

Мариэтта Чудакова

Новые и новейшие
работы

2002–2011



Диалог (Время)

Мариэтта Чудакова

**Новые и новейшие
работы 2002—2011**

«ВЕБКНИГА»

2002—2011

Чудакова М. О.

Новые и новейшие работы 2002—2011 / М. О. Чудакова —
«ВЕБКНИГА», 2002—2011 — (Диалог (Время))

ISBN 978-5-9691-2427-1

В 2007 году издательство «Время» выпустило книгу Мариэтты Чудаковой «Новые работы». Для автора как для филолога, литературоведа, историка литературы было важно показать: отдавая много сил и времени общественной деятельности, публицистике и художественной литературе, она по-прежнему остается в главной профессии. Книга вызвала большой читательский интерес, и спустя десятилетие Мариэтта Омаровна решила предпринять новое издание, назвав его, уже по традиции, «Новые и новейшие работы». Автор посвятила рукопись памяти Александра Павловича Чудакова. К сожалению, и сама она не дожидая до издания книги.

ISBN 978-5-9691-2427-1

© Чудакова М. О., 2002—2011

© ВЕБКНИГА, 2002—2011

Содержание

Немного об истории названия	6
«Военное» (июль 1941 г.) стихотворение Симонова «Жди меня»	7
в литературном процессе советского времени	
1	8
2	15
3	19
4	24
5	29
6	38
«Когда погребают эпоху»	42
Конец ознакомительного фрагмента.	54

Мариэтта Чудакова

Новые и новейшие работы 2002—2011

Памяти Александра Чудакова

Издание осуществлено при финансовой поддержке Министерства цифрового развития, связи и массовых коммуникаций Российской Федерации

оформление, макет
Валерий Калныныш



© Чудакова Мариэтта Омаровна, наследники, 2022
© «Время», 2022

Немного об истории названия Вместо предисловия

Самые известные работы Мариэтты Чудаковой связаны, несомненно, с творчеством Булгакова. Самые известные – но ведь не единственные же. Звучит странно, но Мариэтта Омаровна, как мне кажется, даже несколько ревниво относилась к своему «Жизнеописанию Михаила Булгакова», словно затенившему другие ее литературоведческие труды. Сдавая в 2006 году в издательство сборник статей, она сказала: «Я хочу назвать его “Новые работы”. Чтобы мои читатели понимали, что я не на диване лежала».

Книга вышла, имела отличную прессу и успех у читателей. М. О. продолжала интенсивно трудиться и вскоре у нее сложился новый том. Который, уже следуя традиции, она решила назвать «Новые и новейшие работы». Сразу поясню, что речь идет о работах 2002–2011 и даже более ранних годов. Но рукопись несколько лет пролежала в столе, М. О. ее придерживала, что-то добавляла, что-то изымала, многое перерабатывала... Когда наконец она определилась с составом, я предложил отказаться в названии от слова «новейшие», поскольку время прошло и уже опять написано много нового. «Это ничего, – рассмеялась М. О., – мы следующий сборник назовем “Наиновейшие работы”». Но до третьего тома, увы, не дошло.

Гендиректор издательства «Время»

Борис Пастернак

**«Военное» (июль 1941 г.) стихотворение
Симонова «Жди меня» в литературном
процессе советского времени**

Первая публикация: НЛО. Вып. 58. М., 2002

1

«...Первым слушателем “Жди меня” был <...> Кассиль. Он сказал мне, что стихотворение, в общем, хорошее, хотя немного похоже на заклинание»¹.

История писания и печатания такова.

27 июля 1941 года Симонов вернулся в Москву, пробыв не менее недели на Западном фронте – в Вязьме, под Ельней, близ горящего Дорогобужа. Он готовился к новой поездке на фронт от редакции «Красной звезды»; на подготовку машины для этой поездки нужна была неделя. «За эти семь дней, – вспоминал он, – кроме фронтовых баллад для газеты, я вдруг за один присест написал “Жди меня”, “Майор привез мальчишку на лафете” и “Не сердитесь – к лучшему...”. Я ночевал на даче у Льва Кассиля в Переделкине и утром остался там, никуда не поехал. Сидел на даче один и писал стихи. Кругом были высокие сосны, много земляники, зеленая трава. Был жаркий летний день. И тишина. <...> На несколько часов даже захотелось забыть, что на свете есть война...»

«Так сказано в дневнике, – поясняет автор далее, добавляя: – наверно, в тот день больше, чем в другие, я думал не столько о войне, сколько о своей собственной судьбе на ней. <...> И вообще война, когда писались эти стихи, уже предчувствовалась долгой. “...Жди, когда снега метут...” в тот жаркий июльский день было написано не для рифмы. Рифма, наверно, нашлась бы и другая...»² Далее – о первом слушателе Кассиле и его реакции.

Поздней осенью, уже в Северной армии, Симонов, «пожалуй, впервые», как он вспоминал, «читал еще не напечатанное “Жди меня” целому десятку людей сразу. Гриша Зельма, подбивший меня там прочесть эти стихи, потом, во время нашей поездки, где бы мы ни были, снова и снова заставлял меня читать их то одним, то другим людям, потому что, по его словам, стихи эти для него самого были как *лекарство от тоски* (курсив наш. – М. Ч.) по уехавшей в эвакуацию жене»³.

«Я считал, что эти стихи – мое личное дело...»⁴ Но потом, несколько месяцев спустя, когда мне пришлось быть на далеком севере и когда метели и непогода иногда заставляли просиживать сутками где-нибудь в землянке или в занесенном снегом бревенчатом домике, в эти часы, чтобы скоротать время, мне пришлось самым разным людям читать стихи⁵. И самые разные люди десятки раз при свете коптилки или ручного фонарика переписывали на клочке бумаги

¹ Симонов К. М. Разные дни войны: Дневник писателя. Т. 1. 1941 год. М., 1977. С. 243.

² Симонов К. М. Разные дни войны: Дневник писателя. Т. 1. 1941 год. М., 1977. С. 241–242.

³ Симонов К. М. Разные дни войны: Дневник писателя. Т. 1. 1941 год. М., 1977. С. 456.

⁴ См. в письме к читателю в 1969 г.: «У стихотворения “Жди меня” нет никакой особой истории. Просто я уехал на войну, а женщина, которую я любил, была на Урале, в тылу. И я написал ей письмо в стихах. Потом это письмо было напечатано в газете и стало стихотворением» (Симонов К. Стихотворения и поэмы. Л., 1982. (Библиотека поэта). С. 572).

⁵ Он читает и возвращаясь из фронтовых поездок в Москву, где живет в комнате в здании «Правды» – осенью и в начале зимы 1941 г. «Он был, тогда, что называется, на взлете, – вспоминает Б. Рунин. – Его фронтовыми корреспонденциями <...> зачитывались <...>. Успех сопутствовал ему во всем, разве что его несколько аффектированная на публику влюбленность в Серову еще не вызывала с ее стороны столь же нетерпеливого чувства. Мне особенно запомнилась одна из встреч в те дни. <...> Он с ходу затасил меня в свою правдинскую келью <...> удивил меня взволнованностью своей речи <...>. Костя был влюблен и <...> старался разбавить себя на некое эмоциональное неистовство. Ему действительно хотелось в тот вечер быть душевным, искренним, откровенным. <...> Он начал с того, что прочел мне вслух только что написанное и ставшее вскоре знаменитым “Жди меня”. <...> Под знаком этого стихотворения и прошел потом весь вечер. Серова была тогда в Свердловске. Там же, если не ошибаюсь, находился тогда на излечении раненый Рокоссовский, которому, по слухам, она оказывала какие-то знаки внимания. Костя ревновал и опять-таки, мне кажется, был рад хоть в какой-то мере испытать это вдруг приоткрывшееся ему чувство. <...> Как-то так получалось, что то и дело возвращались все-таки к теме “жди меня” <...> пока в дверь не постучал правдинский киномеханик. Он пришел сказать товарищу Симонову, что фильм “Девушка с характером” (где Серова играла главную роль) он раздобыл и может сейчас для товарища Симонова прокрутить <...> Костя не позвал меня с собой – он прямо сказал мне, что хочет смотреть картину в одиночестве. И в то же время он, по-моему, был доволен, что теперь от меня это станет известно людям» (Рунин Б. Мое окружение: Записки случайно уцелевшего. М., 1995. С. 110–112).

стихотворение “Жди меня”, которое, как мне раньше казалось, я написал только для одного человека. Именно этот факт, что люди переписывали это стихотворение, что оно доходило до их сердца, – и заставил меня через полгода напечатать его в газете»⁶.

Осенью 1941 года Симонов, таким образом, и не думает о напечатании «Жди меня» – он остро, острее многих, чувствует регламент и даже внутренне не спорит с ним: граница между «для себя» и «для печати» у него незыблема.

Но в силу сугубо личных обстоятельств он пишет в тот год – независимо от войны! (в этом симптоматика кризиса *первого* цикла и назревания чего-то нового⁷) – множество стихов «для себя», точнее – для своего единственного адресата⁸.

Совсем иначе это у Пастернака, остро чувствующего кризис прежнего положения (по нашей историко-литературной схеме – *первого* цикла). Осенью 1941 года у наиболее проницательных современников обострилось ощущение несвободы, у литераторов – отвращение к привычной, казалось бы, цензуре.

Появилась, как пишет Пастернак жене 12 сентября 1941 года, «усиливающаяся безысходность несносной душевной несвободы. Делаешь что-то настоящее, вкладываешь в это свою мысль, индивидуальность и душу. На рукописи ставят отметки, ее испещряют вопросительными знаками, тарашат глаза» и «с сотней ограничений» принимают малую часть сделанного (и это еще при том, что речь идет о *переводах*!). Пастернак говорит не только о себе – его бесит «непонимание простейших мелочей, споры разных редакций с Фединым по поводу вещей, за которые надо кланяться в пояс и говорить спасибо, а не морщить лоб и требовать исправлений. Всю эту дождливую ночь я об этом думал. Как быть, к чему стремиться и чем жертвовать? Нельзя сказать, как я жажду победы России и как никаких других желаний не знаю. Но могу ли я желать победы тупоумию и долговечности пошлости и неправде?»⁹ Это и есть новая интенция (см. выше примеч. 7): сильнейшее желание автора, чтобы рукопись шла в печать без следов редакторского карандаша. Первую, возможно, попытку напечатать «Жди меня» Симонов делает на авось – в одной из армейских газет (скорей всего, предвидя или предчувствуя затруднения в центральной печати). Редактор газеты 44-й армии «На штурм» вспоминал о встрече в Новороссийске (Симонов вылетел как корреспондент «Красной звезды» в Краснодар утром 31 декабря 1941 года: предполагалось начало десантной операции в Керчи и Феодосии) в первые дни января 1942-го: «Когда Вы кончили читать “Жди меня”, я полушепотом повторил:

– Как хорошо... Как хорошо...

А Вы внезапно предложили:

– Хочешь, отдам... Возьми опубликуй...

Это было неожиданно. И я стал что-то бормотать, что в газету нужно героическое, а не интимно-лирическое. И бил себя по лысеющей голове потом, когда эти стихи опубликовала “Правда”»¹⁰.

⁶ Цит. по: Лазарев Л. Поэзия Константина Симонова // Симонов К. Стихотворения и поэмы, 1982. С. 41.

⁷ Напомним наше представление о том, что к началу 1940-х годов (вне зависимости от внешних событий) в русской литературе, к середине 1920-х годов разделившейся на три все более отъединяющихся друг от друга русла – зарубежная русская литература, отечественная печатная и отечественная рукописная, – возникла сильная внутренняя интенция к объединению, то есть приведению в нормальное состояние. Так, М. Булгаков пишет роман «Мастер и Маргарита» достаточно свободно, как «рукопись», но не теряет надежды увидеть его в печати (что и реализуется – хотя и на четверть века позже, но тем не менее именно в советское время, уже во время *второго* литературного цикла). Признаками нового состояния литературы и стали переходы заведомо «рукописного» текста – в печать.

⁸ «Некоторые из них вначале в моем собственном представлении были скорее личными письмами в стихах, чем стихами, предназначенными для печати. Впоследствии они были напечатаны, но в них сохранился в неприкосновенности этот оттенок стихов-писем» (цит. по примеч. в кн.: Симонов К. Стихотворения и поэмы. С. 561).

⁹ Письма Б. Л. Пастернака жене З. Н. Нейгауз-Пастернак. [М.,] 1993. С. 137–138.

¹⁰ Цит. по: Симонов К. М. Разные дни войны. Т. 2. С. 38.

По-видимому, в конце 1941-го или в самом начале 1942-го автор делает попытку напечатать стихотворение в «своей» газете: «Я предлагал его вместе с другим стихотворением – “Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины...” – Ортенбергу для “Красной звезды”. “Ты помнишь, Алеша...” Ортенбергу понравилось¹¹, а со “Жди меня” поколебался и вернул мне, сказав, что эти стихи, пожалуй, не для военной газеты, мол, нечего растревлять душу солдата – разлука и так горька!

Наша “Красная звезда” помещалась тогда в том же самом здании, что и “Правда” и “Комсомолка”. После возвращения из Феодосии (Симонов вернулся в Москву с Южного фронта 9 января. – М. Ч.) я <...> встретился в редакционном коридоре с редактором “Правды” (то есть главным редактором. – М. Ч.). И он повел меня к себе в кабинет попить чаю. <...> На этот раз, против моего ожидания, речь пошла не о поездке, а о стихах. Посетовав, что за последнее время в “Правде” маловато стихов, Пospelов спросил, нет ли у меня чего-нибудь подходящего. Я сначала ответил, что нет.

– А мне товарищи говорили, будто вы недавно тут что-то читали.

– Вообще-то есть, – сказал я. – Но это стихи не для газеты. И уж во всяком случае, не для “Правды”.

– А почему не для “Правды”? Может быть, как раз для “Правды”.

И я, немножко поколебавшись, прочел Пospelову не взятое в “Красную звезду” “Жди меня”. Когда я дочитал до конца, Пospelов вскочил с кресла, глубоко засунул руки в карманы синего ватника и забегал взад и вперед по своему холодному кабинету.

