

18+

ОЛЕГ МРАМОРНОВ

НАБЛЮДЕНИЯ И СЮЖЕТЫ

В ДВУХ ЧАСТЯХ

Олег Мраморнов

**НАБЛЮДЕНИЯ
и СЮЖЕТЫ. В двух частях**

«Издательские решения»

Мраморнов О.

НАБЛЮДЕНИЯ и СЮЖЕТЫ. В двух частях / О. Мраморнов —
«Издательские решения»,

ISBN 978-5-44-983182-8

Повесть рассказывает о переломном этапе в жизни филолога, занятого не совсем обычными исследованиями. Главный герой пьесы — великий русский поэт Фёдор Тютчев. «Без Тютчева нельзя жить», — отрезал Лев Толстой. Возможно, это и послужило толчком к сочинению комедии, основанной на малоизвестных событиях из жизни поэта.

ISBN 978-5-44-983182-8

© Мраморнов О.
© Издательские решения

Содержание

Родная литература: медленное чтение	6
РОМАНЫ О ПОЭТАХ	6
ЯВЛЕНИЕ МУЗЫ	12
ВОЗВРАЩЕНИЕ ПОЭТА	22
РОМАН ПО ЗАВЕЩАНИЮ	33
Конец ознакомительного фрагмента.	34

НАБЛЮДЕНИЯ и СЮЖЕТЫ В двух частях

Олег Мраморнов

© Олег Мраморнов, 2020

ISBN 978-5-4498-3182-8

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

Родная литература: медленное чтение

РОМАНЫ О ПОЭТАХ

о «Жизни Арсеньева» и «Докторе Живаго»

Умевший по газетному заострить ситуацию и поставить каверзный вопрос Розанов в период крушения монархической государственности высказывался в своих *апокалиптических листках* в том смысле, что Россию стубила её же собственная литература. Поначалу *цари пошли на выставку поэтов*, и это была сравнительно безопасная экскурсия, но потом *цари попали под презрение Максима Горького и Леонида Андреева* с его «Семью повешенными», и тут уж им не поздоровилось... Причины столь сокрушительных последствий, вызванных литературой, Розанов усматривал в литературоцентричности, в том, что литература в России стала *сутью*, а должна была быть всего лишь *явлением*, наряду с прочими. Теперь, когда ни о *суть*, ни о *явлении* в связи с литературой говорить не приходится (*голос писателя стал слабо слышен*, по утверждению одного из наиболее *услышанных* писателей последних десятилетий покойного В. Маканина), можно было бы и не вспоминать Розанова. Впрочем, на наших глазах литература в России вновь пыталась из явления, которым она была при Советах, стать *сутью*. Это случилось в конце 1980-х – начале 1990-х годов, когда тиражи отечественных толстых журналов выросли до нескольких миллионов экземпляров. Но то была, по преимуществу, *опоздавшая* литература, написанная десятилетиями раньше её публикаций. Тогда к широкому отечественному читателю впервые пришёл и Солженицын, и «Доктор Живаго». Эмигранта Бунина начали печатать на родине раньше.

Со стороны внешней, при стилистическом превосходстве Бунина, «Жизнь Арсеньева» и «Доктор Живаго» не похожи, но в чём-то глубинном, трудно проговариваемом, сходятся. Дело, должно быть, в том, что оба романа – о поэтах, и мы имеем здесь некоторое важное свидетельство – о победе искусства над временем и историей.

«*Общественность не дело поэта*», – решительно заявляет молодой Алексей Арсеньев в разговоре с отцом Лики.

«*Начала ложной общественности, превращённой в политику, казались им жалкой домодельщиной и оставались непонятны*», – подытоживает Лариса Фёдоровна общие представления влюблённых над гробом Юрия Андреевича, перед тем как начать разбирать его бумаги и стихи.

Россия погибла, истории больше нет – исподволь внушает нам Бунин, написавший автобиографический роман под знаком пресекавшейся для него русской истории.

А жизненный путь Юрия Живаго ведёт его к отрицанию активности большевизма по переделке живой жизни, к пониманию такой истории, которая незаметна и неуловима.

Что даёт нам в «Жизни Арсеньева» кроме потока воскрешаемых повествователем наблюдений и чувств, несравненной поэзии в описаниях природы, портретируемых лиц, влюблённостей и расставаний, разоряющегося усадебного быта; кроме того, что в глушь и пустыню к отроку-юноше из скудеющей дворянской семьи приходит муза и сообщает строй его чувствованиям. Заключенные в переплёт из *тёмно-золотистой* кожи стихи русских поэтов возбуждают в нём *жажду писать самому*...

Бунин представил в романе начало своего пути по образованию в себе из *даваемого жизнью* того, что *достойно писания*. В образе Арсеньева дана борьба с неосуществимостью, попытки осуществления.

«Писать! Вот о крышах, о калошах надо писать, а вовсе не затем, чтобы бороться с произволом и насилием <...>

Наблюдение народного быта? Ошибаетесь, – только вот этого подноса, этой мокрой верёвочки!»

Звучит неожиданно, если учесть, что в России Бунин принадлежал к кругу авторов сборников «Знание». Но Бунин так и не стал социальным писателем *с направлением*. Художник в «Жизни Арсеньева» образуется не из впечатлений социальной действительности, не из попыток представить социальные *типы* (хотя они есть), а из ни к чему не приложимой *детали*. *Деталь*, то есть исключительно художественный, чувственный образ, единственно служит здесь воскрешению жизни. На протяжении романа Арсеньева более всего волнует желание запечатлеть то, что он когда-то увидел и пережил.

Становясь поэтом, герой постепенно отделяется от мира остальных людей («чувство... страшной отделённости от всего окружающего»). Да он уже и с раннего детства испытывает острое чувство отдельности и одиночества. В «Жизни Арсеньева» *отделённость* от мира – одно из условий осуществления *дара художника*. «Жизнь Арсеньева» остаётся в искусстве свидетельством сосредоточенного на проблематике *выражения эстетика*.

Явив себя свободным от требований общественности *чистым художником*, Бунин всё же оставил нам яркое впечатление разных сторон дореволюционной русской жизни, но взятых не под ракурсом идеологии и общественности, а *sub specie aeternitatis*.

«Жизнь Арсеньева» – чарующее и горестное повествование о детстве, отрочестве и юности поэта, поэма о возрастании и возмужании – вопреки малоутешительному наблюдению, что «всё в мире было бесцельно и неизвестно зачем существовало». Но при таком взгляде на вещи Арсеньев почему-то не оказывается в положении героя экзистенциалистской европейской литературы – лицом к лицу с абсурдом. Бесцельное существование наблюдаемого искупается отчасти поддающейся выражению красотой мироздания, и повествователь допускает, что у происходящего с ним и вокруг него всё же может быть цель.

Непостижимость и ожидание – вот главные составляющие этой возрастающей посреди оскудения и обнищания жизни.

«Ожидание не только счастья, какой-то особой полноты его, но ещё и чего-то такого, в чём (когда настанет оно) эта суть, этот смысл её вдруг обнаружатся».

Таким образом, не только кажущаяся бессмысленность, но ожидание смысла и счастья лежат в основаниях жизни («моей и всякой» – подчеркнёт Бунин). Смысл и цель трудно уловить, но за ними можно «простирается». «Вы, как говорится в оракулах, слишком вдаль простираетесь...»

Простирание за смыслом, какое-то *вечное стремление*, отблески красоты в мире как свидетельства высшей, хотя и неуловимой целесообразности бытия – вот что преобладает во внутренней жизни Алексея Арсеньева. Но в этой жизни, помимо ожидания, есть и обретения – в виде счастья созерцателя и художника. Приходит форма, и смутный лиризм получает возможность воплощения, запечатления. Не будь у героя этого счастья и этого обладания, Бог весть, что стало бы с ним.

Художник, говорит нам Бунин, это всегда стремление, никогда не прекращающееся ожидание.

«Почему с детства тянет человека даль, ширь, глубина, высота, неизвестное, где можно размахнуться жизнью, даже потерять её за что-нибудь или за кого-нибудь? Разве это было бы возможно, будь нашей долей только то, что есть, „что Бог дал“, – только земля, только одна эта жизнь. Бог, очевидно, дал нам гораздо больше».

Становление, осуществление теснейшим образом связано у Арсеньева с жаждой беспредельного, бесконечного, с тоской по трансцендентному.

Перед нами жизнеописание, но жизнеописание особенное. Его вехи расставляет не интригующая активность героя, не его внешние достижения и успехи, но исключительно самопознание и самоуглубление. Классический роман толстовского типа целиком уходит в лирическую стихию и внутренний монолог, утрачивает видимые привязки к истории и социально-политическую иллюстративность.

Для традиционной романной биографии нужны соотнесенные с поступательным историческим временем узлы и события, сцепления и связки, а в «активе» Арсеньева только память гаснущего рода, только неутолимая тоска по нездешнему. Социально-проблемное существует в отдалении от героя, а когда касается его, то не задевает глубоко и не вовлекает в себя.

Однако Арсеньев, испытывая потери и разочарования, не теряет возникшее в ранней юности острое, кровное *ощущение России, родины* – через духовно нерасторжимую «связь с былым, далёким, общим, всегда расширяющим душу нашу, наше личное существование, напоминающим нашу причастность к этому общему». Это следует подчеркнуть и уяснить особо.

Жизнеописание обрывается на излете юности; срединная, обыкновенно самая деятельная часть жизни, остается за пределами повествования. Короткие эпилоги зрелости не затмевают молодости, остающейся главной метой последующих лет, средоточием всего словесного действия.

В какой-то момент жизнь Арсеньева, впечатлительного русского юноши из дворянского захолустья, начинает развёртываться в координатах, снимающих биографические рамки, выводится за границу отведённого отдельному человеку исторического времени, превосходит это время, приобретает *общечеловеческую* и космическую перспективу и выходит на путь всеединства. Её итогом становится «то грозное и траурное», что *пылает над нами*.

«Доктор Живаго» также представляет собой жизнеописание поэта. Роман Пастернака более обстоятелен, обширен сюжетно и событийно. В нём есть признаки исторического романа, тогда как «Жизнь Арсеньева» довольно слабо связана с событиями исторической действительности восьмидесятых и девяностых годов и сосредоточена на поисках *утраченного* времени – на частной и личной жизни её главного персонажа.

