти вступивший, не возьми
Ты на себя излишне много.*

Защищая право на относительную автономность человеческой души, отстаивая «быть единственным правом», противостоя нивелировке, обезличиванию человека, поэт в то же время возражает и против измерения достоинства человека только великими деяниями героев. Не без поэтической категоричности утверждает он, что человек хорош, ценен сам по себе, прекрасен уже тем, что он существует на свете. Самый приход человека в мир и есть великое открытие, волшебная сказка, ответ на многие вечные вопросы: «Открытия не сделал. Ответа не нашел. И не придумал Сказок!.. Явился Миру Сам!»

Как мы уже убедились, поэт нередко обращается к явлениям полярным, едва ли не взаимоисключающим: власть земли — и межзвездные пространства, непостижимость природы — и ее зависимость от человека, ценность ничем не примечательного «человека как человека» — и вознесение мощного духа; недостигаемость красоты — и чувственное слияние с нею... Однако чем дальше отстоят друг от друга эти явления, тем важнее уловить момент их взаимоперехода. Есть некий миг высшего напряжения духовных сил, который позволяет прорваться к ядру, прикоснуться к сути предмета. В этот миг проснувшийся, свободный, самосознавший дух стремится, как это ни трудно, схватить предмет в художественном, образном целом.

СО Д Е Р Ж А Н И Е

«Не говорю о беспристрастии...»	3
«Достойны ль мы своих наследий?»	17
Шлем Святогора	25
Время и бремя поэмы	38
«Теперь тебе не до стихов»?	57
«Соединяя свет и ветер...»	64
«Урок противоречья»	74
Хрупкая гармония	83

Владимир Иванович СЛАВЕЦКИЙ

ШЛЕМ СВЯТОГОРА

Ответственный за выпуск И. Жеглов

Редактор И. Шевелева

Художественный редактор Г. Комаров

Технический редактор Н. Александрова

Корректоры Т. Пескова, И. Ларина.

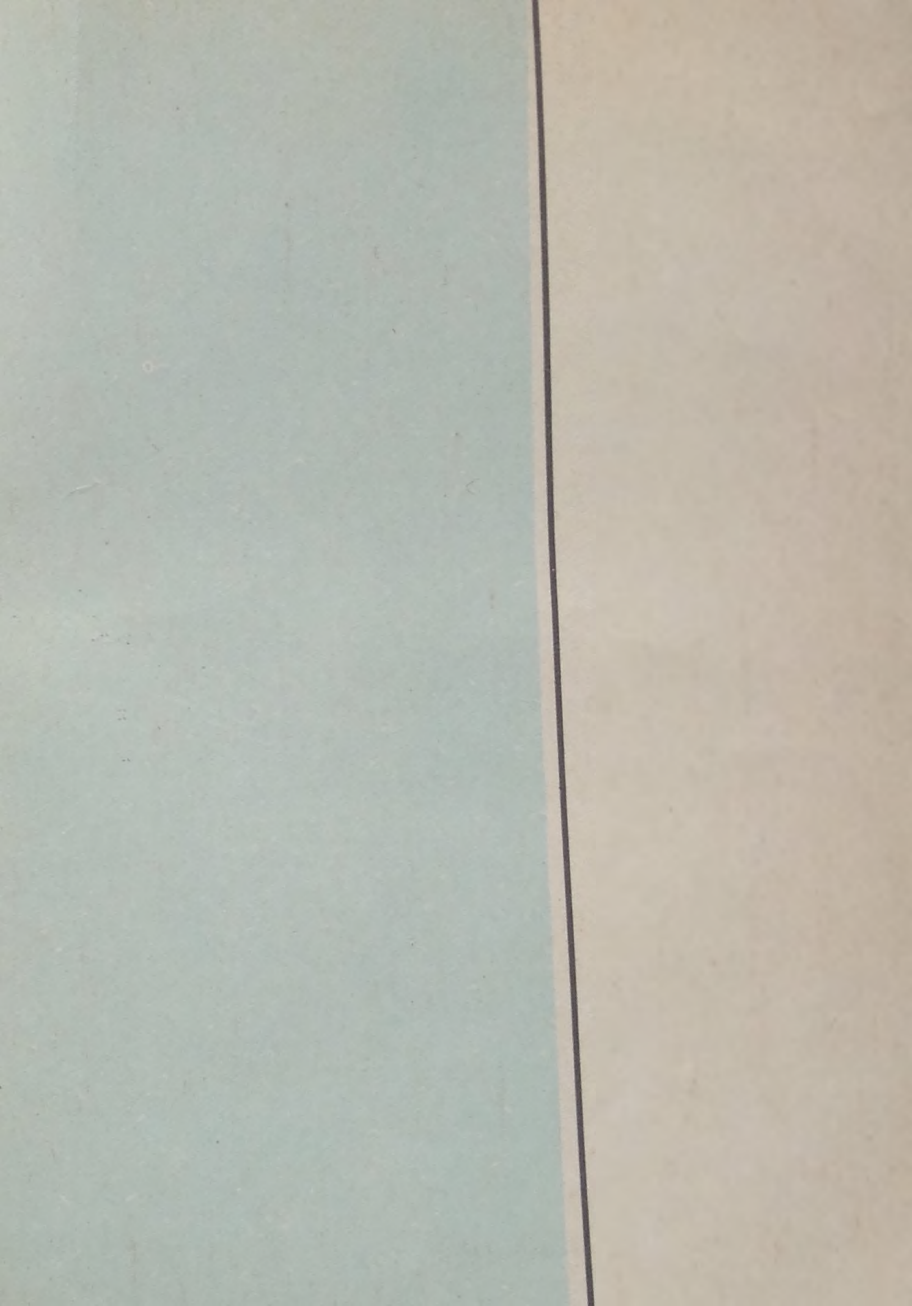
Сдано в набор 26.04.90. Подписано в печать 27.09.90. Формат 70×108^{1/2}. Бумага типографская № 2. Гарнитура «Школьная». Печать высокая. Усл. печ. л. 4,2. Усл. кр.-отт. 4,72. Уч.-изд. л. 4,8. Тираж 70 000 экз. Издат. № 2075. Заказ 0—249. Цена 20 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени издательско-полиграфическое объединение ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия». Адрес ИПО: 103030, Москва, К-30, Сушевская ул., 21.

Полиграфкомбинат ЦК ЛКСМ Украины «Молодь» ордена Трудового Красного Знамени издательско-полиграфического объединения ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия». Адрес полиграфкомбината: 252119, Киев-119, Пархоменко, 38—44.

ISBN 5-235-01637-8

ISSN 0131—2251



20 коп.