– А что? По-моему, хорошие стихи, – сказал он. – Давайте напечатаем в “Правде”. Почему бы нет? Только вот у вас там есть строчка “желтые дожди”... Ну-ка, повторите мне эту строчку.

Я повторил:

– “Жди, когда наводят грусть

Желтые дожди...”

– Почему “желтые”? – спросил Пospelов.

Мне было трудно логически объяснить ему, почему “желтые”. Наверное, хотел выразить этим словом свою тоску.

Пospelов еще немножко походил взад и вперед по кабинету и позвонил Ярославскому». Пришел «седоусый Емельян Михайлович Ярославский в зябко накинутой на плечи шубе.

– Прочитайте, пожалуйста, стихи Емельяну Михайловичу, – сказал Пospelов.

Я еще раз прочел свое “Жди меня”, теперь уже им обоим.

Ярославский выслушал стихи и сказал:

– По-моему, хорошо.

– А вот как вам кажется, Емельян Михайлович, эти “желтые дожди”... Почему они желтые? – спросил Пospelов.

– А очень просто, – сказал Ярославский. – Разве вы не замечали, что дожди бывают разного цвета? Бывают и желтые, когда почвы желтые...

Он сам был живописцем-любителем и, наверное, поэтому нашел для моих желтых дождей еще один довод, более логический и убедивший Пospelова больше, чем мои собственные объяснения.

Потом оба они попросили меня в третий раз (!) прочесть стихи. Я прочел и оставил их Пospelову, сказавшему: “Будем печатать”. А через несколько дней, вернувшись из-под не взятого еще вопреки ожиданиям Можайска, увидел свое “Жди меня” напечатанным на третьей полосе “Правды”¹². Отметим мелочь, но характерную: законопослушный Симонов дает

¹¹ И было напечатано, но не сразу: 3 февраля 1942 г. – М. Ч.

¹² Симонов К. М. Разные дни войны. Т. 2. С. 39–41. «Жди меня» напечатано в «Правде» 14 января 1942 г. 27 января

посильные комментарии к своему тексту, но не выражает готовности заменить вызывающий сомнение эпитет на другой. Для него стихотворение сохраняет статус лично ему принадлежащего (в отличие от тех, которые он заранее прочил в советскую печать) текста, которое только в этом «рукописном» виде и должно, если выпала такая карта, быть перенесено в печать.

Два месяца спустя вышел в свет сдвоенный ноябрьско-декабрьский номер «Нового мира» за 1941 год с первой тетрадью цикла «С тобой и без тебя». Современница (Р. Романова) удостоверяет: «Прекрасно помню реакцию бывших ифлийцев, ставших к тому времени студентами МГУ <...> в библиотеки и к немногим счастливым обладателям журнала выстраивались очереди, стихи переписывали в невероятно дефицитные по тем временам тетради, блокноты... Однако из всего цикла ни с чем не сравнимая популярность выпала на долю стихотворения “Жди меня, и я вернусь...” Успех этого стихотворения можно, пожалуй, сравнить лишь с тем, как встречали на фронте каждую новую главу начавшего печататься осенью того же, 1942 года в газете Западного фронта “Красноармейская правда” “Василия Теркина”»¹³.

В первой же большой статье об этом цикле известный с довоенных лет критик В. Александров (В. Б. Келлер) писал: «“Жди меня” – самое общее из стихотворений Симонова. Это стихотворение не нужно цитировать. Его знают все. Говорят, семнадцать композиторов изъявили желание написать на него песню¹⁴.<...> В истории советской поэзии вряд ли было другое произведение, имевшее такой массовый отклик. Это стихотворение искали, вырезали из газет, переписывали, носили с собой, посылали друг другу, заучивали наизусть – на фронте и в тылу.

У нас есть консультации, дающие советы по многим важным вопросам. Но ни врач, ни агроном, ни юрист, ни психотехник не посоветуют, как поступать, как думать и чувствовать во многих трудных случаях личной жизни, в том числе таких важных, как этот. Нет такой специальности. Это одна из задач поэзии. Написать эти стихи нужно было *именно с такими заклинательными повторениями*. <...> Та сила, навстречу которой шли стихи, была *верой*. Даже если бы она была суеверием, трудно было бы ее осудить. Но это была *правильная вера*»¹⁵.

Особенности российского *советского читателя*, уже вполне сформировавшегося, были таковы, что он искал в литературе, особенно в мучительной ситуации войны, утешения, прямой поддержки. В обеспечении такой поддержки критики видели «одну из задач поэзии». Стихотворение Симонова вышло и за пределы этой функции, получив с первого момента создания еще одну, особую.

«Заклинание», «лекарство от тоски», «заклинательные повторения», «вера», «суеверие»...

С первых литературных шагов Симонов писал «для печати», точно угадывая тот путь, который приведет его сочинение именно на печатные страницы, – в этом был один из главных секретов его раннего и прочного успеха¹⁶. Его умение перелагать актуальную официоз-

1941 г. литератор А. Письменный пишет жене: «Очень хорошее стихотворение напечатал Симонов в “Правде” “Жди меня”, оно правдиво, искренно, поэтично, и стоит слазить в комплект “Правды”, чтобы его прочитать» (*Письменный А. Фарт: Дневник, из записных книжек, письма, рассказы. М., 1980. С. 120*).

¹³ Цит. по: Вопросы литературы. 1996. Вып. 4. С. 378. «Василия Теркина» начали печатать в «Красноармейской правде» 4 сентября 1942 г. (вступительная главка и «На привале») и далее публиковали главу за главой в сентябре – октябре (до 14 октября включительно), затем с 12 декабря – с большими интервалами – вплоть до 30 июня 1945 г. (почти одновременно главы печатались в двухнедельном московском журнале «Красноармеец»).

¹⁴ Песней, однако, стихи так и не стали. Некоторую известность приобрела музыка М. Блантера. – М. Ч.

¹⁵ Александров В. Письма в Москву (К. Симонов: «С тобой и без тебя» и «Стихи 1941 г.») // Знамя. 1943. № 1. С. 160 (разрядка – автора цитируемой статьи, курсив наш. – М. Ч.).

¹⁶ «Уже очень скоро о Костиной поэзии как-то разом заговорила вся советская критика и сама личность Симонова стала приобретать *небывалую по тем временам* популярность. Чтобы писателя узнавали в лицо на улице, как Бернеса, например, такого, пожалуй, тогда не было со времен Есенина и Маяковского. А тут даже в троллейбусе можно было услышать такой примерно диалог:– Сейчас на улице Горького видел Костю. Он, оказывается, усики отпустил.– Да, а ты что, не знал? Или что-нибудь в этом роде, причем именно так – фамильярно (без фамилии!). Но кто же не поймет, что речь идет о поэте Симонове» (*Рунин Б. Мое окружение. С. 113–117*).

ную точку зрения в эмоционально-лирической упаковке выковывалось с первых опытов. В узкой раме тематического регламента предвоенных лет он разместился с таким комфортом, что не могла, кажется, и закрасться мысль, что эта рама может быть кому-то тесна. Так им была раньше и шире многих использована политически обусловленная партийными документами 1936 года возможность обратиться к историческому прошлому России вне обличительной цели. На рубеже 1937–1938 годов Симонов выступает «на многолюдных собраниях», как сообщал журнал «Литературная учеба»¹⁷, с чтением поэмы «Ледовое побоище» (где одна глава посвящена вступлению немцев в Псков в 1918 году, другая – событиям XIII века, а заключение говорит о современном фашизме и заканчивается строками «Интернационала» – «И если гром великий грянет...», умело соединенными с *национальной* идеей, нить которой продернута автором через семь веков русской истории). В ней, по словам А. Адалис, молодой автор «прекрасно связал прошлое и настоящее. Замечательно то место в поэме, где он говорит: “Мы – *русские* – и во времена Ледового побоища, в далеком прошлом, Мы – и в 1918 году, и Мы сегодняшнего дня <...>” Тов. Кедрин заявил, что “Ледовое побоище” чуть ли не лучшее произведение за все двадцатилетие советской поэзии. С возражением против такой оценки выступила тов. Штут, произнесшая интересную содержательную речь». Для Дмитрия Кедрина поэма Симонова пролагала путь в творчески важное для него самого отечественное историческое прошлое: возможности этой новой литературной ниши в тупиковой для поэзии ситуации середины 1930-х были им, видимо, быстро почувствованы. За осторожным пересказом не менее осторожных, надо думать, формулировок С. Штут можно угадать оторопь выступавшей, в какой-то степени охватившую (судя по дальнейшей оценке этой речи в изложении хода собрания) и редколлегия: «Вся вещь не на высоком, применительно к Симонову, уровне.<...> В “Ледовом побоище” приведены строки из “Интернационала”, но это не является совершенным и законным выводом из поэмы. Строки приведены прекрасные, они мобилизуют, но мобилизуют потому, что это строки из “Интернационала”, а не потому, что они законно заключают в себе всю поэму»¹⁸. Не все литераторы готовы были к санкционированному официозом странному соединению интернациональных идей с еще недавно отвергаемой идеей национальной.

«Жди меня» было едва ли не первым сочинением Симонова, написанным, напомним, вне мысли о печати. Результаты оказались – тогда же и особенно впоследствии – неожиданными для него самого.

В какой-то момент он почувствовал необычность созданного им текста – ему трудно стало читать публично самое прославленное свое сочинение.

Симонов свидетельствует (видимо, в начале или в середине 70-х):

«Я читал его сотни раз и во время и после войны. И наконец через двадцать лет после войны *решил было никогда больше не читать этого стихотворения*. Все, кто мог вернуться, – вернулись, ждаль больше некого. А значит, и читать поздно. Так я решил про себя. И больше года не читал, пока не попал на Дальний Восток к торговым морякам, рыбакам и подводникам, уходившим из дому в море на несколько месяцев, а иногда и больше. Там на первой же встрече от меня потребовали, чтобы я прочел “Жди меня”. <...> Уже по-другому, чем когда-то на войне, стихотворение все еще продолжало отвечать душевной потребности людей, имевших на это свои причины. <...> Для меня самого оно по-прежнему было связано только с теми днями войны, когда оно было написано, и в душе у меня, когда я, читая, глядел в зал, сохранялось чувство какой-то моей вины перед теми, кто ждал и все-таки не дождался.

За долгие годы я получил многие сотни, если не тысячи писем и от тех, к кому вернулись, и от тех, к кому не вернулись.

¹⁷ Литературная учеба. 1938. № 3. С. 100.

¹⁸ Литературная учеба. 1938. № 3. С. 101–102.

И одно из них недавно еще раз подтвердило мне всю неразрешимость этого противоречия. <...>

“...Уже три недели, как я не работаю – стала пенсионеркой. Не знаю, знаете ли Вы в полной мере, чем для нас, молодых “солдаток” Отечественной войны, было Ваше стихотворение “Жди меня”? Ведь в Бога мы не верили, *молитв не знали, молиться не умели, а была такая необходимость взывать к кому-то* “убереги, не дай погибнуть”. И вот появилось Ваше “Жди меня”. Его посылали с тыла на фронт и с фронта в тыл. Оно вселяло надежду и в тех, кто верил, что их ждут, и в тех, кто ждал... В декабре 1943 года я получила письмо, написанное мужем 1 ноября в двенадцать часов ночи, в котором он писал: “Когда получишь мое письмо, мы уже будем по ту сторону Днепра”. Это было последнее письмо. Прошли декабрь, январь и почти весь февраль. Я ежедневно многократно заглядывала в почтовый ящик и шептала, *как молитву*, “жди меня, и я вернусь всем смертям назло...” и добавляла: “Да, родной, я буду ждать, я умею”. 23 февраля я узнала, что я, видимо, не умела ждать, “как никто другой”, что мне не дано дожидаться. Он был смертельно ранен <...> через десять часов после того, как написал мне письмо. Я не хотела этому поверить даже после встречи с друзьями, присутствовавшими на похоронах. Стыдно об этом писать, но я, насмотревшись фильмов и начитавшись книг о разведчиках, по ночам фантазировала, что его заслали в разведку, в тыл врага, а для большей конспиративности разыграли его похороны. Мне и сейчас, на старости лет, часто снится, что он вернулся после длительной разлуки. Все годы я переписываюсь с пионерами, шефствующими над могилой. В день 25-летия Победы я была там. Все эти годы мои мысли многократно возвращались к вам – автору “Жди меня” – вроде вы в чем-то передо мной виноваты. <...> Вот я и хочу вас попросить от имени всех тех, кто “ждал, как никто другой”, но увы... не дождался. Реабилитируйте нас. Напишите что-то в наше оправдание, а то ведь последние восемь строк вашего стихотворения звучат для нас, не дождавшихся, как укор, упрек, обвинение...”

Но что я могу написать в ответ на это письмо? И о каких оправданиях может идти речь?

Беспощадная мясорубка войны делала свое дело, не желая разбираться в человеческих судьбах. И вышло так, что я, написавший эти стихи, кого ждали, быть может, с куда меньшей верой и силой, чем других, вернулся, а те, другие, не вернулись...

И что теперь можно поделать? – вопрошал Симонов, приведя письмо. – Какие стихи писать вдогонку к тем, которые я продолжаю читать и с чувством невольной вины, и с сознанием неразрешимости этого противоречия...»¹⁹

«*Закляти* (кого) – заповедать (повелеть; завещать, предостерегать от чего-либо – “заповедано велми тяжко, аще и един год не исповедается которой христианин”) кому-либо, взять клятвенное обещание с кого-либо, упросить (во имя чего-либо святого)...*Он ее заклал и под смертию приказал, чтоб она того никому не сказывала* (1606)»²⁰.

«*Заклинать, заковать* что <...> запрещать под страхом проклятия, кары небесной <...> упрашивать, умолять всем, что дорого и свято // заговаривать, заворазивать, заколдовывать»²¹.

Заклинать, заковать – ворожбой, колдовством подчинять магической силе, делать покорным тому, кто обладает тайными знаниями...

Вернемся еще раз к Далю: *Заклинанье, заклятие* – ...На это дело ты меня никакими заклинаниями (или) заклятиями не умолишь.

Академический словарь указывает главное значение глагола *заклинать*: «Воздействовать из суеверных побуждений на кого-либо, что-либо силой колдовства, чар, молитв» – при-

¹⁹ Симонов К. М. Разные дни войны. Т. 1. С. 456–458 (курсив наш. – М. Ч.).