Непостижимость жизни в «Докторе Живаго» выражается не через карающего, как у Бунина, Бога, а через неожиданное и чудесное, своим вмешательством устраняющее роковые обстоятельства. Бог оказывается ближе к человеку, чем казалось герою «Жизни Арсеньева». Провидение наделяется чертами реального, вещественного присутствия. Его можно коснуться. Творец и его создания не разделены непроходимой пропастью, как об этом думалось Бунину.

«*Может быть, состав каждой биографии наряду со встречающимися в ней действующими лицами требует еще и участия тайной неведомой силы*», – размышляет доктор. Сосредоточенность на «составе биографии» обращает на себя внимание. *Тайная неведомая сила*, являющаяся непременной составляющей всякой биографии, обнаруживает себя не только в виде полусказочного сводного брата Юрия Евграфа Живаго, но подчас придает ходу повествования тон рождественского рассказа.

В независимости от близости и помощи *тайных сил* герои романа не раз испытывают растерянность перед историей, которая тоже обладает своего рода магическим свойством – впечатлять и пленять.

Пастернак *историчнее* Бунина. Бунин, выступавший в эмиграции как страстный и пристрастный публицист по «болевым» проблемам современности, *уходил* от истории, когда она начинала мешать воплощению его собственно художественных замыслов. А Пастернак жил под впечатлением от революции, встретил порыв истории с открытым забралом, смело отдался напору исторической стихии.

В романе написано: *«Мелко копать в причинах циклопических событий... Всё... истинно великое безначально, как вселенная. Оно вдруг оказывается налицо без возникновения, словно было всегда или с неба свалилось».*

Так декламирует вдохновлённый грандиозной картиной революции и перестройки мира Живаго, а вместе с ним и автор, смолоду мечтавший о «социализме Христа» и не утративший социалистических предпочтений. Но царство социализма, всеми силами души чаемое обновление и освобождение, желание отдаться силе, превосходящей возможности отдельного существования, в романе сопровождается приступом неожиданного отчаяния доктора, *«чувством наивысшего несчастья»* и *«сознанием своей невластности в будущем, несмотря всю свою жажду добра и способность к счастью».*

Пленённость ходом истории может обернуться фактическим пленом. Оказываясь в плену у партизан, Живаго говорит партизанскому вожаку Ливерию: *«Переделка жизни!.. Она <жизнь> сама непрерывно себя обновляющее, вечно себя перерабатывающее начало, она сама себя вечно переделывает и претворяет, она сама куда выше наших с вами тупоумных теорий».*

Тревожные предчувствия героя отражают смысл понимания зрелым Пастернаком стихийного исторического вмешательства в судьбу отдельного человека. Именно в революции, в захватившем значительную часть близкой к Пастернаку интеллигенции *прорыве* русского *освободительного движения* заключены мотивации многих биографий и судеб героев романа и вместе с тем роковые силы гибели.

История способна покалечить личность, сломать биографию, в своём разбеге не оставить человеку выбора.

Москва конца 1917 года. Юрий Андреевич читает первые декреты нового правительства и опять взхлёб говорит про *чудо истории*, про *откровение*, про *неожиданность великого*. Дальнейший ход жизнеописания свидетельствует о перемене масштабов и мер. Исторически грандиозное перестаёт быть таковым. *Не потрясения и перевороты/ Для новой жизни очищают путь,/ А озаренья, бури и щедроты/ Души воспламенённой чьей-нибудь...*

Склонность к потрясениям от исторических величин пройдёт у Живаго, когда он вдоволь вкусит от революции. История начнёт представляться ему не как потрясающе величественная перемена, но *«наподобие жизни растительного царства, рост которого нельзя уследить».*

Главное предупреждение романа заключается в указании на опасность гипноза истории. Живаго постепенно освобождается от этого гипноза, и возлюбленная героя, Лариса Фёдоровна, при мысли о Юрии ощущает исходящее от него *«веяние свободы и беззаботности».*

Живаго растёт на наших глазах и вырастает в иную меру, нежели его окостеневшее окружение. Он уходит от начал *«ложной общественности, превращенной в политику»*, от *«политического мистицизма советской интеллигенции»*, ощутив её в друзьях юности как *«духовный потолок эпохи».*

Бунин писал «Жизнь Арсеньева» в эмиграции, испытывая острую тоску по России. Но и Живаго так же, как и Арсеньев, испытывает тоску по родине. Его родина – Москва, и он добредает туда с Урала. Поселяется перед кончиной в Камергерском переулке, в той самой комнате, где прежде жил Павел Антипов, неотделимый от памяти Лары. Комната в коммуналке становится средоточием всего, утраченного героем. Здесь он делает вдохновенные урбанистические записи о Москве и здесь же совершает *прорыв* начатого в Варыкине, но недооформленного искусства: становится *состоявшимся* поэтом.

Начертанный в романе путь выглядит как путь от грандиозного к частному. Доктора, в известной мере, можно считать образцом *достойного частного* существования. О Пушкине и Чехове Живаго запишет в дневник, что те *«были отвлечены частностями своего артистического призвания, и за их чередованием незаметно прожили жизнь, как такую же личную, никого не касающуюся частность».* *«Принадлежность к типу есть конец человека»*, – говорит

герой. И тоскует Юрий Андреевич по жизни, которая *«существовала сама по себе, а не пояснительно-иллюстративно, в подтверждение правоты высшей политики»*.

Отталкиваясь от этого, можно говорить и о мистериш, то есть о таинстве личности, на которую намекал приятель Живаго Гордон: *«Христианство, мистерия личности и есть именно то самое, что надо внести в факт»*. Поиск мистериального начала ощущается в обрывочных записях варькинских дневников Живаго.

Идущая вразрез с «политическим мистицизмом» советской интеллигенции мистерия личности дала Пастернаку необходимый воздух и объём. Пастернак увидел мистиерию личности как победу человеческой свободы над обстоятельствами, над историческим гнётом. Своё понимание мистериальных источников Пастернак вложил в уста Симы Тунцевой, объясняющей Ларисе смысл Евангельской вести. Толкуя предпасхальный тропарь о Марии Магдалине, Сима (она же Симушка) говорит о близости Бога к отдельной человеческой жизни, а не к историческим обманкам. С приходом Христа не история государств и народов, а, как говорит Симушка, *«отдельная человеческая жизнь стала Божьей повестью, наполнила своим содержанием пространство Вселенной»*.

«Отпусти мою вину, как я распускаю волосы», – просит Мария Магдалина Христа в церковном тропаре, пересказываемом Симушкой. Это и есть близость к Богу, которого можно коснуться. Против такого богословия находилось и находится много возражателей. Это не догматическое богословие, но не о таком ли Боге думала французская религиозная писательница XX века Симона Вейль, когда писала: *«Ложный Бог, во всем похожий на истинного, кроме того, что его нельзя коснуться, может помешать иметь доступ к истинному Богу»*.

Тактильное чувство Спасителя связано с нашим отношением к страждущему человеку и человечеству. В «Докторе Живаго» сострадательное чувство живёт непосредственным образом. В стихотворении «Рассвет», входящем в поэтическую тетрадь Юрия Живаго, это чувство выражено в стихах...

*Мне к людям хочется, в толпу,
В их утреннее оживленье.
Я все готов разнести в щепу
И всех поставить на колени...*

Творчество Пастернака позднего периода, как и его роман, растёт из *обязывающего* внимания и доверия не только к Богочеловеку, но и к человеку. Пастернак связывает возвращение внимания к человеку с евангельскими координатами, и пишет книгу, в которой тяжесть исторической ноши преобразуется веянием свободы и бессмертия.

Встревоженный словами Нового Завета, Живаго оживает после духовного обморока, выходит из своего уединения и со своими стихами входит в Божий мир. И одно из самых просветленных последних стихотворений Пастернака так и называется – «Божий мир». «Доктор Живаго» заканчивается не как книга о бедности и смерти, а как книга о бессмертии.

Человек может быть обессмертен и возвращён силой большого искусства. Возвращён – несмотря на физическое исключение из текущей действительности: на трамвайных путях разрывается сердце Юрия Андреевича и превращается в лагерную пыль Лариса Фёдоровна.

Главным интересом искусства остаётся человек, взятый в особенностях его личной судьбы и обстоятельствах времени. Но выпадающий на долю искусства период исторического времени может не устраивать искусство, и тогда оно воинствует в защиту человека от посягательств истории, предьявляет счёт *наступившему* времени. Это видно по жизнеописаниям поэтов, которых я коснулся.

Свои счёты к истории были у выброшенного за пределы родины Бунина. А прожившему жизнь на родине Пастернаку было кому сострадать и за кого вступиться – многие близкие поэту

люди пострадали и погибли в период репрессий. Судьба Юрия Живаго конденсирует в себе боль за множество сломанных и погубленных историй жизней.

История предлагает человеку заманчивые, но и обманчивые цели, и часто преуспевает в постановке очередного спектакля, делая так, что человек поддается на пышные декорации, блёстки и манки и следует ложным ориентирам, а потом срывается в небытие и превращается в мусор истории. В таком случае искусство выносит истории обвинительный приговор и *возвращает* человека. Ибо то, что история превращает в мусор, выше истории: человек способен воплотить в себе *прекрасное и доброе*, то есть *идеальное*, пусть не в полном его объёме, а история лишь обозначает и оформляет неизбежность *наступающего* времени.

Поэты в жизнеописаниях Бунина и Пастернака испытывают на себе и личные несчастья, и *наступающее* историческое неблагополучие. Их спасает желание разомкнуть рамки личного существования, выйти навстречу Богу и другим людям, они живут *ожиданием* встречи со счастьем. Выпадая из текущей истории, Арсеньев и Живаго, тем не менее, остаются важнейшими свидетелями и участниками человеческой жизни. Не туда идущая политическая история совсем не исключает для них чувства человеческого родства, чувства родины – так говорят нам жизнеописания этих поэтов.

В сознании *общностичеловеческого удела*, в своей неотъемлемой принадлежности к *людскому роду* одиноким поэтам Бунина и Пастернака легче если не отразить, то стойчески выдержать *наступающий* на них массив времени, громаду истории.

ЯВЛЕНИЕ МУЗЫ о стихотворениях Заболоцкого 1946 года

Греки насчитывали девять муз. У каждой было своё дарование и призвание. Поэтам, как правило, музы являлись не хороводом, а поодиночке – как Пушкину. Пушкин видел то Эвтерпу, то Эрато – муз лирической и любовной поэзии, весьма вероятно, что он видел и Каллиопу – музу больших стихотворных форм.

У современной поэтессы Елены Шварц есть такое замечание: *«В наше время, когда музы зачахли, нужен дед Мазай, который бы ездил по заливу бесплодия и собирал бы их: плачущую Эвтерпу, повизгивающую Эрато, рыдающую Каллиопу».*

Когда поэты дружили с музами, то зачерпывали из их сокровищницы полной рукой. Музы являлись *оттуда*, из невидимого мира. Приносили знание, которое становилось общительным – от сердца к сердцу. Это знание и образовало культуру.

Шварц полагает, что в истоках поэзии лежит не приносимое музами знание, а «священное безумие»: заклинания, пифии, оракулы и тому подобное. Поэзия *«развивалась по пути постоянной многовековой борьбы разума с безумием, отклоняясь в иные эпохи то в ту, то в другую сторону... А как она бывала хороша, когда ныряла в море безумия и выныривала в свет разума с жемчужиной неразумной мысли на хищных зубах».*

Неплох образ рыбы-поэзии, но «жемчужина неразумной мысли» мне не очень нравится – об эту жемчужину можно поломать зубы.

Священное безумие – это ведь дионисийские мистерии, самые древние пляски у греков. Вместо вакханок мир давно предпочитает иметь дело с расчетливым позитивистским абсурдом. Но с сохраняемым поэзией *знанием* мир ничего поделаться не может – для этого пришлось бы изменить человеческую природу.

Какая-то из муз жива. Неприметным образом она является – как вестница *иного*, связующая миры. Продолжает являться и тогда, когда холодно и всё замерзает. Есть пример у Николая Заболоцкого.

*Мой старый пес стоит, насторожась,
А снег уже блистает перламутром,
И все яснее чувствуется связь
Души моей с холодным этим утром.
Так на заре просторных зимних дней
Под сенью замерзающих растений
Нам предстают свободней и полней
Живые силы наших вдохновений.*

Пес насторожился, почуяв присутствие *живого*. Здесь, разумеется, явление музыки.

Их восемь – стихотворений Заболоцкого, помеченных 1946 годом и включенных автором в рукописное итоговое собрание, которое он составил незадолго до кончины. В Большой серии «Библиотеки поэта» стихотворения воспроизведены по рукописи автора (Н.А.Заболоцкий. Стихотворения и поэмы. М.-Л., 1965 г.; цитаты по этому изданию). Перечислю стихи по порядку, установленному Заболоцким: «Слепой», «Утро», «Гроза», «Бетховен», «Уступи мне, скворец, уголок», «Читайте, деревья, стихи Гезиода», «Еще заря не встала над селом», «В этой роще березовой».

Сын поэта Никита Заболоцкий в книге «Жизнь Н. А.Заболоцкого» сообщает, что «Утро» написано раньше других стихотворений (16 апреля), потом уже «Слепой» и «Гроза». Время написания других стихов тоже не всегда совпадает с их окончательным авторским расположением. Имеет место компоновка, что характерно для содержательного целого, или цикла.

Каждое из восьми стихотворений по-своему замечательно, звучит и вне зависимости от других, демонстрирует широту и разнообразие интонационной палитры, мастерство голосоведения. Но то, что хотел сказать автор, становится слышимым в полную меру лишь тогда, когда отзвучит последний аккорд.

Цикл 1946 года состоит из лирических пьес, на первый взгляд мало привязанных к приметам текущего времени. Творческие переживания, вопросы искусства, природа, птицы, Бетховен, Гезиод – совсем не на злобу дня. Разве что расстрелянный пулемётной очередью солдат. Но что это за солдат? Это не совсем привычный солдат, и не *неизвестный солдат* Мандельштама, убитый страшными войнами-бойнями XX века. Солдат Заболоцкого гибнет год спустя после войны – он *солдат в жизни*, и убивает его не война, а жизнь.

Иволга, которая поёт солдату и над головой которой тянется смертельное облако, сопровождает солдата не на позиции Великой Отечественной, а в грозящий гибелью жизненный путь, в дорогу смертельно опасной жизни. Себя самого называет Заболоцкий *солдатом жизни*, как Боратынский назвал себя в «Осени» *орателем жизненного поля*.

Но стихи Заболоцкого *подтягивают* к себе наступившее сразу после окончания войны время и конденсируют его. 1946-й – первый год после Победы. Победительно трагедийный пафос стихотворений связан с этой великой вехой.

В 1946 году закончился восьмилетний срок заключения и ссылки Заболоцкого. О своём аресте в марте 1938 года, о допросах, о содержании в Доме предварительного заключения на Литейном в Ленинграде, затем в Крестах (по ходу дела и в Институте судебной психиатрии – тюремной психушке) и двухмесячном этапировании в одном вагоне с уголовниками в сторону Комсомольска-на-Амуре поэт написал сам. «История моего заключения» не раз публиковалась. Это компактный, небольшой по объёму мемуар. После всего, чего мы начитались, – не самый страшный. Вернее будет сказать: страшное изложено ровным, почти невозмутимым тоном. Создается ощущение, что Заболоцкий писал воспоминание безо всякой охоты, лишь исполняя долг перед историей и потомками. Но как раз такие свидетельства вызывают к себе наибольшее доверие.

Показаний ни на себя самого, ни на кого-либо из тех литераторов, которыми интересовалось следствие, он не дал. Дело против него, в конечном итоге, сфабриковали на основе фантастических сведений, в буквальном смысле *выбитых* у Бенедикта Лившица и Евгении Тагер, а также пасквиля критика Лесючевского, сочиненного последним по заказу «органов».

О лагерном периоде жизни Заболоцкого более-менее подробно стало известно благодаря сыну – из опубликованных им писем поэта к жене.

У Заболоцкого случился перевод с дальневосточных лесоповальных работ на чертёжные (это спасло поэту жизнь); потом на Алтай, где в Кулундинских степях, на содовом заводе, он надорвал себе сердце, и потом – в Казахстан. Воспроизводилось заявление поэта 1944 года в Особое совещание НКВД, документы из дела по обвинению в антисоветской деятельности и прочее.

В 1946 году Заболоцкий получает возможность возвратиться в Москву. В переделкинских рощах им овладевает вдохновение – в условиях несвободы творить было невозможно. Лишь в начале своей лагерной одиссеи он написал два замечательных по гармонии и философии стихотворения: «Лесное озеро» и «Соловей», прямо не связанных с гулаговской тематикой. В казахстанской ссылке он переводил «Слово о полку Игореве».

Освободившись, обращался, вынужденно – из стремления легализоваться и печататься, к подневольному прошлому. «Город в степи», «В тайге»: *Ленин на холме Караганды, сталевар в Комсомольске-на-Амуре...* В пронзительном «Воспоминании» щегол поёт не о стройках социализма, а о бугорке одинокой могилы в снегу, должно быть, колымском.

Выделяются «Творцы дорог». Написаны они в конце 1946-го, но помечены 1947-м. Поэт предпочёл обозначить творческий итог своего первого послелагерного года стихотворением «В этой роще берёзовой». А «Творцы» очень любопытны.

*В стране, где кедром светят метеоры,
Где молится березам бурнудук,
Мы отворили заступами горы
И на восток пробились и на юг.
Охотский вал ударил в наши ноги,
Морские птицы прянули из трав,
И мы стояли на краю дороги,
Сверкающие заступы подняв.*

Стихотворение обвиняли в абстрактности, в отсутствие темы человека, а ведь оно говорит о том, что человек чего-то стоит. Здесь дан подвиг сопротивления, но сопротивление представлено не в бунтарском русле и не в виде политической декларации, а при помощи каторжанских орудий заступничества – *сверкающих заступов*. Оттого, что подневольная каторжная работа обернулась торжеством зековских заступов над дикой природой, стихотворение приобретает победительное звучание.

А самое знаменитое, написанное по вдохновению, постлагерное стихотворение поэта называется «Где-то в поле возле Магадана». Оно повествует о *двух несчастных русских стариках*, замерзающих в бескрайнем ледяном колымском пространстве.

*Не нагонит больше их охрана,
Не достигнет лагерный конвой,
Лишь одни созвездья Магадана
Засверкают, став над головой.*

Я взялся за рассмотрение послелагерных стихотворений Заболоцкого, однако не могу не коснуться того, что написано на раннем этапе заточения. Таких стихотворений, как я уже говорил, два.

В «Лесном озере» дано видение, или откровение окружающей поэта первоначально дикой природы. Откровение появляется посреди природного хаоса, обрекающего несмысленных тварей на междоусобную борьбу и взаимоуничтожение, и представляет собой чашу мыслящей тишины в виде лесного озера. У природы есть душа – Заболоцкий проник в самую сердцевину этой души.

*Но странно, как тихо и важно кругом!
Откуда в трупцах такое величье?*

Изъятую из тотальной межвидовой борьбы животных и растений, обращённую к небу, самосознающую себя сущность в виде бездонного озера в лесу автор называет *целомудренным куском влаги*, и больше того – *источником правды* – для приходящих сюда на водопой зверей.

Стихотворение написано на большом подъёме. Но спрашивается, может ли столь кровавая вокруг озера природа создать из себя самой *отдельную* гармоническую мысль? Ведь кто-то же сотворил душу природы? Где тот дух, что заставил ландшафтное явление стать *источником правды*? Над откровением лесного озера нависает звёздное ночное небо...