²⁰ Словарь русского языка XI–XVII вв. Вып. 5. М., 1978. С. 216.

²¹ Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 1. М., 1955. С. 586.

меры этого значения связаны с магией, даже с шаманством²². Значение же «настойчиво просить, умолять сделать что-либо» определено как переносное.

Стихотворные строки получили силу, вышедшую за пределы литературы и власти самого автора. И те, кто «молитв не знали, молиться не умели» и на кого стихи Симонова действовали как завораживающие, магические, словом – «заклинающие» в первом значении слова, спустя четверть века потребовали, чтобы тот, кто сложил эти строки, снял с них заклятие.

²² «[Шаман] бил в бубен и глухим голосом пел какие-то заклинания, очевидно отгоняя злых духов» – из «Земли Санникова» Обручева (Словарь современного русского литературного языка: В 16 т. Т. 4. М.; Л., 1955. С. 523).

2

*Скажи, какие заклинанья
Имеют над тобою власть?*

А. Пушкин

В апреле 1942 года, когда Симонов по личным обстоятельствам «всей душой рвался уехать из Москвы на фронт», хотя «острой необходимости» в этом с деловой, газетной стороны не было, его вызвал к себе секретарь Московского горкома партии Щербаков²³ (далее мы для удобства обширного цитирования обозначаем его первой буквой фамилии). «Разговор оказался таким же неожиданным, как и вызов. Незадолго перед тем я сдал в издательство “Молодая гвардия” книгу стихов. Она состояла из двух частей: в первую входило двадцать пять стихотворений, составивших впоследствии книжку “С тобой и без тебя”, а во вторую – несколько моих фронтовых баллад и других военных стихотворений. <...> Большинство лирических стихов, включенных мною в первый раздел книги – не то пятнадцать, не то семнадцать, – редактор, а вернее, издательство не рисковало печатать.

После долгих споров я согласился изъять только одно стихотворение “На час запомнив имена...” и сказал редактору, что книгу, из которой будет изъято полтора десятка стихотворений, печатать отказываюсь; пусть они, пока я буду на фронте, подумают; поговорим еще раз, когда вернусь». Это уже новый Симонов.

Публикация «Жди меня» именно в «Правде» стала поворотным моментом в истории печатной поэзии советского времени. Она была воспринята как отмашка – и по-другому быть понята не могла. Появившаяся было щель сразу же начала расширяться – и активность автора, не столько осознавшего, сколько учувшего возможность изменения регламента и резко воспротивившегося ему, играла здесь важную роль.

И теперь автор «с удивлением увидел» на столе у Щ. «ту самую рукопись» стихов, которую он сдал в издательство. После вопросов о том, «зачем» Симонов едет на Карельский фронт, где сейчас затишье и где он уже однажды долго был (потом выяснилось, что до властей дошли слухи, что он «ищет смерти»), Щ. сказал: «А теперь давайте поговорим о ваших стихах. Вы ведь сдали книгу в “Молодую гвардию”?» Пояснил: «...мы их оттуда затребовали, посмотрели. <...> Что у вас там за недоразумение с издательством? Что за драка? <...> Так против каких же стихотворений они возражают? <...> Давайте посмотрим их».

«Перед нами на столе лежал экземпляр моей рукописи со всеми пометками редакции, со всеми знакомыми мне птичками на полях». Начинают листать рукопись, останавливаясь на каждом стихотворении, против которого возражала редакция. «И каждый раз о каждом из них Щ. говорил, что, по его мнению, это можно печатать. <...> – Мы поговорим с издательством, –

²³ Стоит сопроводить это имя комментарием самого Симонова: «Щ. уже тогда был очень нездоров. Еще молодой – ему шел сорок второй год, – сильный, широкоплечий, но при этом с больным сердцем, с нездоровой полнотой, с нарушенным обменом веществ и с необходимостью ежедневной двадцатичасовой работы по всем своим к тому времени четырем должностям – в ЦК, МК, Информбюро и ПУРе [Политуправление армии], – этот человек жил словом “нужно”. И других слов ни для других, ни для себя у него не было. Когда в сорок пятом году, доработав до самого последнего дня войны, он на следующий день скорострительно умер, чувство горечи у меня было, а чувства удивления нет. Он был человеком неимоверной работоспособности, но перегрузки, выпавшие на его долю – хочу употребить, говоря о том времени, именно это нынешнее слово “перегрузки”, – были еще более неимоверными» (Симонов К. Разные дни войны. Т. 2. С. 198–199). Почти восемь лет спустя после его смерти, 13 января 1953 г., в сообщении ТАСС «Арест группы врачей-вредителей» говорилось: «Следствием установлено, что врачи также сократили жизнь товарища А. С. Щербакова, неправильно применяли при его лечении сильнодействующие лекарственные средства, установили пагубный для него режим и довели его таким путем до смерти» (цит. по: Рапопорт Я. Л. Дело врачей 1953 года. М., 1988. С. 61–62. Курсив наш. – М. Ч.)

сказал Щ. — Я думаю, они согласятся с нами, что все это можно напечатать²⁴. Таким образом, вопрос исчерпан». Но он интересуется и тем стихотворением, которое вынул из рукописи сам автор, согласившись с издательством!

«— А может быть, зря вынули? — спросил Щ.

— Не знаю, может, и зря, — сказал я. — Но мне показалось, что у редактора были резоны, когда он говорил про это стихотворение, что его могут понять не так, как я его написал²⁵.

— А как вы его написали?»

То есть идет обсуждение авторских интенций, сопоставление первоначального замысла с воплощением, разговор почти что о самых основаниях поэзии. (Здесь и далее выделяем этого рода материал курсивом.) На поле — три точки наблюдения: авторская изнутри замысла, авторская внешняя, совпавшая с редакторской, и, как сейчас увидим, третья, читательская, стремящаяся найти «правду».

«Я сказал, что, по-моему, это стихотворение вовсе не воспекает легкую любовь, оно просто рассказывает о том, как бывает в жизни, но при этом в нем есть тоска по настоящей любви.

— А может, и другие люди прочтут в нем именно то, что вы в него вложили? Прочитайте».

Автор читает стихотворение наизусть.

«Он попросил прочитать стихотворение еще раз, и я прочел еще раз.

Он некоторое время молчал (во время этого молчания, заметим, и производилась — на ристалище борьбы литературной эволюции с социальным давлением — огромная работа перевода стрелок циферблата печатной русской поэзии. — М. Ч.), потом сказал:

— А вы знаете, по-моему, в этих стихах нет никакой двусмысленности. Я, например, именно так и понял ваше авторское намерение, как вы мне о нем сказали. Может быть, поймут иначе, но вы понимаете так, и я тоже понимаю так. Значит, нас уже двое. — Он улыбнулся. — Включите и это стихотворение. Пусть напечатают и его.

Удивленный и обрадованный таким оборотом разговора, я поблагодарил за поддержку».

В узком пространстве партийного кабинета совершалось, повторимся, движение, менявшее направление стрелки социального вектора²⁶. А в широком пространстве воюющей России стрелка еще застряла в прежнем положении.

Приведем важные сведения, опубликованные по архивным документам Д. Л. Бабиченко в его книге о цензуре 1940-х годов в главе с точным названием «“Реабилитация” лирической темы». Летом 1942 года вышеупомянутое стихотворение было опубликовано в дивизионной газете Калининского фронта «За нашу победу» и вызвало резкую отповедь тогдашних сотрудников газеты И. Андроникова, С. Кирсанова и Г. Иолтуховского в их совместной статье от 2 июля того же года. Литераторы писали, что первые строки стихотворения «Лирическое» (первоначально — «На час запомнив имена...») вызвали «чувство недоумения»: «О

²⁴ Ср. в известном по записи Е. С. Булгаковой телефонном разговоре Булгакова со Сталиным: «— Я говорил об этом и мне отказали.— А вы подайте заявление туда. Мне кажется, что они согласятся» (опубликовано в России впервые: Новый мир. 1987. № 8. С. 198).

²⁵ Приводим для удобства читателя несколько строф (стихотворение написано в сентябре 1941 г.): На час запомнив имена, —Здесь память долгой не бывает, —Мужчины говорят: «Война...» —И наспех женщин обнимают. Спасибо той, что так легко, Не требуя, чтоб звали милой, Другую, ту, что далеко, Им торопливо заменила. Она возлюбленных чужих Здесь пожалела, как умела, В недобрый час согрела их Теплом неласкового тела. <...> Я не сужу их, так и знай. На час, позволенный войною, Необходим нехитрый рай Для тех, кто послабей душою. <...> В другое время, может быть, И я бы прожил час с чужою, Но в эти дни не изменить Тебе ни телом, ни душою.

²⁶ В ключе нашего представления об устройстве литературного процесса советского времени, «движение которого в каждый отдельный момент определялось вектором литературной эволюции (в смысле Тынянова) и пересекавшимся с ним социальным вектором, передающим направление исторически беспрецедентного, специально направлявшегося государством давления на литературу» (Чудакова М. Литература советского прошлого. М., 2001. С. 395 и др.; см. также: Чудакова М. Русская литература XX века: Проблема границ предмета изучения // Проблемы границы в культуре / Studia russica Helsingiensia et Tartuensia. VI. Tartu, 1998. С. 200).

ком идет речь?.. У кого коротка память на имена? Может быть, автор имеет в виду врагов нашей страны, врагов нашей морали? <...> Кто дал право (не зная о разговоре с Симоновым Щербакова, они не знали кто. – М. Ч.) К. Симонову скотскую мораль и нравы фашистского сброда приписывать советским людям, воинам Красной Армии?.. Оскорбив мужчин, объясняя их неверность похабеньким “война-с”, Симонов глубоко оскорбил и женщин». Полковой комиссар направляет в Управление пропаганды опубликованное стихотворение и статью; 21 августа туда же поступает «протестующее письмо с неразборчивой подписью» по поводу «Лирического дневника» Симонова, опубликованного в журнале «Красная новь»²⁷. Продолжим цитирование: автор письма «признавал <...>, “что у поэта Симонова могут быть сложные отношения со случайными женщинами”²⁸, но отказывал ему в праве делать эти отношения “предметом общественного внимания”. “Совершенно ясно, – писал аноним, – что безудержно захваленный нашей критикой Симонов начал распоясываться, решив, очевидно, что ему все позволено”. В письме давался совет “Правде” сказать по этому поводу “свое веское слово”»²⁹.

Словосочетание «чувство недоумения» – это клишированный перифраз. За ним (да и за всеми процитированными инвективами) – огромный подспудный пласт. Так обычно и бывает при анализе публичных (печатных или устных) высказываний советского времени. Смешно думать, чтобы взрослые мужчины «недоумевали» по поводу того, с чем сталкивались во фронтовой жизни каждодневно.

Перифрастичен адресат недоумения: на деле авторы статьи недоумевают (не желая, по законам советского публичного слова, выразиться прямо) исключительно по поводу того, как такие стихи оказались напечатанными. Их, как и анонима, раздражают само *колебание* стрелки социального вектора и тот, кто, «распоясавшись», ее колеблет. Этим «распоясавшийся», во-первых, разрушает удобство стабильности (так в годы перестройки люди того же самого слоя были раздражены, как нам приходилось писать, утратой «комфорта насилия»), во-вторых, раздражает тем, что ступает туда, куда не решаются ступить другие, в том числе и авторы инвектив: безмолвная конвенция, или круговая порука, была важной частью литературного процесса советского времени, штрейкбрехерство «наоборот» преследовалось в первую очередь сотоварищами.

Вернемся к продолжению разговора Симонова с Щ.

Литература *тащит* за собой биографию, выволакивает ее из темного подспуда прямо на освещенный цензорский стол.

Щ. начинает расспрашивать Симонова: «*Возникает ощущение* (неизвестно, откуда оно возникает – из жизни, то есть по докатившимся до ЦК слухам, или из литературы. – М. Ч.), что вы слишком рискуете там на фронте. Ну, а если сказать резче, то даже ищете смерти. Как? Правда это?» Симонов говорит, что нет, смерти не ищет, что у него на это «нет никаких причин».

– Никаких? – настойчиво переспросил Щ.

И я впервые подумал, что он знает что-то связанное с моей личной жизнью.

– Никаких, – ответил я.

Это была правда, потому что как бы там ни было, а искать смерти я не собирался.

– А то вот тут *у вас в стихах меня встревожила одна строфа*».

Лирика вступает в контакт с человеком, далеким от всякой лирики. Начинаются поиски биографии – в творчестве, путем взглядывания в лирического героя.

Щ. находит в рукописи стихотворение, читает вслух:

²⁷ С тобой и без тебя. В. С. Лирический дневник. Тетрадь вторая // Красная новь. 1942. № 1–2.

²⁸ Из всего цикла, заметим, об этом говорит разве что строфа из предвоенного стихотворения «Я много жил в гостиницах...»: «Я не скучал в провинции, Довольный переменами, Все мелкие провинности Не называл изменами».

²⁹ *Бабиченко Д. Л.* Писатели и цензоры: Советская литература 1940-х годов под политическим контролем ЦК. М., 1994. С. 71–72.

Будь хоть бедой в моей судьбе,
Но, кто б нас ни судил,
Я сам пожизненно к себе
Себя приговорил.

«Ни тогда, ни сейчас мне не казалось и не кажется, что в этой строфе было что-то, что могло навести на мысль о поисках смерти. Но, очевидно, сочетание фразы “будь хоть бедой в моей судьбе” и слов “пожизненно приговорил” создало это ложное впечатление, и Щ., прочтя вслух строфу, вновь испытующе посмотрел на меня.

– Как понимать эти строчки?

Я ответил, что мне трудно объяснить эти строчки, но умирать я не собираюсь, наоборот, очень хочу дожить до конца войны.

– Ну ладно, – сказал Щ. – Значит, со стихами мы решили».

Прощаясь с автором стихов, Щ. напутствует его: «Когда поедете, будьте осторожны, не рискуйте. Вы должны это обещать. И должны беречь себя. Во всяком случае, не делать глупостей»³⁰.

«Бед», «судьба», тем более их сочетание – все это не из советского стихотворного лексикона, и чуткого Щ. настораживает их появление. Словами «судил», «пожизненно приговорил» также не должно пользоваться вне властных полномочий, ими не заведено играть. Тревога политика рождается из самого словаря, царапающего его нежный слух.

Именно Симонову выпало начинать изменение языка *печатной* советской поэзии – того самого, который упрочивался к концу 30-х при его же активной роли.

³⁰ Симонов К. М. Разные дни войны. Т. 2. С. 105–109. Симонов сообщает здесь же, что записал этот разговор «после войны и после смерти Щербакова»; можно не сомневаться в достаточной точности записи.

3

Лирика в точном смысле слова в начале 30-х годов уходила из литературы и с середины 1930-х была практически полностью вытеснена с печатных страниц. Именно в рамке «лирического стихотворения» происходила под нажимом социума, опосредованного регламентом, сложная трансформация поэзии в непоэзию. Началась она вскоре после Октября исключением божественного, составлявшего уж не менее четверти всей лирической рефлексии, и метафорического материала. Поэзия, в которой невозможны строки «Так души смотрят с высоты на ими брошенное тело», невозможны, естественно, и реминисценции подобных строк, из которой вообще выскабливается религиозный словарь («душа», «ангельский», «рок» и т. п.), а также преследуется любое ячество, индивидуализму резко предпочтен коллективизм, «в штывы неоднократно атакована» (Маяковский) любая меланхолия, — попадает в совсем новые условия развития. Русская поэзия в ее отечественном печатном варианте, оказавшаяся тем не менее на особенном взлете (как и проза) на рубеже десятилетий в 1929–1931, отчасти и в 1932–1933 годах (в рамках данной работы мы не можем задерживаться на обосновании этих датировок и вынуждены постулировать), в 1933–1934 годах была подавлена огнем литературно-критической дидактики и оргмерами — заменена сюжетными повествованиями в стихах, балладами. С них и начал в свое время Симонов, поставивший себе задачу быстро и эффективно войти в литературный процесс.

Уже в 1940–1941 годах внутрилитературный напор все чаще стал выносить в печать любовную лирику (в основном уже учитывающую все ограничения: ее авторами были литераторы *второго и третьего* поколений³¹, становление которых происходило уже в новом российском мире), и дидактическая критика ставила ей заслон — в соответствии с регламентом. «Стихи на “интимные” темы *снова* заливают потоком страницы наших журналов, — с неудовольствием фиксировала она. — Громадное большинство из них — безличные, вялые, ничтожные стишки, воспевающая на разные лады “милую” или “милого”. В одних случаях эти стихи сентиментально-слезливые. В других автор принимает псевдотрагическую позу этакого свирепого разочарованного мужчины. В обоих случаях настоящее поэтическое чувство отсутствует. Отсутствует связь с миром, отсутствует то органическое тонкое ощущение времени, которое наличествует в любовной лирике великих русских поэтов³². Блестящие образцы целостного сочетания общественной и любовной темы в советской поэзии — “Про это” Маяковского, главы из “Хорошо”. Здесь действительно раскрыта перед нами большая любовь, любовь гражданина своей эпохи, любовь человека, который распределяет свое сердце на секторы — личный и общественный. Подавляющее же большинство любовных стихов, появляющихся в периодике и сборниках, — это “любовная блажь”, не более. Поэты наши *в последнее время* охотно твердят о “праве на лирику”. Никто этого права, разумеется, у них не оспаривает. Но многие поэты сами своими стихами свидетельствуют о том, что никакого права на лирику у них нет»³³. Подчеркнем, что приведенные оценки не имеют никакого отношения к качеству оцениваемых стихов. «Поэтическое чувство» могло и правда отсутствовать в них, но могло и присутствовать. Ссылки на Маяковского имеют опять-таки чисто политическое значение: они означают, что после водворения поэта в конце 1935 года в пантеон его лирика признавалась образцовой — независимо от того, что ее откровенность и т. д. совершенно не соответствовала теперешнему, предвоенному регламенту и ни в коей мере не могла «на самом деле» служить образцом.

³¹ См. нашу статью «Заметки о поколениях в Советской России» в настоящем издании.

³² Здесь ханжество такой силы, когда маска уже приросла к лицу.

³³ Гринберг И. Стихи Константина Симонова // Литературный критик. 1940. № 11–12. С. 238.

Поворот к лирике замечен и зарубежной русской критикой – и тоже с неудовольствием: «Сейчас молодые поэты увлекаются лирикой чистой, пишут о любви. Но как раз эти стихи самые беспомощные, самые шаблонные из всей современной поэзии. Лирика душевной теплоты Ярослава Смелякова напоминает не только Уткина, но порой и романсы Вертинского»³⁴. Неудовлетворенность зарубежного критика понятна: это оценки «новой» лирики, слагаемой в вышеупомянутых предложенных условиях, то есть с радикальными ограничениями.

Только война, ее начало, опрокинувшее все ожидания и официозные стандарты, обозначившее угрозу самому существованию советского строя, шатнуло, в ряду других ограничений, запрет на лирику.

В цикле «С тобой и без тебя», вышедшем в 1942 году отдельными частями в журналах, отдельной книжкой, а также дважды в виде центрального раздела сборников³⁵, Симонов уходил от сюжетных опусов (на этом пути им были написаны еще до войны промежуточные *лирические поэмы* – также о любви: «Первая любовь»³⁶ и «Пять страниц») и в то же время – от поиска каких бы то ни было приветствуемых тем. Вполне по Маяковскому «эта тема пришла, остальные оттерла». Можно добавить с большой долей уверенности, что это был также второй случай после Маяковского, когда любовная тема была откровенно персонализирована и представлена на обозрение всесоюзному читателю, поскольку адресовалась женщине, гораздо шире известной, чем Лилия Брик, – одной из самых популярных актрис предвоенных лет Валентине Серовой (инициалы посвящения – «В. С.»). Правда, стихи не сопровождались, как издания Маяковского с фотомонтажами Родченко, портретами героини. Но это компенсировалось кинорекламой и кинокадрами. Они не были никаким образом, кроме имени актрисы, соединены с текстом посвященных ей стихотворений, однако давали читателю определенный визуальный комментарий к конкретизирующим и интимным строкам («...За то, что, просьба не жди моих, пришла / Ко мне в ту ночь, когда сама хотела. <...> Твоей я не тщеславлюсь красотой, / Ни громким именем, что ты носила, / С меня довольно нежной, тайной, той»³⁷, / Что в дом ко мне неслышно приходила» и т. п.). Эта персонализация, не скрываемая и даже подчеркиваемая автором связь с прототипом, раздражала сотоварищей по цеху, прошедших уже почти десятилетнюю муштру обезличивания лирики³⁸.

Пять-шесть стихотворений будущей книжки датированы автором еще предвоенными месяцами 1941 года. Неизвестно, впрочем, удалось бы напечатать эти стихотворения, где лирический порыв автора преодолел тяжесть регламента, если бы зима 1941/42 года, поставившая на кон само существование страны, не заставила метаться в поисках спасения ее властителей и не обрушила предвоенную версию регламента, а также если бы одним из звеньев книги не стало стихотворение «Жди меня», «заклявшее» учредителей и хранителей регламента и само продиктовавшее некоторые пункты нового регламента военного времени.

В те минуты, когда главный редактор «Правды», услышав впервые «Жди меня» в чтении автора, «забегал взад и вперед» по своему кабинету, качались весы, и чаша с лирикой перевесила.

³⁴ Новосадов Б. Мысли о современной русской поэзии // Литературные записки. Рига, 1940. С. 114.

³⁵ Новый мир. 1941. № 11–12; Красная новь. 1942. № 1–2; Новый мир. 1942. № 11–12; Симонов К. С. С тобой и без тебя. М.: Правда, 1942; Симонов К. Лирика. М.: Молодая гвардия, 1942 (о нем и шла речь в разговоре Симонова с Щ.); Симонов К. Стихотворения. 1936–1942. М.: ОГИЗ, 1942 (подписано к печати 9 ноября 1942 г. – почти на излете печатной лирики).

³⁶ Примечательно, что эта поэма, окрашенная личной эмоцией не менее, чем «С тобой и без тебя» (хотя ее прототип скрыт от глаз читателя), опубликована только во время войны, и именно в книге 1942 г. «Стихотворения» (в виде трех глав, выбранных автором из черновой редакции, оставшейся незаконченной).

³⁷ В молодогвардейском сборнике – с опечаткой: «нежной тайны той» (с. 62).

³⁸ См. в прим. 5 цитату из воспоминаний Б. Рунина.

Явилось решение: выдать воюющей за свое существование, вставшей на краю обрыва России лирику как знаменитые сто грамм перед боем.

Дальше пошла цепная реакция – и вслед за редактором всесильной «Правды» не менее всесильный Щербаков дополняет решение: выдать – вместе с запретной для всей советской послевоенной печатной поэзии сексуальной составляющей.

Смешно даже думать, что беспокойство за жизнь Симонова, пусть даже очень полезного бесстрашного военного корреспондента «Красной звезды», могло бы побудить к разрешению публикации никаким образом не лезущего в игольное ушко регламента советской лирики стихотворения о том, как советские воины *наспех* обнимают советских женщин, *на час* запомнив их имена. Это было сугубо политическое решение, отразившее колебания регламента в военное время и роль поэтического опыта Симонова в выработке этого нового и, как стало ясно уже в течение второго послевоенного года, *временного* регламента. Это решение было лишь подкреплено желанием нейтрализовать взвинченное состояние автора и, позволительно предположить, в какой-то степени иррациональным воздействием «Жди меня».

В опытах своей фронтовой лирики Симонов безбоязненно-расчетливо прямо (а не только косвенно, как в стихотворении «На час запомнив имена...») затрагивал и устои советской семьи:

Мы называем женщину женой
За то, что так несчастливо случилось,
За то, что мы тому, что под рукой,
Простясь с мечтой, легко сдались на милость...

За нехотя прожитые года,
За общий дом, где вместе мы скучали,
Зовем женой за то, что никогда
Ее себе в любовницы б не взяли.

Мне хочется назвать тебя женой
За то, что милых так не называют,
За то, что все наоборот с тобой
У нас, моя беспутная, бывает³⁹.

Местоимение «мы» вызывающе претендовало на обобщение. Автор использовал к тому же недопустимые для предвоенного стихотворного стандарта слова и выражения:

Мне хочется назвать тебя женой
Не потому, чтоб *свет* узнал об этом,
Не потому, что ты *жила* со мной
По всем досужим сплетням и приметам⁴⁰.

Но главным образом Симонов выдвинул в своей фронтовой лирике универсальную анти-тезу: *мужчина – женщина*, давно идеологически перетолкованную и затушеванную в советской поэзии.

³⁹ Красная новь. 1942. № 1–2. В послевоенных изданиях эти строфы изъяты.

⁴⁰ В послевоенных изданиях – уже в иной, сглаженной редакции: ... Не для того, чтоб знали все об этом, Не потому, что ты давно со мной... (Стихи и поэмы. 1936–1954. М., 1955. С. 199. Курсив наш. – М. Ч.)

...*Мужская привычка* – в тоскливые дни
Показывать смятые карточки *женщин*,
Как будто и правда нас помнят они⁴¹.

...Когда-нибудь в тиши ночной
С черемухой и майской дремой,
У *женщины* совсем чужой
И всем нам вовсе незнакомой,

Заметив грусть и забытье
Без всякой видимой причины,
Что с нею, спросит у нее
Чужой, не знавший нас, *мужчина*⁴².

В одном из лучших своих стихотворений – «У огня», где Симонову удалось соединить сюжетную дань регламенту с несомненной лирикой, женщина уже получает полноту значения как воплощения *ewig weiblich*, и каждый эпитет не уменьшает, а увеличивает это значение.

Кружится испанская пластинка.
Изогнувшись в тонкую дугу,
Женщина под черною косынкой
Пляшет на вертящемся кругу.

<...>
Вечные слова «Yo te quiero»
Пляшущая женщина поет.

<...>
Но, как прежде, радуясь и веря,
Женщина вослед им запоет⁴³.

После окончания войны займется необходимой операцией отделения канонизированного к тому времени «Жди меня» от неканонизированной, вновь выпавшей из послевоенного регламента «сексуальной» лирики⁴⁴. И в 1950-е годы все это придется отвоевывать заново⁴⁵.

⁴¹ «Я пил за тебя под Одессой в землянке...» (Симонов К. Стихотворения. 1936–1942). В последней из цитируемых строк – также характерная, целиком симоновская нота (курсив наш. – М. Ч.).

⁴² «Через двадцать лет». Симонов К. Стихотворения. 1936–1942 (курсив наш. – М. Ч.).

⁴³ Знамя. 1943. № 7–8 (курсив наш. – М. Ч.).

⁴⁴ В сентябре 1954 г., через девять с лишним лет после завершения войны и смерти Щербакова, вскоре после смерти Сталина, в тот момент, когда официоз пробует сдержать третью попытку прорыва к новому типу литературной жизни, испытнейший, если не сказать прожженный, А. Тарасенков проделывал эту необходимую операцию, демонстрируя деланое удивление «парадоксальной чертой» симоновской лирики: «...в ней нарочито подчеркнуты чувственные мотивы. <...> С каким-то непонятным цинизмом поэт описывает тех “слабых душою”, для кого на войне понадобилось дешевое минутное утешение (далее цитирует «На час запомнив имена...». – М. Ч.). Мы далеки от ханжеского отрицания того, что так бывало. В жизни, как говорится, бывало всякое. Но как мог поэт <...> пытаться оправдать этот эрзац подлинных чувств (“Я не сужу их, так и знай...”)? <...> Там, в стихах “Жди меня”, был большой человек, советский воин <...> Здесь вдруг показалось лицо – да простит нам поэт – старого гусара <...> А разве не странно было всем любящим симоновскую поэзию читать в годы войны некоторые признания, совсем уж мало достойные автора, известного нам по другим его произведениям. <...> То вдруг переходит к таким подробностям, которые, право, плохо вяжутся с подлинным реализмом и просто отдают пошловатостью: Я верил по ночам губам, Рукам лукавым и горячим... <...> Ты только ночью лгать могла, Когда душою правит тело... И снова ласки пред сном... То, наконец, он обращается к женщине со словами благодарности, которые нельзя читать, не ощущая некоей безразличности: Спасибо за ночную красоту Во власть слепому отданного тела» (Тарасенков А. Константин Симонов // Тарасенков

Словарь языка Пушкина говорит о магическом воздействии заклинания: «*Заклинать, заклясть* – 1. Ворожкой, колдовством подчинять магической силе, делать покорным тому, кто обладает тайными знаниями...»