*Бездонная чаша прозрачной воды
Сияла и мыслила мыслью отдельной.
Так око больного в тоске беспредельной
При первом сиянье вечерней звезды,
Уже не сочувствуя телу больному,
Горит, устремлённое к небу ночному.
И толпы животных и диких зверей,
Просунув сквозь ели рогатые лица,*

*К источнику правды, к купели своей
Склонялись воды животворной напиться.*

Я не ищу гармонии в природе, сказал Заболоцкий в 1947 году. Природу в том стихотворении он сравнил с *безумной, но любящей матерью*, и из бездны вод изнемогающей ночной реки у него встал *прообраз человеческой боли*. И озеро тоже уподобляется *оку больного*, которое отделяется от умирающего тела и устремляется в небесную высь.

Импульс озера не может исходить изнутри природы, взятой самой по себе – он задан ей извне, свыше, куда и устремляет озеро свою мысль. Выходит, кто-то сообщает природе, как и человеку, способность к очищающему страданию.

В «Соловье» мир дикой природы тесно сплетается с темой творчества. Если в «Лесном озере» природа открывается мыслящей чашей *животворной воды*, то в «Соловье» она порождает творческое действие. Соловей при этом ставится в параллель поэту-творцу. Следует обратить внимание на замечание об *обреченности* певца на песню.

*Зачем, покидая вечерние рощи,
Ты сердце мое разрываешь на части?
Я болен тобою, а было бы проще
Расстаться с тобою, уйти от напасти.*

Пичужка обречена петь, а не безмолвствовать, ибо так задумана – *пригвождена к искусству*. Первые симфонии зарождаются ещё в звериной пустыне, а соловьём возводятся в перл создания. Те животные, что слышат соловья в пещере, в экстазе подвывают маленькому *Антонию* как непревзойденному мастеру *их* жанра, ставшему вершиной *их* эволюции. Но дело всё же не ограничивается эволюцией органического мира природы и слушателями соловьиных песен из числа птиц, животных и первобытных людей. Песне птицы напряженно внимает вовлечённый в песнетворческое действие человек.

Всё стихотворное приключение, насыщенное страстями, неверностью, погоней и прочими свойствами любовного недуга, возводится к давней истории любви Антония и Клеопатры. Подразумевается, что искусство порождается силой любовной страсти, инстинктом любви, но ведь ещё и какой-то пригвождённостью, неотступностью, и творится в *сияющем храме...*

Заболоцкий в «Лесном озере» и «Соловье» вплотную сталкивается как с душой природы, так и с сигнализирующими о себе надприродными силами.

Устоявшаяся традиция истолкования надприродного источника искусства восходит к временам античной древности и связана с покровительством тех самых муз. Знаток античной эстетики и философии А.Ф.Лосев замечает, что если поначалу у греков музы *«назывались «бурные», «неистовые»... и их «возглавлял Дионис Мусагет» ... то «олимпийские музы классической мифологии... покровители певцов и музыкантов, передают им свой дар. Они наставляют и утешают людей, наделяют их убедительным словом, воспевают законы и славят добрые нравы богов. Классические музы неотделимы от упорядоченности и гармонии олимпийского мира... Выступают музы обычно под водительством бога искусств Аполлона, получившего имя Мусагет»*

В русской поэзии XVIII – XX веков явление муз традиционно знаменовало собой творческий акт. В советские времена обмирщённая поэзия не так часто призывала музу в качестве вдохновительницы. Хотя Ахматова не уставала подчеркивать свою неразрывную связь с посланницей небесного Олимпа. Но то Ахматова – поэт из Серебряного века. У большинства же советских стихотворцев мы если и найдем музу, то, в лучшем случае, в фигуральном или же в сниженном, ироническом значении. Да и зачем муза, когда всем на свете движет исторический детерминизм. Остаётся лишь влюбленность и сопутствующие ей переживания, но и в любовной лирике Маяковский научил поэтов обходиться без муз.

А вот Пушкина невозможно помыслить вне музыки. Разнообразный характер носят явления муз у Жуковского. Вспомним дух молодой девы, увенчанной лаврами, с сияющим на груди крестом, благословляющей португальского поэта Камозенса на его смертном одре. В этой деве отверженный обществом, умирающий в нищете португалец узнает музу собственной поэзии. Возвышенно описывает это Жуковский:

О! ты ль? Тебя ль час смертный мне отдал, / Моя любовь, мой светлый идеал?..

Камозенс у Жуковского заключает свой предсмертный монолог, обращаясь к юному поэту Васко Квеvedo:

Мой сын, будь тверд, душою не дремли! / Поэзия есть Бог в святых мечтах земли.

У Жуковского муза – благой источник творчества: она не только вестница гармонии и упорядоченности мироздания, в ней сгустились черты милосердной утешительницы. Поэзия, даруемая такой музой, становится примиряющей человека с Богом гармонией, *земной сестрой небесной религии; Богом в святых мечтах земли.*

«Что есть истинная поэзия? Откровение в теснейшем смысле. Откровение божественное произошло от Бога к человеку и облагородило здешний свет, прибавив к нему вечность. Откровение поэзии происходит в самом человеке и облагораживает здешнюю жизнь в здешних её пределах», – учит нас Жуковский.

Вне *музыкальной* природы поэтического акта невозможно помыслить Боратынского, стихи которого сопровождали Заболоцкого в лагере и были там его преимущественным чтением. В цикле 1946 года звучит явственная перекличка с самым глубоким из поэтов пушкинской плеяды.

Восемь стихотворений 1946 года словно накладываются на восемь лет заточения. Это стихи после заточения и молчания.

«Слепой» – распевка главной темы цикла: воспоминание о музе, желание новой, *живой и возвышенной песни*. Заболоцкий в «Слепое» переходит из разряда парадоксалистов и испытателей природы в стан *музыкальных* поэтов и обращается к музе.

*И куда ты влечешь меня,
Темная грозная муза,
По великим дорогам
Необъятной отчизны моей?
Никогда, никогда
Не искал я с тобою союза,
Никогда не хотел
Подчиняться я власти твоей, —*

*Ты сама меня выбрала,
И сама ты мне душу пронзила,
Ты сама указала мне
На великое чудо земли...
Пой же, старый слепец!
Ночь подходит. Ночные светила,
Повторяя тебя,
Равнодушно сияют вдали.*

Слепой певец – тема старая как мир. Её брал в разработку Боратынский. Стих – и там, и тут – напряжён, драматичен. У Заболоцкого – при большей мелодичности в интонации – больше и откровенно горестного, тяжкого: это отзвук лагерных лет. А первая строфа стихотворения Боратынского, соединяя в себе сострадание к *нищему слепому старику* и гнев против *злой черни* – это выкрик на срыве голоса.

Что за звуки? Мимоходом / Ты поешь перед народом/ Старец нищий и слепой!/ И, как псов враждебных стая,/ Чернь тебя обстала злая,/ Издеваясь над тобой!

Пересечения двух поэтов слишком заметны, чтобы нуждаться в доказательствах. После вынужденной паузы в сочинении стихов Заболоцкому была необходима опора на значимый для него поэтический голос. Песни слепых лирников у обоих авторов не несут в себе новизны. У Боратынского слепой певец переносится в сферу духовного избранничества, горнего клира и тем спасается. У него это один из вариантов разочарованного, пережившего своё искусство поэта. А Заболоцкий, напротив, жаждет возвращения поэтического голоса, просит об утешительной гармонии и тем преодолевает первоисточник.

Магнетически сильна у Заболоцкого власть *тёмной и грозной* музыки. Это какая-то древнейшая, доаполлоновская дионисийская муза, муза пребывающего во *мраке души*, отчуждённого от людей и солнца долгим периодом темноты поэта. Муза здесь – не просто риторическая фигура, но идеальная сущность творчества, владеющая сердцем певца, и её избранник уже не волен в себе. Та же самая *пригвождённость к искусству*, которая была в «Соловье», но теперь становится более ясно, кто *пригвождает*.

Художник слеп до тех пор, пока заперт в самом себе, но он хочет открыться в мир. *Горестное сердце* у Заболоцкого стремиться «высказать себя»; в нём начинает пробуждаться мотив не мертвенно унылой, но *возвышенной живой* песни.

В «Утре» дана первая попытка исхода слепого из его темницы, из погруженности в себя самого.

Светает. Уходит ночь. Пора выходить во внешний мир. Запевку в «Утре» дает петух.

Петух запекает, светает, пора!

Дятлы, перестукиваясь, *вырубают угрюмые ноты*, работая споро, без остановок. Но ни залиvistый петух, ни упорные дятлы не могут дать слов для песни – они дают только ритм.

Рожденный пустыней,

Колблется звук,

Колблется синий

На нитке паук.

Колблется воздух,

Прозрачен и чист,

В сияющих звездах

Колблется лист.

И птицы, одетые в светлые шлемы,

Сидят на воротах забытой поэмы,

И девочка в речке играет нагая

И смотрит на небо, смеясь и мигая...

Ритм есть, а мелодии не возникает. Другие птицы (а не петух и не дятлы) в своих светлых шлемах молча стерегут какую-то забытую поэму. Птичью? Человечью? Но слепой уже бодро топчет ногами листья. У него появляется надежда на появление небесной посланницы. Юная речная Афродита – ее предшественница. И небо здесь ближе, чем в «Слепом». Туда, смеясь и мигая, смотрит маленькая нагая купальщица и там собирается гроза...

В стихотворении «Гроза» дано музыкально величественное, знаменное муками рождения, громом и ливнем, восторгом и вдохновением преображенное явление *грозной музыки* «Слепого»; здесь появляется *светлоокая дева из темной воды*, как бы метаморфоза *нагой девочки* из стихотворения «Утро». Грозная и тёмная муза принимает совершенно иной вид – теперь она вся под знаком света, восторга, красоты, удивления. Под грандиозный аккомпанемент природы, сопровождаемый *человеческим шорохом трав и вещей холодом на тёмной руке*, поэт, как некогда ветхий Адам, дает имена прежде невиданным вещам и явлениям.

Так из темной воды появляется в мир светлоокая дева,

*И стекает по телу, замирая в восторге, вода,
Травы падают в обморок, и направо бегут и налево
Увидавшие небо стада.*

*А она над водой, над просторами круга земного,
Удивленная, смотрит в дивном блеске своей наготы,
И, играя громами, в белом облаке катится слово,
И сияющий дождь на счастливые рвется цветы.*

Гроза знаменует разрядку, очищение, после мук темноты, стеснения и духоты выплескиваясь сияющим дождем на счастливые цветы. В «Грозе» Заболоцкий запечатлевает явление преображенной музыки с небесной высоты, из белого облака и слышит (произносит) *первые слова на родном языке*. Так обозначаются подступы к *живой песне*, которую хотел спеть слепой.

«Бетховен» продолжает «Грозу», разворачивая акт человеческого вдохновения и творчества, идущего навстречу сфере надприродных сущностей и музыкальных миров, ибо гроза была не только, и даже не столько, явлением природы, сколько знаменованием прихода *светлоокой девы*.

В «Бетховене» Заболоцкий поэтически выскажет ряд основополагающих суждений. Венчающее творческий акт художество ни в коей мере не является *трудом*. Художество – жест и подвиг артиста, преодолевшего *труд*. Художество возможно лишь через человека, разделяющего добро и зло и противопоставляющего доброе начало существующему в природе злу. Такое художество возвращает природе ее истинный лад и строй...

*В рогах быка опять запела лира,
Пастушьей флейтой стала кость орла...
Творчество побеждает и умирляет стихию природы.
Дубравой слов и озером мелодий
Ты превозмог нестройный ураган,
И крикнул ты в лицо самой природе,
Свой львиный лик просунув сквозь орган...*

В «Бетховене» поставлен вопрос о соотношении слова и мысли, слова и музыки. Мысль должна быть открыта, проявлена музыкальной фразой, не стеснена чем-либо массивным и плотным. Язык не есть самодовлеющая сущность, исключительная привязка к языку ещё не создает художника. (Поэт не весь *инструмент языка*, если отталкиваться от высказывания Бродского, а *служитель музыки* — её волею он и поставлен распорядителем над языком).

Слово *с воплем вырывается* из слова и становится музыкой, высшим осуществлением. Поэт способен разжать тиски языкового детерминизма, устремившись в область музыкальной свободы, где, по замечанию А. Ф. Лосева, божество играет с самим собою. Но и музыкант не должен чураться или бояться слова, как не чурался его Бетховен.

*Откройся, мысль! Стань музыкою, слово,
Ударь в сердца, чтоб мир торжествовал!*

«Бетховен» не только замечательное произведение словесного искусства, но и эстетическая декларация, опровергающая написанное Заболоцким в 1932 году «Предостережение», где сформулированы – задорно и остроумно – его тогдашние антимзыкальные аргументы в духе кубизма, конструктивизма и иных форм левого искусства.

*Где древней музыки фигуры,
Где с мёртвым бой клавиатуры,
Где битва нот с безмолвием пространства —
Там не ищи, поэт, душе своей убранства.
Соединив безумие с умом,
Среди пустынных смыслов мы построим дом —
Училище миров, неведомых доселе.*

Поэзия есть мысль, устроенная в теле

<...>

Коль музыки коснешься чутким ухом,

Разрушится твой дом...

Заболоцкий уже тогда *корреспондировал* с Боратынским. Тот, напротив, печалился о *мыслительной* доминанте поэтического искусства, сетовал, что *художник слова* испытывает природу *мыслью*, отнимая у неё непосредственность звучания музыки.

Заболоцкий в «Бетховене», не отказываясь от *соединения безумия с умом*, снимает антимузикальные выпады. *Безмолвие пространства* становится выразимо именно музыкально-песенными созвучиями.

Вот он нашел эти созвучия и захотел запеть, вместе со скворцом. «**Уступи мне, скворец, уголок**» – первая из целиком гармонических миниатюр цикла. Легкая, чарующая, звенящая и пьянящая, как ранняя весна. Путешествуй вместе с *потерявшим сознание скворцом* по весенним полям, пребывай в полном единодушии с ожившим миром – и ты достигнешь того, к чему стремился. Не мешают, не нужны и не страшны никакие *литавры и бубны истории*. Стань скворцом, и песня твоя будет столь же беззаботна и заливица. Но вот стань, попробуй? – поёт песню пока сама птица, а не поэт.

Природа, однако, не столь упоительна и проста, как кажется весной. В другие времена года она внушает иные мысли.

Опять ты, природа, меня обманула,

Опять провела меня за нос, как сводня!

Во имя чего среди ливня и гула

Опять, как безумный, брожу я сегодня?

В который ты раз мне твердишь, потаскуха,

Что здесь, на пороге всеобщего тленья,

Не место бессмертным иллюзиям духа,

Что жизнь продолжается только мгновенье!

Вот так я тебе и поверил! Покуда

Не вытряхнут душу из этого тела,

Едва ли иного достоин я чуда,

Чем то, от которого сердце запело...

Вот и запело сердце. И это будет сильнее внушений и впечатлений природы. Заболоцкий одергивает природу без всяких церемоний: *сводня, потаскуха*. «**Читайте, деревья, стихи Гезиода**» – педагогическое, заклинательное, *противоприродное*, если хотите, стихотворение. Природа не имеет права учить о тлении и исчезновении, коль муза учат о бессмертии, гармонии, свободе, любви, счастье. И вообще-то, учитель в этом мире – человек с его культурой, а не природа.

Учат, наставляют животных, растения, а также стихии и водопады Гезиод, Оссиан, девятая Камена – муза Урания, которая сходит с неба с циркулем и указательной палочкой в руках. Природа покоряется силе искусства и человеку. Кузнечик рыдает, как маленький Гамлет, и эфирные легкокрылые бабочки садятся на лысое темя Сократа, чтобы слушать поучения древнего мудреца.

Аполлоническое, гармоническое, примиряющее и *учительное* начала поэзии явили себя в «Гезиоде». Это аполлоническое начало заставляет природу покориться культуре, решительно настаивает на ее *восхождении*, на её недостаточности.

Вопрос о характере позднего периода творчества Заболоцкого, если его поставить во всей полноте и заостренности, может привести нас к противопоставлению дионисийского и аполлонического начал, экстаза и просветления и вывести на проблематику христианского искусства

Нового времени. Но я ограничусь лишь замечанием, оставляя более уверенные выводы на этот счёт будущим толкователям поэта.

«Еще заря не встала над селом», два четверостишия которой я цитировал в самом начале, спокойна, задумчива. Эти зимние стихи написал прозревший, овладевший собой, победивший дурные внушения природы, поверивший в приходящее свыше вдохновение поэт. Действительные *живые* источники вдохновения и творческой силы – уже необратимые явления светлой музыки – даны вне драматизма, отчётливо, окончательно.

Вот бы и концовка для всего цикла о победе творчества над душевным мраком ослепшего в заточении певца. Но нет. «Заря над селом» звучит камерно. Главная, взыскуемая в «Слепом» песня, всё ещё не спета. Песня была в весёлом скерцо «Скворца», в руладе *первого весеннего певца из березовой консерватории* – но там поёт природа, сердце откликается, но песня человека может прерваться: поэт боится за неокрепший голос и бережёт его.

Искомый возвышенный напев появится в восьмом стихотворении цикла – «**В этой роще березовой**». В последнем стихотворении цикла Заболоцкий сводит основные темы: поющих птиц; березовую рощу (она мелькнула в «Скворце»); утренний свет (здесь он немигающий, а девочка в «Утре» мигала); слепоту и прозрение (*опаленные веки* убитого солдата); горестное, разорванное, но всё равно поющее сердце. Вводит новые мотивы: *войну, смерть, солдата*.

Драматургия стихотворения заключена в видении иволги (еще один «птичий» образ музыки – муза не раз является в цикле под видом певчих птиц), которой угрожает смерть, *смертельное облако. Отшельница леса* смолкает, появляется, летит *над обрывами, над руинами смерти...*

Поэт подчёркивает мотив сердца, насыщает песню музыки-птицы новым содержанием, сравнивая её с *целомудренно бедной заутренней* (вот и Жуковский, с его родством поэзии и религии) – светлой утренней молитвой.

Целомудрие – это целостность, которую берут на разрыв, а она не рвётся. Целомудрие заключает в себе глубокие этические и религиозные пласты. И в таком – этически насыщенном виде – Заболоцкий делает пустынную птичью песню и человеческой тоже. Она отзывается и звучит в его разорванном сердце, сквозь сердце. (Может быть, это открывается и поётся *забытая* поэма из «Утра», исчезнувшая в лагере, неудавшаяся, недописанная, ворота которой стерегли птицы в светлых шлемах?)

Голос птицы и голос человека сливаются в *разорванном сердце* убитого солдата жизни. Сливаются в той самой точке боли, где у Заболоцкого совпадают природа и человек. Звучат в унисон. Несравненная целомудренная и гармоническая плавность песни заживляет рану, и песня поётся вопреки смерти.

*За великими реками
Встанет солнце, и в утренней мгле
С опаленными веками
Припаду я, убитый, к земле.
Крикнув бешеным вороном,
Весь дрожа, замолчит пулемёт.
И тогда в моем сердце разорванном
Голос твой запоёт.*

За этим следует финал об окончательном торжестве утра – об *утре торжественной победы*, встающем над берёзовой рощей, где *под божественной каплей холодеет кусочек цветка*, неуничтожимый остаток жизни.

«Берёзовая роща» не просто музыкальна, она – напевна. Трость струну, и стихотворение запоется само. Его, к слову говоря, положили на музыку.

Заболоцкий победил душевный мрак слепого певца гармонией пришедших к нему стихов и спел возвышенную песню. В цикле 1946 года возникает лад и строй, стремящийся излиться музыкальной волной, пересоздать мир гармонией.

Установка на *песенный лад* у «прозревшего» поэта, так или иначе, но противопоставила послелазерный этап его творчества натурфилософским стихотворениям 20-30-х годов. В «Столбцах», в сюрреализме «Безумного волка» и «Деревьев» господствует парадоксально-иронический, эксцентрический, сконструированный образ, и принципиально внемusыкальная диалектика мысли – сознательная установка молодого экспериментатора.

Не устройством мысли в языковом теле занимается Заболоцкий в стихах 1946 года, а открытием и привнесением в дольний мир соразмерностей надприродного мира – его музыкальных гармонических созвучий, консонансов. Он обнаруживает и идеальный источник творчества – музу. Тем самым поэт говорит нам, что в мире всё осталось на своих местах. Что поэт, по замечанию Блока, остаётся *сыном гармонии*, задача которого в том, чтобы извлечь гармоническое начало из стихии хаоса и «внести эту гармонию во внешний мир».