Ан. Поэты, М., 1956. С. 204–205). С некоторым колебанием, но считаем нужным напомнить, для уяснения, сколь огромным было в советские годы расстояние между личным опытом и взглядом – и печатным словом, тот когда-то «широко известный в узкий кругах» факт, что сам автор статьи был совсем не чужд всему описанному в осуждаемых им стихах и скоропостижно скончался сорока семи лет во время тайного свидания. И еще одно пояснение: язык и пафос инвектив Тарасенкова не был чужд Симонову тех лет. Он и сам мог бы написать нечто подобное, если бы речь шла о чужих сочинениях, да и писал (см. хотя бы статьи о повести Эренбурга «Оттепель» в двух подвалах «Литературной газеты» 17 и 20 июля 1954 г.).

⁴⁵ См. об этом: Чудакова М. Возвращение лирики // Вопросы литературы. 2002. Вып. 3. С. 15–42.

4

На цикл «С тобой и без тебя», и на стихотворение «Жди меня» в особенности, с неожиданно раздраженной заинтересованностью откликнулся Твардовский – не публично, но в письме к уже упоминавшемуся рецензенту стихов Симонова 1941 года В. Александрову.

Сначала о самой статье-рецензии, весьма симптоматичной. Это одно из первых печатных выступлений, где начинают звучать новые идеологические мотивы, прямо, хотя и в весьма косвенной форме связанные с тем, что после разгрома немцев под Сталинградом в войне наметился перелом, и сразу подул прежним холодом. Симпатично, что критик печется уже об «устройстве нашей *послевоенной* жизни»!⁴⁶ До Сталинграда это слово мало кому приходило в голову.

Критик начинает с объяснений, что такое лирика: «Существуют стихотворения с личным адресом, обращенные к такому-то или к такой-то. <...> Они не утратили своего значения и теперь, в нашей стране, в наше суровое время. В “личных” (характерны кавычки. – М. Ч.) стихах поэт говорит не только о том, что было их непосредственным поводом, и не только с теми, к кому непосредственно обращены». Приводится в пример «Я помню чудное мгновение»: «И скольким людям осветили эти стихи житейскую темноту». Словом, культура начинается заново, с чистого листа объясняется, что есть лирика.

Лирика «всегда предполагает личность, всегда предполагает человека, который услышит и поймет.<...> А как важны эти личные обращения теперь, можно понять на таком примере. Погиб боец. О его гибели работники фронтовой газеты написали письмо в стихах – его близким и товарищам по производству. Близкие поняли, что они не одни переживают постигшее их несчастье. Товарищи ответили на письмо работой, напряженным трудом. Доказывать, что это – не частное дело, разумеется, излишне». Стихи Пушкина приравнены к письму в стихах работников фронтовой газеты.

«Вопрос, который возникает перед читателем теперешней лирики Симонова, – вопрос о *личной теме в условиях народной войны*»⁴⁷. Как видим, это тот же самый вопрос, который решал сам автор, считая «Жди меня» своим «личным делом».

Припомнив роковых женщин Достоевского и Блока, в которых исток героини симоновской лирики, критик констатирует: «Исчезли те основания, которые придавали когда-то этому образу его показательность, его трагическую значительность. В нашем общественном порядке, в общих трудах и заботах, изживается прежняя отчужденность, нет этих перегородок между людьми». К тому же «для демонстрации таких причудливых и капризных черт требуются особые условия, которыми не все располагают. <...> Стирки белья никакой “демонизм” выдержать не может. <...> Для “демонизма” необходимы, по меньшей мере, одна домработница и много свободного времени. Поэтому пусть простится всем, кто в нашем быту не склонен был принимать этот образ всерьез».

Итак, любая лирическая героиня должна нести в себе черты *большинства* – независимо от «особых условий», окружающих прототип (каждому читателю Симонова было известно, что его «предмет» – прославленная актриса). Она должна быть семейной женщиной. «Любовная лирика почти всегда, за редчайшими исключениями, была лирикой холостых и бездетных».

Далее – о положении женщины в античной и феодальной семье (со ссылкой на Энгельса), подробно – о семье в буржуазном обществе и о том, что «до революции в интеллигентной среде часто можно было встретить подростков⁴⁸, которые, насмотревшись на семейную жизнь взрос-

⁴⁶ Александров В. Письма в Москву. С. 156.

⁴⁷ Курсив В. Александрова.

⁴⁸ Автор статьи, родившийся в 1898 г., в семье академика, сам был дореволюционным подростком и имеет возможность

лых, <...> говорили: я никогда не женюсь. <...> Теперь, особенно в литературных и артистических кругах (камешек в огород и Симонова и актрисы Валентины Серовой. – М. Ч.), память о буржуазных семейных отношениях внушает многим (даже и тем, кто этого не видал, а знает понаслышке) недоверие ко всякой семье, семья – это какое-то пугало».

Этому противопоставлены далее прощание Гектора с Андромахой и сыном, сонеты Шекспира, где «не юношеские чувства», «и Моцарт не мечтательный юноша», и Пушкин, оказывается, «не позабыл о Моцарте-семьянине». «Поэзия крестьянской семьи» – у Некрасова; «Шевченко всю жизнь, всем своим существом тянулся к семье, которой он не имел».

Объясняется, «зачем понадобились эти рассуждения о семье. Потому что теперь это стало особенно ясным, *в единстве советского народа одно из самых необходимых жизненных звеньев – советская семья*».

Начинало возвращаться довоенное официальное отношение к лирике, и автор статьи это улавливает. Менялся и общественный быт на войне и в тылу – готовились мероприятия по укреплению семьи. Их еще не было, но что-то носилось в воздухе.

Указ от 8 июля 1944 года впервые после революции, отменившей понятие «внебрачные дети», узаконил положение, когда только зарегистрированный государством брак порождал правовые последствия. До этого множество семейных пар жили незарегистрированными, имея общих детей, носивших их фамилию, отчество отца и т. д. На фронте же о государственной регистрации вообще речи не могло идти за отсутствием у воюющих паспортов, но командирам частей дано было право регистрировать браки. Офицер сам выбирал, кому посылать свой аттестат. После гибели военнослужащего его ребенок, рожденный в «военном» браке, мог получить его имя, пособие за отца. После указа все изменилось. Если военнослужащий до войны состоял в зарегистрированном браке, брак, заключенный на фронте, аннулировался. Дети, прижитые от фронтовых жен, стали бастардами. Они не могли носить ни фамилию отца, ни отчество (в графе «отчество» в свидетельстве о рождении в загсе обязаны были ставить прочерк, а фамилию давали материнскую). Не женатый до войны офицер, три с лишним года войны считавший фронтовую возлюбленную своей женой, погибал – и она теряла все права. Про женатых же, хотя некоторые из них и не собирались возвращаться к довоенным женам, не приходилось и говорить⁴⁹.

Назидательный тон статьи отразил и даже, пожалуй, эти еще едва ощутимые новые веяния. Специальная главка посвящена тому, чем «некоторые шокированы: говорят – чересчур откровенно». Примечателен подход критика: «Нет, тут не в откровенности дело. <...> Симонову не достает непосредственности, за которую прощают многое».

Заметьте: когда иной интеллигент (конечно, я не о каждом говорю) начинает рассказывать “про это”, слушать его труднее, чем рабочего или крестьянина. У тех это как-то просто и хорошо получается. Думают они не меньше, но по-другому. У них нет разлада между сознанием и телесной жизнью, как нет этого разлада в самых высоких образцах поэзии. В пушкинской откровенной поэзии, например: там не установишь, где кончается душа и где начинается тело; душа и тело не оглядываются друг на друга.

А здесь рассматривают тело с каким-то пристальным вниманием; тело выполняет то, что полагается, но под этим взглядом ему холодно и тоскливо, оно как-то тяжелеет. Не в том беда, что здесь откровенность, не в том, что это плоть, а в том, что она – тяжелая».

Наконец, переход к одиозному стихотворению, которому критик дает витиеватую защищающую трактовку:

создавать эффект достоверности. – М. Ч.

⁴⁹ Десятилетие спустя, в 1954 г., Симонов своим стихотворением «Сын» («... Но живет еще где-то женщина, / Что звалась фронтовой женой. / Не обещано, не завещано / Ничего только ей одной») и В. Каверин газетными статьями начнут кампанию за права внебрачных детей, прежде всего против прочерков в метриках.

«Очень спорное стихотворение “На час запомнив имена” существенно не столько само по себе, сколько как дорога к другим, более значительным стихотворениям. <...> Из самого стихотворения ясно, что речь идет не о том *безличном* (курсив В. Александрова. – М. Ч.), что один из персонажей огневского “Кости Рябцева” назвал “физической потребностью”. <...> И, в конце концов, ответ на вопрос: чего люди ищут в этих встречах – уводит нас от самих этих встреч и поспешных объятий. <...> То, чего эти люди ищут, настолько важно для них, что они радуются даже тогда, когда находят это на расстоянии – в переписке. Все знают <...> о массовом, подлинно народном характере этой переписки фронта и тыла».

Критик приводит трогательные ответные письма бойцов, потерявших семью, незнакомым женщинам, написавшим им на фронт.

«Авторы этих писем знают, что с ними – вся страна. Но страна – это люди, и каждому нужен свой человек.

Это уже очень далеко от тяжелой плоти; и тут нет никакого слабодушия; и рай, которого они ищут, нельзя называть нехитрым, хотя все это и очень просто. Это страшная нужда человека в другом человеке. Именно этот голод обострила и с исключительной силой обнаружила война – а не тот, о котором говорится в стихотворении. <...> *Во всех его* (Симонова) *лучших стихах* – сознание и ощущение того, что рядом с ним – другие люди, что в участии их, в их мыслях и чувствах – сходство, близость, родство». Критик поучает поэта, что только в «родстве» с другими людьми, «в этом взаимопроникновении человеческих жизней возникает возможность лирики, *которая говорила бы не от имени самого поэта, а была бы лирикой другого человека, лирикой другого “я”*» (курсив наш. – М. Ч.).

«Очень большая заслуга – признание, на которое не каждый способен:

Ты знаешь, наверное, все-таки родина —
Не дом городской, где я празднично жил,
А эти проселки, что дедами пройдены,
С простыми крестами их русских могил.

Не знаю, как ты, а меня с деревенскою
Дорожной тоской от села до села,
Со вдовьей слезою и с песнею женскою
Впервые война на проселках свела».

Иными словами, тем лучше лирика, чем меньше в ней личного – и особенно «городского». Главный же вывод – в прозаических очерках Симонов уже умеет изображать простых бойцов, а в «стихотворных очерках» ему «нужно еще дальше уйти от “городского дома”. <...> Чувствуется, что та область, в которую Симонов вступил, эта “деревенская тоска”, еще не совсем для него привычна». Критик ловит его на том, в чем Симонов и сам в полный голос признается: «*впервые* война на проселках свела», и наставляет автора: ему с простыми солдатами (такими, как краснофлотец Камбиев, изображенный в очерке Симонова «Последняя ночь»), «их женами, их детьми нужно сойтись домами, лично, в самом буквальном смысле (!). Так, чтобы можно было от имени этих людей писать стихи их женам»⁵⁰.

Теперь понятней, в каком именно смысле надо понимать слово «общее» в процитированной нами ранее оценке стихотворения «Жди меня» («...самое *общее* из стихотворений Симонова»), которому посвящен последний, 16-й, раздел статьи.

В недатированном, но посланном вскоре после выхода статьи, то есть в первые месяцы 1943 года, письме автору на статью отозвался А. Твардовский. «Статья, как целое, мне весьма

⁵⁰ Александров В. Письма в Москву. С. 149–159.

понравилась», – писал он. Но те, кому он рекомендовал ее, «увы, не разделили» его чувств. «Они усмотрели в статье отсутствие определенности, чего-то, ради чего это написано. Мне кажется, некоторые вещи Вы сказали не в полный голос. Общее восторженное мнение о Симонове, во многом вполне основательное, может быть, несколько сковывало Вас.

Мне самому чрезвычайно понравились некоторые Ваши весьма тонкие замечания о стихах Симонова, в частности, о “тяжелой плоти”, о демонизме. К тому, что Вы сказали о его лирике “С тобой и без тебя”, можно бы сделать кое-какие добавления. *На ряде стихов Симонова лежит печать явной спешки. Прежде всего на “Жди меня”. Слово “жди” в нем из настойчивого делается назойливым и перестает работать в смысловом отношении. Вы знаете, если долго повторять какое-нибудь слово, оно в конце концов превращается только в звук. Вы верно указали на неудачные строки “не желай добра” и “Тем, кто знает наизусть”. Мне кажется, что и “желтые дожди” плохо, ибо взято из чужого поэтического арсенала.*

Все стихотворение сконцентрировано в последних восьми строках. Здесь, так сказать, “народное чаяние”, обращенное ко всем любимым. И в этом корень огромной популярности этого стихотворения.

Далее, нельзя не заметить, что в ряде стихов Симонова любовь надрывна и мучительна. Дело не только в демонизме, но и в том, что если б его не было, Симонов выдумал бы его. Ему нужна такая любовь. И как раз эти стихи менее привлекают симоновского читателя. Лучшие стихи Вы совершенно верно указываете. Несколько его стихотворений, быть может, лучшее, что есть в нашей поэзии военного времени. Это те, в которых нет ни небрежности, ни “тяжелой плоти”, ни этого надрыва и жажды колючести и мучительства в любви.

С этим надрывом дело обстоит довольно сложно, и, мне кажется, понять его можно лишь в сопоставлении с прозой Симонова, о которой Вы, к сожалению, не пишете. В прозе Симонова⁵¹ <...> перед нами проходят солдаты, именно солдаты, люди храбрости, мужества, стоицизма, скупые на слова, на проявления нежности, суровые, замкнутые, ожесточившиеся. Симонов не раскрывает их интеллектуальной жизни, идей, их вдохновляющих, их душевных движений. <...> В “Парне из нашего города” (картине) постоянная разлука обязательный элемент любви, и Симонов не может себе представить любви без разлуки. Жена солдата, верная и тоскующая, и солдат, который всегда вырывается из едва успевших сомкнуться объятий. А что за этим? Идея революции? Долг? Какая любовь?