ВОЗВРАЩЕНИЕ ПОЭТА над стихами Туроверова

О, власть моих воспоминаний...

Николай Туроверов

В столетние годовщины самой кровопролитной на Руси гражданской войны много говорилось о Корнилове, Юдениче, Деникине, Колчаке, Краснове, Врангеле, о других белогвардейских генералах, но отнюдь не о поэтах. А, может быть, не Колчак и не Врангель, но именно поэт способен дать образчик героя, воевавшего с противоположной Красной армии стороны. И такой поэт есть.

Николай Туроверов (1899—1972) родился в юрту Старочеркасской станицы Донской области, он потомственный казак из старшинского рода: в послужных списках о таких писали: «казак из дворян». С декабря 1917-го воевал в отряде полковника Василия Чернецова. Оставил точное воспоминание о том, как большевизированные отряды Фёдора Подтёлкова уничтожили отряд молодых донских воинов-добровольцев, поддержавших атамана А. М. Каледина. Позже Туроверов сражался в рядах регулярной Донской армии в чине хорунжего под началом генералов Святослава Денисова и Владимира Сидорина, а в Белой армии – у Петра Врангеля, принявшего на себя общее командование вооружёнными силами Юга России, был повышен до подьесаула.

Стихи его теперь стали звучать по всей России, но Туроверова иногда называют *певцом казачества*. С этим можно согласиться, однако это будет сужающее, всего лишь тематическое определение его поэзии, обращённой ко всем без исключения русским читателям и трогающей сердца отнюдь не одних казачьих потомков.

Что касается казаков, то казака всегда можно узнать по тому, как он относится к Разину, которого в официальной России не жалуют. Поэт написал про «*алую кровь Разина*», противопоставляя её пугачёвской – «*чёрной*». Так считается в казаках. В стихах Туроверова вспыхивает образ Разина. Куда теперь позовёт Степан *испытанных друзей*, кто эти друзья? – новая ли разгульная вольница, состоящая из большевизированной черни, или освободители от интернационального произвола и насилия нового государства? Этот отражает двойственность отношения к знаменитому бунтарю, имя которого использовали в своей практике также и революционные идеологи и вожди. В русской государственнической идеологии – Разин вор и преступник, а в донском предании, в фольклоре (часто и в художественной литературе) – свободолюбец, борец за народные права и волю на казачий манер. Разина и разинщину в официальной России считают прообразом политического терроризма, но история, как учил историк Василий Осипович Ключевский, процесс не логический, а народно-психологический. Слова Пушкина о Разине, как о *самом поэтическом лице русской истории*, не зря сказаны: поэзия превосходит трафаретные рассуждения. В Разине народное и поэтическое сознание улавливает силу и красоту освободительного порыва. Бесстрашного Василия Чернецова Туроверов называл *воскресшим Разиным*, пошёл вслед за Чернецовым и был, так сказать, *разинцем*.

Туроверов выразительно писал не только на «разинскую», но и на другие казачьи темы: про *азовское сидение* казаков, когда они обороняли крепость от турок в соотношении 1 к 40; с сочувствием отзывался на жестоко подавленное Петром I восстание Кондратия Булавина. Казачьи предпочтения в Туроверове ясно сказывались. Стихи Туроверова при этом не сепаратистские.

У курносаватого Туроверова на фотографиях волосы аккуратно зачёсаны назад, мягкие интеллигентские черты при округлом лице соединяются с высоким лбом, в спокойном выражении глаз не видно воинственного настроения. На плакатного казака с выбивающимся из-под

фуражки чубом и с пикой наперевес он не похож. Действительные обитатели Дона отнюдь не всегда похожи на свои диковатые картинные изображения. Случается, конечно, в лицах казаков кавказский, тюркский или калмыцкий налёт, но часто можно видеть славянский тип без примесей – светловолосый и голубоглазый.

Дело, разумеется, не в физиономических признаках, а в том, какой за ними стоит человек. Туроверов представляет сложившийся на Дону перед революцией тип южнорусского мальчика-идеалиста из гимназистов, реалистов, выпускников местной сельскохозяйственной школы, юнкеров и кадет, а то и семинаристов. Этот типаж мало замечен в литературе. Встречается у донских авторов Фёдора Крюкова и Романа Кумова, умерших в гражданскую войну, нет-нет мелькнёт в «Тихом Доне» в образах Атарщикова или Изварина. Но именно мелькнёт – подробно Шолохов этого не касается.

У современного автора Юрия Сухарева в его обширном очерке «Дорога на хутор Акимовский» подобный типаж детально прослежен на примере судеб сыновей атамана Кременской станицы есаула Михаила Антонова. Казачьих сепаратистов, к слову говоря, среди образованных донских юношей революционной поры было не так много – они не отделяли себя от русских. Сепаратистские настроения у донцов усилила гражданская война, участники которой со стороны белых сил оказались разбросанными по всему миру. Об этом свидетельствует и действия казаков атамана П. Н. Краснова на стороне Германии, и некоторые эмигрантские авторы, в частности, Павел Поляков. Но только не Туроверов – он сепаратистом не был.

Был такой, снискавший печальную известность, кубанский (не донской) казак Павел Горгулов, совершивший акт политического терроризма – убивший в 1932 году в Париже своего тёзку, президента Франции Поля Думера. Горгулов перед гильотинированием выкрикивал на суде, что он совершил убийство, чтобы привлечь внимание западной публики к страданиям заброшенных на чужбину и бедствующих там русских людей. По каким бы причинам этот странный парень ни совершил свою людоедскую выходку, русским эмигрантам от этого легче не стало. Корнет Дмитриев, выпрыгивая из окна и оставляя предсмертную записку «Умираю за Францию», искупал перед французами горгуловский грех. Европейские судьи объяснили психопатический характер Горгулова его русской национальностью, а парижские обыватели стали пугать своих детишек страшилками про восточных варваров (как в Наполеоновские войны, когда казаки поднялись на Монмартский холм и вошли в Париж). Но Горгулов страдал не национальным помутнением, а идейным помешательством, хотя получил образование, учился на врача и имел за границей медицинскую практику.

Кроме Горгулова были и подобные Туроверову молодые люди, являющие наиболее привлекательные черты донского поколения, втянутого в гражданскую войну.

Туроверов воплотил в стихах проникновенный образ собрата по изгнанию: *ты такой ли, как и прежде, богомольный / В чуждеальной басурманской стороне...* Его казак *весело и вольно дышит*, дружит с подобными себе бедняками, раздаривает им всё вплоть до нательного креста и рубашки, пирует и влюбляется. *Разорительный, разбойный*, – замечает про своего героя автор, и тут же даёт уточнение: *но при этом нераздельный и целомудренно скупой*. Здесь поэт имел в виду и самого себя.

Если говорить о литературной генеалогии Туроверова, то она – бунинская: подчинённый авторской воле «осёдланный» стих, с точным графическим рисунком, с характерными приметами южнорусской степи. Дальнейшие влияния – гумилевские: динамику задаёт образ воина в дальних походах, с их опасностями, риском, экзотикой – у Туроверова тоже есть бивуаки под африканским небом (он служил в Иностранном легионе Франции).

*Учился у Гумилёва
На всё смотреть свысока,
Не бояться честного слова*

*И не знать, что такое тоска.
Но жизнь оказалась сильнее,
Но жизнь оказалась нежней,
Чем глупые эти затеи
И всё разговоры о ней.
(1946)*

Эмигрантский критик Георгий Адамович отмечал, что Туроверов стихами «выражает» себя, а «не придумывает слова для выдуманных мыслей и чувств», что его «стихи ясны и просты хорошей неподдельной прямоотой, лишённой нарочитого упрощения». Действительно, Туроверов выражал строй своей внутренней жизни в *прямом* стихотворном высказывании, не уходил в метафорические излишества, чему способствовала и прямоота природы поэта, и его *простота*, которая не является синонимом тривиальности, банальности. Хотя поэт говорил о *нетрудности* своего стиха, но сделать так, чтобы *простое* не превратилось в банальное, плоское, рутинное, не лишить простоту её глубины и скрытого в ней движения, динамики – не просто.

*На простом, без украшений, троне
Восседает всемогущий Бог.
Был всегда ко мне Он благосклонен,
По-отечески и милостив, и строг.
Рядом Ангел, и весы, и гири —
Вот он – долгожданный суд!
Всё так просто в этом райском мире,
Будто здесь родители живут...
(1945)*

Шкала ценностей литературы русского зарубежья определялась людьми далёкими от боевой и военной тематики. Туроверов был от них далёк, продолжал писать о войне – его не принято было ставить на высокую поэтическую ступеньку. Там помещали кого-нибудь из ветеранов отечественного поэтического цеха, завоевавших известность ещё в России, или молодых стихотворцев, пишущих более широко, более изобретательно, модерно, *с откровенностями*. В постперестроечной России более всего растиражировали голос Георгия Иванова...

Тематическая *выделенность* Туроверова не означает творческой узости – Гёте говорил, что поэту необходимо исключение из общего ряда, *отграниченность*. Мне нет нужды заниматься взвешиванием художественных величин – у каждого из поэтов свой неповторимый мир. Но на Туроверова не давило ходасевичевское чувство потери собственного Я посреди мрака *европейской ночи* или, как у Георгия Иванова с его *неприятным*, по мнению Зинаиды Гиппиус, тоном, – *распад атома*, внутреннего ядра. Туроверова отличает стоически сберегаемая и счастливо присутствующая в нём цельность творческой личности.

Проживший эмигрантскую жизнь во Франции, Туроверов стал здесь деятельным общественником, возглавлял парижский писательский союз, печатался (стилистически выразительны его «культурологические» стихотворения о любимых поэтах, памятных местах, военно-историческая проза), имел успех у читателей. Образ уцелевшего в отшумевших битвах воина за стойкой парижского кафе, растерявшего боевых друзей, скитающегося по миру с обострённым чувством красоты и тленности мироздания – это всё его разнообразные *французские автопортреты* в различных ракурсах, но почти всегда в ауре воинского *воспоминания*.

*Равных нет мне в жестоком счастье:
Я, единственный, званый на пир,
Уцелевший ещё участник
Походов, встревоживших мир.
На самой широкой дороге,*

*Где с морем сливается Дон,
На самом кровавом пороге,
Открытом со всех сторон,
На еще неразрытом кургане,
На древней, как мир, целине, —
Я припомнил все войны и брани,
Отщумевшие в этой стране.
Точно жемчуг в чёрной оправе,
Будто шелест бурьянов сухих, —
Это память о воинской славе,
О товарищах мёртвых моих.
Будто ветер, в ладонях взвесив,
Раскидал по степи семена:
Имена Ты их, Господи, веси —
Я не знаю их имена.
(1947)*

Это звучит одновременно и строго, и изобретательно.

У двух эмигрантских поэтов есть написанные на одну тему и одним и тем же размером строки.

*Мы отдали все, что имели,
Тебе, восемнадцатый год.
Твоей азиатской метели
Степной – за Россию – поход.
Николай Туроверов
Как будто вчера это было —
И спешка, и сборы в поход...
Мы отдали все, что нам мило,
Тебе, восемнадцатый год.
Николай Келин*

Можно подумать, что автор второго четверостишия, Келин, сочинил стихи под влиянием Туроверова – более известного и признанного. Но это исключено – уважающие себя поэты друг у друга не переписывают. Похожесть вызвана тем, что восемнадцатый год глубоко отложился в сознании обоих, навсегда врезался в память: они отдали ему самое дорогое, что имели, – юность. В том году они оба были молоды: первому не было двадцати, другому немногим больше. В эмиграции они познакомились, а до того вместе воевали в Крыму. Им не было нужды повторять друг друга и что-то выдумывать. Стихи у них вращались вокруг темы изгнания на чужую землю, невозможности возвращения, потери родины, *утраты наследия*. Как вот эти строки Туроверова.

*Не дано никакого мне срока,
Вообще, ничего не дано,
Порыжела от зноя толока,
Одиноко я еду давно;
Здравствуй, горькая радость возврата,
Возвращённая мне, наконец,
Эта степь, эта дикая мята,
Задурманивший сердце чабрец, —
Здравствуй, грусть опоздавших наследий,
Недалёкий, последний мой стан,
На закатной тускнеющей меди*

Одинокий, высокий курган!

(с посвящением П.Н.Краснову, конец 1930-х гг.)

Каково это – навсегда лишиться права на наследие отцов? Стихи Туроверова энергичны, но могут быть пронзительно горькими. *Горькая радость возврата...* Возвращение происходит исключительно под *властью воспоминаний* (выражение самого поэта, см. эпиграф) и образует сквозное содержание туроверовской поэзии. Она решительно устремлена к идеальной сверхдействительности *возвращения*, где происходит восприятие и получение отобранного наследия.

А складываться его поэзия начала из памяти о родных местах, опознанных в детстве и юности. Поэт навсегда оказался в стане изгнанных за пределы родины воинов – с осени 1919 года не видел Дона и степей (*почти незнакомый Дон*, говорил он). Францию, где проживал, называл *родиной своей свободы, весёлой мачехой*; оксюморон *европейского ласкового плена* даёт представление о широких возможностях звучания туроверовской лиры.

Эти дни не могут повторяться —

Юность не вернётся никогда.

И туманнее, и реже снятся

Нам чудесные, жестокие года.

С каждым годом меньше очевидцев

Этих страшных, легендарных дней.

– Наше сердце приучилось биться

И спокойнее, и глуше, и ровней.

Что теперь мы можем и что смеем?

Полобив спокойную страну,

Незаметно, медленно стареем

В европейском ласковом плену...

(1930-е гг.)

Жизнь Туроверова в родных местах была намного короче эмигрантской. А его воспоминания о жизни на родине потому были такими стойкими, что сопровождались *явлением музыки*, которая питала в нём творческие силы и порождала – почти *из ничего* – всё новые и новые смыслы, дополняла образ родимого края тем или иным оттенком, штрихом – здесь есть во что вчитываться. Воспоминания Туроверова через поэзию обретают *утраченное*, восстанавливают оборванное время и возвращают его.

Звенит над корками арбуза

Неугомонная пчела.

Изнемогающая Муза

Под брочкой снова прилегла,

Ища какой-нибудь прохлады

В моём степном горячем дне,

И мнёт воздушные наряды

На свежескошенной стерне...

(1930-е гг.)

Русская литература в XX веке заметно сдвигается на юг – тут и Шолохов, и Солженицын, с его Ставрополем и Кавказским хребтом в «Красном колесе», и сравнительно недавно скончавшийся поэт Юрий Кузнецов с выразительными картинами Кубани. И Туроверов – он тоже поэт южнорусского края: муза его происходит из придонских степей, с башен Азова, который героически защищали его предки. Он не раз обращается к музе.

Стояла на башне Азова,

И снова в боях постоишь,

Вручала мне вешее слово,

*И снова другому вручишь.
Одна ты на свете, родная...*
(«Переправа», с посвящением *Музе*, 1950)

Начальные месяцы повстанческого движения на Дону у Туроверова переданы очень динамично и захватывающе.

*Февраль принес с собой начало.
Ты знал и ждал теперь конца.
Хмельная Русь себя венчала
Без Мономахова венца.
Тебе ль стоять на Диком поле,
Когда средь вздыбленных огней
Воскресший Разин вновь на воле
Сзовёт испытанных друзей?
Ты знал – с тобой одним расплата
За тишь романовского дня.
Теперь не вскочит пылкий Платов,
Тебя спасая, на коня...*
(«Новочеркасск»)

Юность не возмездие отцам, как у Генриха Ибсена и Александра Блока, а расплата: за обманчивую «тишь романовского дня» на краю империи, где родились и жили отцы, за беспечную дремоту старших...

Русь сняла с себя *венец Мономаха*, вверглась в смуту. Заполыхали пожарища, о которых и думать забыл патриархальный Дон. В «Новочеркасске» нота у Туроверова взята высокая: бесстрашие и беззаветность юности, рвущейся на подвиг, готовой добровольно принять смерть. Взять на свои плечи – почти детские – ответственность за судьбу родины, которая гибнет от накопившейся злобы, от бездарности политиков, от озверения черни, от обывательского равнодушия и цинизма – это не может оставить равнодушным. Жертвенность – тем более, когда сквозь неё проступают хрупкие черты юности, – всегда волнует.

Туроверов обладал незаурядным даром стихотворца-повествователя, повествуя в стихах о поколении молодых офицеров, гимназистов, кадетов, реалистов, семинаристов, откликнувшихся на призыв казачьих вождей революционной эпохи: Волошинова, Каледина, Чернецова, Митрофана Богаевского, Назарова. Но он сознавал – с течением изгнаннических лет всё отчётливее – скоротечность бранной славы, напрасность размахистой удали, говорил о *весёлой тоске* молодости, о *чарующем обманном рассвете*, о *чести и измене*, *слёзах и плетях*, *подвиге и разбое*... Однако идеалистический порыв восемнадцатого года, когда он *с весёлой тоской скакал в рядах казачьей лавы*, остался для поэта реальностью героической, несмотря ни на какие оговоры и оговорки.

Связанное с кровью зловеще, поэт это понимал лучше нас. У него *зловещее* запечатано сургучной печатью, не будем ломать и плавить этот сургуч.

Потом началось отступление – всё дальше и дальше на юг, к морю, расставание с городом юности, Новочеркасском, стоящем на высоком холме, увенчанном крестами войскового собора.

*Колокола могильно пели.
В домах прощались, во дворе
Венок плели, кружась, метели
Тебе, мой город, на горе.
Теперь один снесёшь ты муки
Под сень соборного креста.
Я помню, помню дни разлуки,*

*В канун Рождения Христа,
И не забуду звон унылый
Среди снегов декабрьских вьюг
И бешеный галоп кобылы,
Меня бросающей на юг...*

И как бы подхватывая последний аккорд небольшой поэмы «Новочеркасск», Туроверов мастерски напишет в стихотворении «Перекоп» о последнем усилии выталкиваемых из России казаков.

*Сильней в стремёнах стыли ноги,
И мёрзла с поводом рука.
Всю ночь шли рысью без дороги
С душой травимого волка.
Искрился лёд отсветом блеска
Коротких вспышек батарей,
И от Днепра до Геничевска
Стояло зарево огней.
Кто завтра жребий смертный вынет,
Чей будет труп в снегу лежать?
Молись, молись о дальнем сыне
Перед святой иконой, мать!*

Визитной карточкой Туроверова в период его возвращения к отечественному читателю стало знаменитое стихотворение «Крым», где рассказанное поэтом в 1930-е годы видишь, как в кинематографе. Стихотворение стало известно многим читателям: *Уходили мы из Крыма / Среди дыма и огня...* А свою раннюю поэму «Новочеркасск», отражающую начальный период повстанческого движения, Николай Туроверов сочинил в самом начале эмиграции, когда начал работать в литературе.

Стихи Николая Туроверова не только взволнованное сказание не покорившегося большевикам Дона – в совокупности они представляют собой наиболее масштабный, полнокровный поэтический голос с *белой стороны*. Хотя в них некоторая монотонность, по силе звучания с ними может соперничать – если бы не некоторый налёт литературной условности – лишь «Лебединый стан» Марины Цветаевой да талантливый Иван Савин, достигавший в своей лирике исключительной исповедальной искренности. Но Савин рано умер от полученных на гражданской войне ран, не успев реализовать свой талант в полной мере.

В свои пятьдесят лет, в Париже, Туроверов вновь вспоминает казачье знамя, погибших соратников – в победительном ритме.