Идея – не раскрыта в прозе Симонова. Душевная жизнь также. Любовь также. Это – раскрывается в стихах Симонова. Тут есть тема родины, и она звучит искренно и сильно. Есть тема ненависти, звучит она также с большой силой⁵². Идея революции не ощутима ни в прозе, ни в стихах Симонова. Иногда мне представляется, что мужество, храбрость, отвага солдата являются у него самоценными, мерилom человека всегда, и вне войны его героям нечего делать. Если так, то это уже плохо, потому что война не является постоянным состоянием человечества, война наша ведется в перспективе для уничтожения войны, культ войны не наша идеология. А у Симонова где-то проглядывает культ войны, культ солдата. *Это трудно оцунать, но я это чувствую*». И тогда «любовный надрыв, тяга к демонизму» выглядят «своеобразной компенсацией за культ воина, за какой-то идейный недостаток его героев, не слишком ли рационалистически они сконструированы, а обратная сторона этого рационализма – стихи с ущербностью. Вот какие мысли приходят ко мне, когда я читаю Симонова. Рядом с этим я нахожу у

⁵¹ Твардовский имеет в виду фронтовые очерки Симонова.

⁵² Ср. со словами в так называемой внутренней рецензии А. Твардовского, датированной 13 июня 1942 г., на сборник М. Исаковского «Новые стихи»: «Стихи, связанные тематически непосредственно с ходом Отечественной войны, так значительны и глубоки при всей доходчивости и простоте формы, полны такой горячей человеческой ненависти к захватчикам-фашистам и любви к советской Родине, к людям колхозного труда, к родным краям, временно подпавшим под иго немецких оккупантов, что затрудняюсь сравнить их со стихами какого-либо другого поэта, посвященными той же тематике, – таких стихов попросту нет» (Вопросы литературы. 1988. № 10. С. 214–215).

него превосходные, по-настоящему волнующие стихи о самом главном, и в них он выступает как поэтическая душа нынешней войны. И с этим уживается то, что я выше сбивчиво написал <...> все же еще два слова. Не согласен насчет “слабодушьем не унижу”. Тут Симонов прав и хорош. Тут он на высоте. Вы не правы. Вы идеализируете эту замену близких, друзей, знакомых другими. Друзья – да, знакомые – да. Но неужели Вы не знаете или не видите волны легких временных связей, порожденных войной, соседством с опасностью, утраты прочных связей. Этому не поддаются именно цельные, устойчивые натуры с большими запросами к себе и своей любви. Они не хотят суррогата. Тут я – целиком на стороне Симонова»⁵³.

Твардовский, несомненно, задет успехом стихов Симонова, соперничающим с успехом «Василия Теркина». Но суть его претензий к Симонову, несомненно, глубже и значительнее – в соответствии с масштабом личности самого Твардовского.

⁵³ Поэтическая душа нынешней войны: А. Твардовский о лирическом цикле К. Симонова «С тобой и без тебя» // Вопросы литературы. 1996. Вып. 4. С. 380–381.

5

В начале 1930-х годов в советский литературный процесс вступило *второе* поколение – люди 1900–1910 годов рождения: М. Голодный, Б. Корнилов, Д. Кедрин, П. Васильев, А. Твардовский (1910). Некоторые из них начали печататься раньше, но именно в первой половине 1930-х получили известность. К ним можно отнести и Исаковского (1900), хотя и получившего некоторую известность уже в 1927 году – после сборника «Провода в соломе», и Симонова, родившегося в 1915-м, но получившего известность почти одновременно с Твардовским. Оба они, в отличие от предшествующего им поколения 1890-х, не имели выбора – *уехать* после Октябрьского переворота или *остаться* в иной, не той, в которой они выросли, России, оба принадлежали к тем, кто в этой новой России *жил* уже с малолетства, к поколению, которое не *приходило* к признанию основ нового мира (чем занимались два десятилетия литераторы *первого* поколения), а *исходило* из него. В момент их юности перед ними предстало в значительной степени уже построенное здание – и им была предъявлена задача его *укрепления* и *возвышения*.

Твардовский увидел целостность нового мира и захотел ее показать. Начавшаяся в 1934 году дозированная реабилитация российской истории, а с ней и *национального*, а тем самым в определенной степени и *крестьянского* как преимущественного носителя *национального* дала ему *возможность маневра*. Через несколько месяцев после публикации поэмы «Страна Муравия», принесшей молодому поэту известность, в подборке «Семь стихотворений»⁵⁴ он предпринимает весьма фундированную попытку явить *новый универсум*. Мы рассматриваем ее в качестве цикла с жесткой тематической конструкцией.

Этому предшествовали несколько лет его упорных попыток ввести в литературу фигуру крестьянина, мир деревни – после долгой борьбы государства с крестьянством, прямо проецировавшейся на литературу. Твардовский стремился передать черты родного ему мира и в то же время не противостоять официально на него взгляду, к которому он был близок не по рождению и воспитанию (вся его раскулаченная семья отправлена в ссылку, его самого, хотя и отрешившегося от родных, то и дело называют кулацким подголоском⁵⁵), а по сложившимся в ранней комсомольской юности убеждениям. Борьба с самим собой легла в подоплеку (не прямо в тексты, в отличие от литераторов поколения 1890-х – см. например, «Зависть» Ю. Олеши) поэзии Твардовского, давая ей порой невольную глубину.

Нам приходилось утверждать, что молодой поэт поставил себе литературной задачей *заместить Есенина и Маяковского одновременно*. Он задумал стать поэтом деревни и в то же время полноправным гражданином нового, оттесняющего деревню на задворки, государства; стать лириком – вслед за Есениным, быть доступным всем и в то же время остаться в поэзии (задача, сломавшая Маяковского)⁵⁶.

Еще в 1926 году, через два года после того, как Есенин горько засвидетельствовал: «Язык сограждан стал мне как чужой, / В своей стране я словно иностранец», – юный Твардовский взялся за соединение «новой» деревенской речи с поэтическим словом. Стихотворение «Родное» начинается «есенинской» строфой:

Дорог израненные спины.

⁵⁴ Красная новь. 1936. № 9.

⁵⁵ «Кулацкий подголосок» – статья В. Горбатенкова в смоленской газете «Большевистский молодец» (Смоленск) 14 июля 1934 г. Из письма Твардовского М. В. Исаковскому из Смоленска 6 октября 1935 г.: «...Послезавтра мне идти в призывник, где еще придется испытать самое мучительное: каяться в том, что выбрал неудачных родителей, и доказывать, что я не против Советской власти. Но знаешь, я как-то спокоен, все эти вещи в конце концов притупили чувствительность к такого рода испытаниям» (цит. по: Твардовский И. Т. Родина и чужбина: Книга жизни. Смоленск, 1996. С. 130).

⁵⁶ Тыняновский сборник. Вып. 11. М., 2002.

Тягучий запах конопли.
Передо мной знакомые картины
И тихий вид родной земли...

Продолжается же оно попытками соединения «старого» и «нового»:

Еще с надворья тянет летом,
Еще не стихнул страдный шум...
Пришла «Крестьянская газета»
Как ворох мужиковских дум⁵⁷.

Поэт обращается к фундаментальным в человеческой жизни отношениям: муж – жена, мать – сын, мать – дочь, мужчина – женщина (в двух стихотворениях – два варианта этих отношений, и в обоих случаях дисгармония регулируется, улаживается внешней, социальной гармонией), я – все другие. Причем везде люди, состоящие в этих отношениях, помещены им, помимо своего бытового, внутреннего круга, в огромный, внешний по отношению к нему, континуум. Обращается он и к универсалиям человеческой жизни: смерть, жизнь (белый свет), прошлое, текущее. Важны заголовки стихотворений и их расположение. Первое – **«Встреча»**:

Не тебя ль в твой славный день
На загруженном вокзале
Столько сел и деревень
С громкой музыкой встречали?..

Среди встречающих награжденную орденом не видно ее мужа («Ты б уважил не меня, / Орден Ленинский уважил...»).

Описываются картины их предшествующей этому событию жизни:

Жили, будто старики:
Не смеялись и не пели,
Приласкаться по-людски,
Слова молвить не умели...

Однако муж все-таки оказывается здесь:

– Здравствуй. – Слезы по усам.
– Здравствуй, – говорит, – Настюша.
<...>
Вот он рядом, старый твой,
Оглянулся, губы вытер...
– Ну, целуйся муж с женой!
Люди добрые, смотрите!..

Обобществление частной жизни происходит тут же, в пределах стихотворения, в его концовке. Новая ступень супружеских отношений (раньше «век так жили», что «приласкаться по-людски» не умели) является как бы следующей ступенью после ленинского ордена – формируясь едва ли не при его участии, под его воздействием: личное в полном смысле слова слива-

⁵⁷ Твардовский А. Т. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. М., 1976. С. 32.

ется с общественным. Социальное воздействует на сексуальное, которое теряет какую бы то ни было приватность, становясь фактом и актом общественным, поощряемым, удостоверяемым и освящаемым обществом (в котором ощутима связь с недавним прошлым – с крестьянским миром): «Люди добрые, смотрите!..»

Второе стихотворение – «**Песня**»:

Сам не помню и не знаю
Этой старой песни я.
Ну-ка, слушай, мать родная,
Митрофановна моя.
<...>
Вот и вздрогнула ты, гостья,
Вижу, песню узнаешь,
Над межей висят колосья,
Тихо в поле ходит рожь.

«Колосья», уже давно попавшие в государственный герб, «рожь», «зажинки» («Как ходили на зажинки / Девки, бабы через луг»), «нива», «копна» («Ты присела, молодая, / Под горячую копной»), «серп» – Твардовский с удовольствием перебирает эти на долгие годы забытые отечественной поэзией слова. В стихотворение входит крестьянское детство поэта – одной емкой строкой очерчивается национальный характер, национальная история, подавляемое в настоящем смятение лирического героя-автора.

Бабья песня, бабье дело,
Тяжелеет серп в руке,
И ребенка плач несмелый
Еле слышен вдалеке.

Нетривиальный эпитет – плач «несмелый» – прорывается в достаточно выверенное стихотворение из другого, подлинного поэтического языка. Здесь по меньшей мере три слоя значений. Один – целиком относит эпитет к старой России и советскому обличительному по отношению к ней стереотипу (предполагается, что в *той* России даже дети боялись или не имели сил громко плакать). Второй дает возможность понять это слово как самоопределение русского национального характера – вне определенной социально-временной прикреплённости, в уходящей далеко вглубь веков национальной истории.

Третий «еле слышный», но самый важный – это слой отождествления эпитета с самим автором (притом что данный слой значения не разрывается с двумя первыми, а, напротив, спаян с ними, ими подкреплён).

Это голос самого выросшего ребенка – выросшего, но оставшегося несмелым крестьянским сыном, из тех, что не боятся шальной пули, но робеют перед любой властью, – слышится в стихотворении. «Несмелость» самоописывает все стихотворение.

В шестой строфе картина прошлой крестьянской жизни (изображение которой все время держится на границе дозволенного, ни разу не соскользнув на официально-обличительную дорогу), продолжается тематически близкими первыми двумя стихами следующей строфы и разрывается вторым *сильным местом* стихотворения:

В поле глухо, сонно, жарко.
Рожь стоит, как сухостой...
...Что ж ты плачешь? Песни ль жалко

Или жизни прожитой?..

Многозначное слово «жалко» в народном, крестьянском употреблении (нередкое «жалеет» вместо «любит») дает возможность и многозначно осмысливать следующую строку – жалко прошедшей молодости или той разрушенной жизни, того уклада? Однозначного ответа нет – и в этом именно сила строки. Это толкование подтверждается дальнейшей историей текста – в следующем издании строка была изменена (по-видимому, под прямым редакторским давлением или по указке «внутреннего редактора», о котором сам поэт с горечью писал в конце 50-х – начале 60-х): «Или *страшной* жизни той?..»⁵⁸ Точка над «и» была поставлена.

Читая стихотворение, мы ощущаем, что автор-герой и его мать *понимают* на одном языке, а говорят, возможно, уже на разных. Но мы не знаем, на каком именно языке говорит мать: она *молчит* на протяжении всего стихотворения. «Слушай», «вздрагнула», «узнаешь», «плачешь», «молчит» – такими глаголами описана она в стихотворении. Молчание той, что *лишена голоса*, является *лишенкой*, доводится до сознания читателя чисто поэтическими средствами, самой структурой стихотворения⁵⁹.

Название третьего стихотворения – «**Прощание**» – соотносится с названием первого («Встреча»): автор описывает женскую судьбу и как обобщенную, народную, и в то же время оставляет читателю возможность предполагать, что он ведет речь об одной и той же героине.

Провожаем тебя до последней стоянки.
Двадцать семь деревень с непокрытой идут головой.
Катерина, Катюша, ни одной же на свете крестьянке
Не оказано почести было такой⁶⁰.

Обратимся к следующей строфе «Прощания»:

Не от горя ль мы все в этот день присмирели,
Не от слез ли мы слова не можем сказать?
Катерина, Катюша, никогда еще так не жалели
Ни сестру, ни жену, ни подругу, ни мать...

Первые два стиха фразеологически перекликаются с зачином «Встречи». Два последующие интересны в другом отношении. Демонстрируется иной, чем *прежде*, мир – мир, где обострились и разрослись чувства любви и жалости к близким («*никогда* еще так не жалели...»). Здесь дети принадлежат обществу – *миру*. Смерть матери в понимании нового крестьянского поэта как бы ничего не меняет в судьбе детей: *его* крестьянский мир, вобравший в себя лучшее старое и включивший новое, взаимозаменяем с матерью.

Вдруг две бабы в толпе *по-старинному* заголосили:

– И куда же ты, Катя, уходишь от нас?

– Полно, бабы! Не надо.

Не пугайте детей.

По-хорошему, крепко

⁵⁸ Твардовский А. Т. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. С. 108.