*Мне снилось казачье знамя,
Мне снилось, я стал молодым.
Пылали пожары за нами,
Клубился пепел и дым.
Сгорала последняя крыша,
И ветер веял вольней,
Такой же – с времен Тохтамышша,
А, может быть, даже древней.
И знамя средь чёрного дыма
Сияло своею парчой,
Единственной, неопалимой,
Нетленной в огне купиной.
Звенела новая слава,
Ещё неслышанный звон...*

*И снилась мне переправа
С конями, вплавь, через Дон...
И воды прощальные Дона
Несли по течению нас,
Над нами на стяге иконы,
Иконы – иконостас;
И горький ветер усобиц,
От гари став горячей,
Лики всех Богородиц
Качал на казачьей парче.
(1949)*

Ветру усобиц Туроверов даёт разные определения: *вольный, древний, горячий, горький*. И сами они были разными – эти воины – не святыми, конечно. Поэт накрыл их парчѣвыми знаменами с богородичными ликами, ввёл под покров вечности.

Туроверов грезил Доном, мечтал вернуться в родные места, как Одиссей на возлюбленную Итаку, и тосковал о родине, как Данте о Флоренции. Но как было вернуться? Те казаки, которые возвращались в двадцатые и тридцатые годы, преимущественно попадали в лагеря.

*Я знаю, не будет иначе,
Всеми свой черѣд и пора.
Не вскрикнет никто, не заплачет,
Когда постучусь у двора.
Чужая на выгоне хата,
Бурьян на упавшем плетне,
Да отблеск степного заката,
Застывший в убогом окне.
И скажет негромко и сухо,
Что здесь мне нельзя ночевать,
В лохмотьях босая старуха,
Меня не узнавшая мать.
(1930-е гг.)*

Возврат к *хате на выгоне, к упавшему плетню, к убогому окну* или к *курению над оврагом* в других стихах (у него несколько точек желаемого возвращения) для казаков-эмигрантов до конца пятидесятых годов был смертельно опасен, хотя Советы и провозглашали амнистию. Для врангелевского офицера и заметного деятеля эмиграции Туроверова возврат вовсе был не осуществим. В шестидесятые годы некоторые казаки-эмигранты всё же стали приезжать в Россию в качестве туристов, но преимущественно те, кто осели после войны в соцстранах, в Болгарии или в Чехословакии.

Только *поэтическое возвращение спасало* Туроверова и помогало ему сохранить чувство единства личности и единства пути. Он на самом деле *видит* мать, которой нет на свете (родители Туроверова бесследно сгинули). *Босая и в лохмотьях*, она не узнаёт сына и отказывает ему в ночлеге. Такое плотное совмещение поэзии и действительности и дало отсутствие внутреннего надлома. Его стихи – поэзия плывущего к своей цели, неуклонно стремящего к возвращению человека. Он возвращается в родные края даже тогда, когда ему суждено там погибнуть. В этом есть жертвенная бескорыстность.

*Я снова скроюсь в буераки,
В какой-нибудь бирючий кут,
И там меня в неравной драке
Опять мучительно убьют...*

Последняя книга у поэта вышла в Париже в 1965 году и носит название по тому, что в ней напечатано, – самое простое: «Стихи». Туроверову в это время было 66 лет, не за горами был уход из жизни. Автор обнародовал здесь избранные стихотворения прошлых лет и новые опыты. А в девяностые годы начало происходить возвращение наследия Туроверова на родину: были выпущены книги, созданы фильмы и радиопередачи. Пропагандист поэта Виктор Леонидов пишет, что «войну Туроверов провел в оккупированном немцами Париже, но у него и в мыслях не было присоединиться к тем казакам, что решили: Гитлер поможет им снова обрести Родину, сокрушив власть коммунистов». Для такого утверждения у биографа, вероятно, имеются документированные подтверждения, но по стихам не так однозначно.

В период войны Туроверов жил в Париже, перед тем покинув ряды Французского Иностранного легиона. В 1942 году он выпустил очередной стихотворный сборник – следовательно, в период немецкой оккупации немцы оставили ему возможность литературной работы.

В последней книге 1965 года воспроизводится написанное в конце тридцатых годов одно из стихотворений о возвращении, которое я выше цитировал: *Здравствуй, грусть опоздавших наследий, / Недалёкий, последний мой стан...*

Почему автор убирает здесь посвящение атаману Краснову, с которым прежде печатал это стихотворение? Думаю, не хотел лишних ассоциаций. Краснов и другие белые генералы, пошедшие на союз с Гитлером, были в советской России казнены и по сию пору не реабилитированы. Следует ли из этого, что Туроверов вообще никак не соприкасался с теми соплеменниками, которые в 1945 году, вместе с их последним атаманом немецким генералом Гельмутом фон Паннвицем, были выданы Англией на съедение Советам в австрийском Лиенце? Престарелого Краснова он знал лично, и вряд ли не имел ничего общего с его сторонниками, будучи несомненным патриотом и активным общественником. Соприкосновение было, но кое-что он мог скрывать и от самых близких людей.

(**Справка.** Приводятся разные – до 65-ти тысяч – цифры воевавших в союзе с Германией казаков. Среди них были не только бывшие белогвардейцы. К примеру, 436 полк 155 стрелковой дивизии Красной армии под командованием дончака майора Ивана Кононова перешёл на сторону немцев в августе 1941 года. Зафиксированы и другие похожие случаи. Накануне окончания войны воинство было передано под общее командование генерала Власова, хотя прежде дистанцировалось от РОА (Русской освободительной армии), так как в вермахте существовало своё, отдельное управление казачьих войск во главе с П.Н.Красновым, недолюбливавшим Власова. В ноябре 1943 года германским правительством была выпущена декларация, по которой казаки провозглашались «особым народом», произошедшим от остготов, то есть признавались так называемыми «арийцами». Казачьи части больше использовались немецким командованием на Балканах, нежели в России, но и на территории Советского Союза казаки выпускали около 30-ти своих газет и боевых листов. Многие антисталински настроенные казаки военных лет стали жертвой ялтинских соглашений, согласно которым союзники выдали их советской стороне. Поэт Николай Келин, о котором я упоминал выше, не воевал в союзнничестве с немцами. В качестве врача-психиатра он оказывал медицинскую помощь монахам католического монастыря в Чехии, и монахи этого монастыря увековечили его память мемориальной доской.)

Вот эти строки вызывают у меня неожиданные мысли.

Не всё, не всё проходит в жизни мимо.

Окончилась беспечная пора.

Опять в степи вдыхаю запах дыма,

Ночью у случайного костра.

Не в сновиденьях, нет – теперь воочью,

В родном краю курганов и ветров,

Наедине с моей осенней ночью

*Я всё принял и я на всё готов,
Но голос прошлого на родине невнятен,
Родимый край от многого отвък,
И собеседнику обидно непонятен
Мой слишком русский, правильный язык.
Чужой, чужой – почти что иностранец,
Мечтающий о благостном конце,
И от костра пылающий румянец
Не возвратит румянца на лице.*

Снова власть воспоминаний? Так ведь дана ситуация реального возвращения. Турове-ров вновь в родной степи: *вдыхает запах дыма, ноцует у костра...* Он однозначно говорит: *не в сновиденьях, нет – теперь воочью.* Можно ли допустить, что в жизни Турове-рова было такое, чего мы не знаем: *он мог ненадолго возвращаться в родные степи в конце сорок первого или в сорок втором году.* Стихи не исключают такой вариант.

Как испытанный в боях воин он был рискованным человеком, при сильном желании мог осуществить возвращение на практике, либо присоединившись к знакомым казакам, приходившим на Дон и Кубань, либо как-то иначе. Он не хотел, чтобы об этом знали, и, скорее всего, не принимал участия в военных действиях против Красной армии. Если бы ему предложили прицепить на казачий мундир опознавательные знаки частей вермахта, он бы такого мундира ни за что не надел. Видеть на родине *чужаков* он не желал. В стихах военных лет он прямо высказывается: *Но помогать я никого чужого/ Не позову в разрушенный курень...*

Но есть у него загадочные строки – в смысле неясности того положения, откуда наблюдает мир автор, в это время долженствующий проживать в Париже или где-то поблизости.

*Куда ни помотришь – всё наше.
На мельницу едет казак.
И весело крыльями машет
Ему за станцией ветряк.
(1941 г.)*

Турове-ров строго говорит: *Пощады нет тому, кто для забавы/ Иль мести собирается туда...* И *ласковый европейский плен* сменяется у него на *холодный сумрак Европы.* Поэта, похоже, кто-то соблазнял выступить с соплеменниками-казаками на стороне вермахта, но он не поддался.

К исходу военных лет у него усиливается мотив примирения с родиной, торящей новый путь. Это хорошо видно по написанному в 1944 году стихотворению «Товарищ».

*Перегорит костёр и перетлеет,
Земле нужна холодная зола.
Уже никто напомнить не посмеет
О страшных днях бессмысленного зла.
Нет, не мученьями, страданьями и кровью,
Утратою горчайшей из утрат:
Мы расплатились братскою любовью
С тобой, мой незнакомый брат.
С тобой, мой враг, под кличкою «товарищ»,
Встречались мы, наверное, не раз.
Меня Господь спасал среди пожаров,
Да и тебя Господь не там ли спас?
Обоих нас блюла рука Господня,
Когда, почуяв смертную тоску,
Я, весь в крови, ронял свои поводья,*

*А ты, в крови, склонялся на луку.
Тогда с тобой мы что-то проглядели,
Смотри, чтоб нам опять не проглядеть:
Не для того ль мы оба уцелели,
Чтоб вместе за отчизну умереть?*

В шестидесятые годы Туроверов не приезжал в Россию, как его соплеменник и соратник по перу Николай Келин, который посещал СССР и ездил на Дон, дважды дружелюбно встречался с Михаилом Шолоховым. Туроверов трудился в парижском банке, продолжал комплектовать казачий музей. Стихов у него стало меньше, но он писал добротную историческую прозу.

После завершения Второй мировой войны он с надеждой взирал в запредельную даль, туда, где *ищет примиренья с небом бурей растревоженная степь*.

Он завещал похоронить себя *в степи поближе к Дону, к старому Черкасску, на уцелевшей целине, в походной форме родного Атаманского полка*. И это его желание надо непременно исполнить, ибо нет в его стихах ни злобы, ни обиды, а есть прощение и примирение.

РОМАН ПО ЗАВЕЩАНИЮ
о Крюкове, Солженицыне и «Тихом Доне»

Фёдор Крюков родился и прожил если не большую, то значительную часть жизни в станице Глазуновской на севере области Войска Донского, на *лазоревой*

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.