⁵⁹ Это стихотворение Твардовский написал вскоре после возвращения из поездки к родителям в апреле 1936 г. – впервые за годы высылки семьи как спецпереселенцев; затем он перевез всю семью в Смоленск; раньше сделать этого не мог, хотя судьба родных, несомненно, всегда мучила его. По точному определению брата, «с окаменелым сердцем шел он трудной дорогой своих планов. А кто ж из нас мог тогда это понять?» (Твардовский И. Т. Родина и чужбина. С. 130–134).

⁶⁰ Сравним с началом «Встречи»: «...Столько сел и деревень // С громкой музыкой встречали...»

попрощаемся с ней.

Мы ее не забудем.
И вырастим сына. —
Путь-дорога ему
до высоких наук.

Метрические отличия 3-й и 4-й строк – знак этой новизны (в которую включен и отказ от *старинных* причитаний).

Прощание по-новому с усопшим мало чем отличается от дружеского прощания живых с живыми; оно бодрое, почти деловитое.

Так прощай, Катерина!
Прощай, Катерина —
Дорогой наш товарищ и друг!⁶¹

Конец «Прощания» почти официально-оптимистичен (этому не противоречит опора на мощную традицию):

Пусть шумят эти липы
Молодую листвою.
Пусть веселые птицы
Поют над тобой.

Четвертое стихотворение – **«Подруги»** – бесхитростное повествование о том, как мать и дочь вместе *жили* и вместе *работали*:

Руки ловкие у дочки.
Серп играет, горсть полна.
В красном девичьем платочке
Рядом с матерью она.

Представление (с глубокими фольклорными корнями) о возможном соперничестве матери – дочери заранее перекрывается элементарными, но тем не менее гармонизирующими ситуацию утверждениями:

Только мать всегда желала,
Чтобы дочка первой шла —
Лучше пела, лучше жала,
Лучше матери жила.

Последняя строка этой строфы («Лучше матери жила») разворачивает стихотворение от родственных связей людей к большому социуму – слова матери звучат в качестве и авторских, социально оптимистических.

Дочке в город уезжать,
Снаряжает дочку мать.

⁶¹ В первом отдельном издании (Стихи. М., 1937. С. 40): «Отдыхай, Катерина. Прощай, Катерина».

<...>

– Будь ученой и счастливой,
Кем ты хочешь —
Тем и будь.

В новом универсуме освещаются все человеческие отношения, оптимизируются судьбы и благополучно разрешаются все коллизии.

В тот самый год, когда Пастернак, представляющий *первое* поколение советских литераторов, смятенно убеждает сотоварищей по цеху вернуть в литературный обиход трагическую тему как законную и в отношении к современности, один из двух лучших поэтов *второго* поколения показывает новый мир по природе своей лишенным трагизма.

Пятое стихотворение цикла – «Размолвка» – самым заглавием-темой контрастно, казалось бы, по отношению к предшествующему. Однако и здесь с первых – и до последних – строк все безмятежно.

На кругу в старинном парке
Каблуков веселый бой.
И гудит, как улей жаркий,
Ранний полдень над землей.

<...>

Детвору везет на праздник
Запоздалый грузовик.

Со слова «детвора» стихотворение все более и более приобретает детские черты (уменьшительные суффиксы и т. п.):

...Ты не едешь, не прощаешь,
Чтоб самой жалеть потом.
Книжку скучную читаешь
В школьном садике пустом.

Вижу я твою головку
В беглых тенях от ветвей,
И холстинковое платье,
И загар твой до локтей.

В то же время оно ритмически и лексически проецируется на ходовой запас лирики второй половины XIX века («Знаю я, что ты, малютка, / Поздней ночью не робка» и т. п.).

...Убегает в рожь дорога.
Я по ней один пойду.
<...>
Широко в полях и пусто.
Вот по ржи волна прошла...
Так мне славно, так мне грустно,
И до слез мне жизнь мила.

Перепев классического мотива («Мне грустно и легко, печаль моя светла») не останавливается на полутонах. Малейшее подобие драматизма снято – это все та же «Голубая чашка»

Гайдара, где единственная размолвка погашена в конце летнего дня и все согласны на том, что «жизнь, товарищи... была совсем хорошая!»

Возможно, именно постоянная близость непонятной – не в бою с врагами, почти сказочной, драконовидной – смерти рождала у многих писателей одновременно эту идиллическую радость жизни.

Шестое стихотворение цикла – **«Невесте»** – опять первыми строками говорит о детстве (вообще над творчеством Твардовского середины 30-х, как и над всей литературой этого времени, будто витает призыв «Будем как дети!»): «Мы с тобой играли вместе, / Пыль топтали у завалин», а затем подводит к неминуемой, казалось бы, драме. Но ее нет. Вернее, она как бы втянута в необычное откровенно-любовное и в то же время, несомненно, платоническое поведение⁶² – зародыш каких-то новых форм человеческого самовыражения в новом универсуме:

Он летает, он далече,
Я сижу с тобою здесь.
И о нем, о скорой встрече
Говоришь ты вечер весь.

И, твои лаская руки,
Вижу я со стороны —
Столько нежности подруги,
Столько гордости жены.

В этом универсуме ревность подавляется легко, выливается в не более чем легкий вздох («Ничего тут не попишешь, / Да и нечего писать»). Чувство личной потери не становится горьким – оно растворено в преданности того, кто понес эту потерю, ко *всем* членам общности, в его уверенности в их достоинствах («Видно, он хороший парень, / Передай ему привет» – детскость языка и отношений сохраняется от строфы к строфе). Главное же – описываемый универсум живет по законам, подобным основным физическим: «сколько от одного отыметя, столько к другому прибавится», закон сообщающихся сосудов и т. п., – и приобретенное *одним* каким-то образом успешно компенсирует ущерб *другого*. Любовь принадлежит если не всем, то каждому. Ни драмы, ни тем более трагедии не происходит и произойти не может. Стихотворение кончается смелыми строками пожелания удачному сопернику⁶³, где соединяется обще-

⁶² См. у А. Македонова: «Любовная лирика Твардовского очень своеобразна. Нет ни одного стихотворения, которое содержало бы обычное для поэзии прямое объяснение в любви. Это чувство высказывается системой косвенных деталей <...>. Чувство всегда очень чистое, но и очень сдержанное. Ни намек на любовь-страсть. <...> В этой любви нечто материнское: “Вся ты им живешь и дышишь, / Вся верна, чиста, как мать”. <...> В ней (в лирике Твардовского. – М. Ч.) скорее больше первых проявлений зарождающейся любви <...>, иногда только намек на ее возможность. <...> Особенно сильно то, что непосредственно готовит к семейному началу. Но оборотной стороной этой благородной, чистой и вместе с тем *очень по-новому* (! – М. Ч.) конкретной, психологически богатой любовной лирики является чрезмерность самой этой сдержанности. <...> Любовь эта обычно спокойная, даже чуточку рассудочная. Поэтому так спокойно протекает и ссора в стихотворении “Размолвка”. <...>. *Везде поэт – большие зоркий наблюдатель, чем участник* (ср. с местом автора в лирике Симонова, замеченным даже Щербаковым. – М. Ч.). Любовной лирике не хватает иногда непосредственной эмоциональности, но есть *подлинные открытия новых форм душевного благородства и чистоты любви* (вновь подчеркнута *новизна* предложенного Твардовским. – М. Ч.). <...> Бытовая реальность, даже как бы деловитость любовных отношений в различных жизненных ситуациях, *всегда связанных с трудовыми делами и отношениями*» (цит. по: Македонов А. В. Эпохи Твардовского; Баевский В. С. Смоленский Сократ; Илькевич Н. Н. «Дело» Македонова. Смоленск, 1996. С. 143–144).

⁶³ «Благородство любви доходит у Твардовского до того, что и отвергнутый любящий желает любимой прежде всего счастья с другим (“Невесте”, 1936). Это благородство тем более благородно, что не претендует на благородство <...>. Мотив очень редкий в мировой лирике. Один необыкновенный предшественник у Твардовского был – это Пушкин, с его словами: «Как дай вам Бог любимой быть другим!» Но у Пушкина вместе с тем видим полноту любви, страсти именно от этой полноты <...> А здесь скорее особое чувство товарищества в самой любви и в отношениях к другим людям и примирение с необходимостью: “...ничего тут не попишешь, / да и нечего писать”» (Македонов А. В. Эпохи Твардовского. С. 144).

патриотическое уважение к престижной социально-профессиональной роли с особой смесью советской мужской выдержки и советского же мазохизма:

Пусть он смелый, пусть известный,
Пусть еще побьет рекорд.
Но и пусть мою невесту
Хорошенько любит, черт⁶⁴.

Тогдашний литературный контекст и тем более контекст поэзии Твардовского не позволял перевести глагол «любить» в конкретно-сексуальный план (подобно французскому *baiser*, давно потерявшему буквальное значение «целовать»). Если бы читатель и автор *допускали* сексуальную составляющую в глаголе «любить», две последние строки неминуемы должны были перейти какую-то черту, звучали бы недопустимо для Твардовского грубо.

Дидактическую критику, оценивавшую Твардовского, задевала та особого рода «возгонка» регламента, или воспарение над ним, которая выдавала стремление достигнуть некоей непредусмотренной этим регламентом художественной целостности. Именно это стремление стало содержанием поэтической работы Твардовского второй половины 1930-х годов, и дидактики фиксировали ее «слабости»: «Характерно то, что, касаясь “вечных” проблем, Твардовский значительно интереснее и правдивей разрешает проблему смерти, чем проблему любви. Умиротворенный конец правильно прожившего свой век человека поэт видит яснее, чем вступление в жизнь молодых, полных сил людей. Оно и понятно: если автор изображает жизнь гладкой и беспечальной, <...> то трудно придумать, что должен делать и чувствовать этот бедный молодой человек. <...> Да, любил “он” “ее”, говорит автор, но “он” – советский юноша, а раз советский, значит, сознательный и т. д. <...> автор <...> не хочет допустить мысли, что в нашей действительности существуют какие-то еще неразрешенные проблемы <...> как бы навсегда исчезли из нашей жизни враги, мерзавцы и проходимцы. <...> Ошибочно предположение, что все жизненные противоречия в нашей стране якобы решены...»⁶⁵.

Из области *творчества*, где литературная эволюция, ускользнув от *прямого* социального воздействия, находила выходы среди прочего и в рождении новых идиллий и пасторалей, поэта стремились вернуть в регламентированное поле. Там господствовали «неразрешенные проблемы» и «еще не разоблаченные враги». Это не значило, конечно, что критика *на самом деле* толкает поэта в сторону реальных проблем – речь шла только и исключительно о проблемах, включенных в регламент, – и в регламентированном же их выражении. Дидактическая критика выдавливая забывшегося поэта в область прикладной литературы, которую власть – посредством этой самой критики – стремилась расширить до пределов *всей* современной литературы (что, конечно, не удавалось – благодаря свойствам самого объекта). Она вся должна была стать областью, где авторы изнуряют свои силы в безнадежных попытках *угадать* нужный поворот темы. Говоря яснее, власти не нужны были не только трагедии на темы современной жизни, но и идиллии на эти же темы – вопреки тому, что можно было, казалось бы, предполагать, исходя из идеологемы «я другой такой страны не знаю...». Идиллии отвергались и как уводящие от борьбы (что объявлялось, как мы только что видели, более или менее открыто), и – что было еще важнее, но оставалось подспудным и скорее телеологичным, чем внятно формулируемым самой властью, – как проявления более или менее свободного поэтического порыва.

В идеале тоталитарной власти, стремившейся направлять литературный процесс в целом, нужна была литература, идущая в идеологическом фарватере установок сегодняшней утрен-

⁶⁴ В книжном издании последнее слово вынесено в отдельную строку и сопровождается восклицательным знаком.

⁶⁵ Кедрина З. Александр Твардовский // Литературный критик. 1940. № 2. С. 131, 132.

ней, а не вчерашней вечерней газеты, но, однако же, сохраняющая признаки таланта, – одна из многих попыток решить задачу квадратуры круга.

В последнем стихотворении цикла – «Путник» – подводятся итоги описания универсума, произведенного во всех шести предшествующих.

В долинах уснувшие села
Осыпаны липовым цветом.
Иду по дороге веселой,
Шагаю по белому свету.

Шагаю по белому свету,
О жизни пою человечьей,
Встречаемый всюду приветом
На всех языках и наречьях.

<...>

Я девушки этой не знаю,
Что в белом стоит у колодца,
Но – славная, чуть озорная —
Она обернется, я знаю,
И через плечо улыбнется.

«Девушка в белом» – это конечно Есенин; зато «славная, чуть озорная» – это уже сугубо советские 30-е.

Везде я – и гость, и хозяин,
Любые откроются двери.
И где я умру – я не знаю,
Но места искать не намерен.

В одной строфе слились и только что явившаяся «Широка страна моя родная... Человек проходит как хозяин», и полемика с «Но ближе к милому пределу мне все ж хотелось почивать».

Поразительным образом цикл о новом универсуме кончается обстоятельной мыслью о смерти – казалось бы, вопреки уже укоренившемуся советскому взгляду на смерть как на досадную случайность, о которой давно уже было принято говорить в печатных текстах лишь в том случае, если это жертва в пользу родины. Здесь – вполне классическое рассуждение о смерти («День каждый, каждую годину...» и т. п.) – и нет мысли о подвиге и жертве:

Под кустиком первым, под камнем
Копайте, друзья, мне могилу,
Где лягу – там будет легка мне
Земля моей родины милой.

Описание универсума кончается высокой патриотической нотой – о «родине милой» – и вместе с тем вполне приватным отношением к собственной смерти. Универсум в конечном счете утверждается на родной земле – на почве, и его сочлен возвращается к библейскому «из праха я вышел – и в прах вернусь».

6

Теперь можно предположить, что для Твардовского лирика Симонова – со всеми ее уже очевидными читателю особенностями – стала разрушением столь основательно созданного в его собственной лирике мира – его универсума, полного гармонии, лишённого не только демонизма, но и какого-либо оттенка неразрешимости, безнадежности, отчаяний, мучений, причиняемых людьми друг другу.

Теперь понятны его не угрожающие, а, скорее, отражающие некую растерянность слова: «Идея революции не ощутима ни в прозе, ни в стихах Симонова».

Им самим затрачены огромные усилия на обретение баланса – его лирика идеологична, но в ней есть поэзия (напомним хотя бы «Песню»). А тут этот баланс не только нарушен, а будто отброшена сама его необходимость.

Но смятение Твардовского имеет еще более глубокие истоки.

Не раз публично отказавшийся от своего слоя – работающего русского крестьянства, сам он внутренне, естественно, никогда не порывал с ним (это обнаруживалось в его дальнейшей литературной жизни все более и более). Он хотел писать *для всего народа*, но так, чтобы это был голос крестьянской России – растоптанной, как он в глубинах своего поэтического сознания, конечно, не мог не чувствовать, но все еще составлявшей большинство страны. И вдруг он увидел поэта, ступившего на ту *народную тропу* (речь идет в первую очередь о стихотворении «Жди меня», получившем всенародную известность), на которой были сосредоточены его собственные помыслы, – и ступившего *не той, городской* походочкой. В его письме В. Александрову вдруг выявилось: задето что-то очень глубокое. Схлестнулись две идеологии: городская (победившая) и деревенская – крестьянская, безнадежно попорченная и, с точки зрения Твардовского, его усилиями путем с трудом достигнутого баланса поднятая на поверхность общественной жизни в его стихах. И вдруг этот «несмелый» голос заглушен звуком городского жестокого романа, что-то вроде «Маруся отравилась».

Отталкивание Твардовского от героев Симонова – людей «храбрости, мужества, стоицизма» (в цитируемом письме к В. Александрову) – зарождается еще в его поисках своего места в литературном процессе второй половины 1930-х годов.

Особая тема для размышления и историко-литературных характеристик – возникший в 1936–1937 годах в отечественной литературе болезненный интерес к предельным состояниям человеческого существа, к мучениям и пыткам. Изображение их могло быть отнесено только *а)* к прошлому (особенно Гражданская война), *б)* если к настоящему, то к происходящему в иных землях, *в)* только к *нашим* (мучения врагов показывать не рекомендовалось, так как тогда вставал вопрос о мучителях). Сложным образом сублимировались подавляемые впечатления от непонятных и страшных текущих отечественных событий. Именно Симонов начал культивировать *мужество* – как бы новой волной после раннего Н. Тихонова (многим обязанного Гумилеву) – и *мужской стоицизм*. Непременной темой стала *мужественная смерть*. «Мужество века действительно стало основной проблемой нашей литературы. Эта проблема диктует и выбор героев, и выбор сюжетов, и метод их трактовки. <...> Если сосчитать, сколько раз слово “мужество” фигурирует в заглавиях стихов, романов статей, – получится довольно внушительный список. Достаточно назвать сборник стихов “Мужество” Азарова, <...> цикл стихов Симонова “Мужество”, статью Симонова о Долматовском “Школа мужества” <...>. Декларациями мужества полны стихи Долматовского, Гитовича, Кежуна, Лихарева и ряда других поэтов»⁶⁶. В отличие от Тихонова, Симонов оказался под влиянием не столько Гумилева, как

⁶⁶ Хмельницкая Т. Твердые строки: поэзия Симонова // Литературный современник. 1940. № 2. С. 131.

он и сам вспоминал, а того, под чьим влиянием был сам Гумилев, – Киплинга⁶⁷, «Избранные стихи» которого вышли в самом конце 1936 года, почти наполовину в переводах А. Оношко-вич-Яцыны (стоит напомнить, как ценил эти переводы Гумилев).

Внутренний полемический накал Твардовского по отношению к Симонову возникает в особом литературном пространстве.

Считая, можно думать, поэзию, созданную до середины 1930-х, негодной к употреблению (примечательным образом совпадая с самооценкой Пастернака – «Я не люблю своего стиля до 1940 года») – во всяком случае, в целом, нетронутым виде, Симонов рассматривает ее как вторичное сырье, годное для переплавки в другую, новую поэзию.

Так он относится к Пастернаку.

Стих 3-й главки третьей части «Лейтенанта Шмидта» стал камертоном поэмы Симонова «Первая любовь» – первой попытки совместить лирику с сюжетным повествованием, упрощая, перелагая для бедных опыт великих современников. Образный ряд поэмы Пастернака также узнается в поэме Симонова.

Он вдруг устал от душной темноты.
На глубине за дальними песками
На якорях стоявшие плоты
Всю ночь ему моргали огоньками.

<...>

Так низко проплывают облака,
Что можно лежа зацепить руками,
На мачтах два зеленых огонька,
Как лампочки, висят под облаками.

Строфы из «Спекторского» использованы в той же поэме Симонова; для того чтобы это увидеть, можно, в сущности, сопоставлять наугад, почти без выбора (весь этот материал мы оставляем за пределами этой статьи). Несомненно, под впечатлением героя поэмы, которого автор называет *Сергей*, *Серезжа*, а также под впечатлением пастернаковского изобилия предметов и образов (как бы излишнего для одного поэта) Симонов пишет в 1938 году небольшую поэму «Серезжин сон», где приспособливает героя кончившейся «беспредметной» эпохи к точному заданию нового времени.

Чужая улица теснится
За узким броневым окном.
Серезжа спит. Серезже снится,
Что он водитель в головном.

<...>

Ударившись о край постели,
Серезжа вскрикнул и не смог
Проснуться. Каждый мускул в теле
Был словно заперт на замок.

⁶⁷ Свидетельства самого Симонова об этом собраны в содержательной вступительной статье Л. И. Лазарева к тому «Стихотворения и поэмы», 1982.

Сон не пускал его обратно.
Кровать. Походный лазарет.
Прибит на стенке аккуратно
Пассионарии портрет.

В отличие от дневного – неурочного и никуда, так сказать, не ведущего – сна в «Спекторском», за который герой себя корит («И дернуло ж вас днем на боковую»), у юного героя Симонова *правильный* ночной сон – он участвует в боях в Мадриде. *Правильно* и его пробуждение: его Испания из сна перетекает естественным образом в явь:

На улице сухое лето,
В Москве мадридская жара.
Хвосты дежурят за газетой
Чуть не с восьми часов утра.

Весь город привела в волнение
Одна газетная строка:
«Республиканские войска
Вновь переходят в наступление».

«Младоопоязовский» критик Т. Хмельницкая отмечала в упомянутой выше статье 1940 года («Твёрдые строки...», с. 133) и переклички с поэмами Пастернака ранних симоновских поэм «Победитель» и «Возвращение» (полностью печатавшейся позже под названием «Первая любовь»).

О лирической поэме «Пять страниц» (1938) критики пишут: «Несоответствие между тонкостью, лиричностью темы и математической сухостью повествования разительно. Оно еще оттеняется пастернаковским ритмом, который здесь так же блекнет и глохнет, как и ямб в “Ледовом побоище”»⁶⁸. Главным же образом Симонов создает в предвоенные годы довольно мощный фонд агитационно-эмоциональной сюжетной поэзии нового толка – как бы рассчитанной на начитанного подростка. Он активно участвует в формировании литературного процесса, в котором не оставлено, в сущности, места ни поэту, ни адресату поэзии – читателю, способному воспринять Пастернака и, напротив, не способному считать поэзией стихи Симонова. В сущности, именно об этом – о целеустремленно и энергично проделанной замене поэзии чем-то иным, внешне ее очень напоминающим, было сказано наиболее квалифицированным критиком-современником, но в специфическом литературно-общественном контексте вряд ли было кем-либо расслышано и осмыслено. Ни у кого в его поколении, писала Т. Хмельницкая, «нет такой масштабности творчества, <...>такого ясного чувства цели.<...> В этом своеобразное оправдание той последовательной и упорной работы Симонова, которую можно было бы назвать разрушением стиховой замкнутости. Ибо Симонов больше, чем кто-либо из современных поэтов, оставаясь в традиционной форме стиха, уничтожает представление о поэзии как о специфическом виде искусства. В его стихах перестает ощущаться разница не только между поэзией и прозой, но и между поэзией и театральной пьесой и киносценарием. Тема, герой, материал перерастают стихи, вынимаются из стиха (убийственная характеристика, притушенная опоязовским способом аналитического высказывания. – М. Ч.). Поэзия для Симонова – это не лирическое погружение в себя, а прежде всего мысли в строю. <...> Никакого лирического тумана, никакого смутного погружения в неопределенные оттенки чувств, никакого спутанного и стихийного переживания мира наедине с собой и для себя. Симонов прежде всего

⁶⁸ Гринберг И. Стихи Константина Симонова. С. 245.

хочет быть активным бойцом слова на всех передовых участках окружающей его действительности...»⁶⁹

К началу 1940-х Пастернак, обретя новое поэтическое дыхание и новый, как он сам полагал, стиль, стихами из цикла «На ранних поездках» начинает теснить своих заместителей. «Великую проблему поэзии для всех, а не для избранных» (Мандельштам), не решенную Маяковским, он заново пытается разрешить. В это время его усилия и его путь на мгновение – историческое! – встречаются с усилиями Твардовского.

Начавшаяся война оказывает сложное воздействие на огромное, уже начинавшееся движение литературы к новому циклу.

1943 год стал годом попытки литературы освободиться от деформации под социальным прессом – выбиться в русло, где должны были слиться рукописный и печатный потоки. Он же стал и годом пресечения этих попыток. На языке наших представлений о литературном процессе советского времени отечественная литература должна была войти в новый, *второй* цикл, но сделать это ей не удалось. Как только укрепилась линия фронта, в декабре 1943 года партийные функционеры сигнализируют одному из секретарей ЦК партии о напечатанных или предлагаемых к печати «антихудожественных и политически вредных произведениях», одно из них – стихотворение «Эпизод», «в котором Сельвинский цинично воспекает войну за то, что она дала ему счастье обладать молодой девушкой с Кубани»⁷⁰.

В прозе памятником этой короткой оттепели и внезапности заморозков осталась *наполовину* напечатанная (в сущности, непечатная по советскому регламенту любого времени) повесть «Перед восходом солнца», в поэзии – отрывки поэмы Пастернака «Зарево»: в ней было выражено прямое предвидение «новизны народной роли» в послевоенной России. Но поэма осталась не только недопечатанной, но недописанной. Не реализовалась, как известно, и новая роль народа.

Пастернак не продолжил в поэзии движение в сторону, обозначенную в 1941 году прежде всего в стихотворении «На ранних поездках», – туда, куда двигался в военные годы Твардовский. Предвоенная «встреча» двух поэтов оказалась короткой.

На рукописи неоконченной поэмы Пастернак написал: «Именно ее непоявление в “Правде”, для которой писалась поэма, отвратило от мысли продолжать ее»⁷¹. Спустя десятилетие с лишним, завершая роман «Доктор Живаго», он, по свидетельству И. Емельяновой, «попытки создать якобы “неподцензурные” издания (например, альманах “Москва”) не поддерживал и предпочитал им откровенно казенные издательства»⁷². Действовала, на наш взгляд, телеология пытавшегося начаться *второго* цикла: «неподцензурное» *должны* были, по невыраженному, но подразумевавшемуся представлению поэта, улавливавшего закономерное движение литературной эволюции, печатать «казенные» издательства. Он не желал нисходить по новой лестнице – от «более» цензурного к «менее» цензурному, а затем к еще не поименованному самиздату. Он готовился – если не будет возможности соединить *рукопись* с *нормальным* печатным станком – соединить ее сразу с общемировым Гутенбергом, опять-таки минуя ступени.

Продолжалась большая поэтическая работа в становившемся все более полноводным заведомо рукописном потоке русской отечественной литературы. В этом именно потоке возродилась и укреплялась в годы войны традиция главным образом *гражданской лирики*.

⁶⁹ Хмельницкая Т. Твёрдые строки... С. 130.

⁷⁰ «Литературный фронт»: История политической цензуры 1932–1946 гг.: Сб. документов / Сост. Д. Л. Бабиченко. М., 1994. С. 93.

⁷¹ Ивинская О. Годы с Борисом Пастернаком: В плену времени. М., 1992. С. 166.

⁷² Емельянова И. Легенды Потаповского переулка: Б. Пастернак. А. Эфрон. В. Шаламов: Воспоминания и письма. М., 1997. С. 60.

«Когда погребают эпоху» (о литературе и культуре 1950-х годов)

Первая публикация: Тыняновский сборник. Вып. 11. Девятые Тыняновские чтения. М., 2002

Когда в первые годы перестройки высветилось понятие «шестидесятничества», мы составили некий персональный реестр тех, кого можно бы причислить к шестидесятникам. И годы их рождения уложились в основном в период с 1923-го по 1935-й (сегодня, по истечении времени, туда прищвартовывают постепенно и родившихся в 1936–1938 годах, но нам это представляется излишеством – за исключением исключений). Попадают туда и немногие из более раннего призыва – в прямом смысле слова, потому что эти годы поголовно призывались на Отечественную войну, а входили в литературу уже после нее, вместе с более молодыми: 1919 – Б. Слуцкий, 1920 – Д. Самойлов, Ю. Нагибин, 1922 – Ю. Левитанский.

Было срединное поле этого поколения – это родившиеся в 1928–1933 годах, те, кто не успели стать фронтовиками, но прочувствовали в отрочестве войну, жили ожиданием победы, столкнулись в юные годы с послевоенными разочарованиями, вступили в пору творчества в годы новых надежд (1954–1956) и в те же самые годы встали перед выбором: работать ли в литературе там, где, по словам родоначальника отечественного самиздата Н. Глазкова, «плохими стихами / воспевается красное знамя», или «там, где свободнее пишется, / но читателей меньше, чем тысяча». А перед нелитераторами того же поколения встала своя дилемма: только профессия, вне реакции на то, что не сразу назовут Системой, или двойная жизнь – профессия плюс общественная (точней, заменяющая тогда общественную) борьба с Системой?

Русская поэзия, как и вся русская литература, к середине 20-х растроилась – разделилась на три потока. Одним из них, наряду с потоками печатной отечественной и эмигрантской, стала непубликуемая, то есть рукописная поэзия. До поры до времени она текла подспудно (скажем, как стихи 20-х годов Ф. Сологуба). Эта поэзия не создавалась в *противостоянии* печати – скорее она *не достигала* ее, не вписываясь в рамки формирующегося регламента.

Только к середине 30-х вполне обозначилось то, что ляжет впоследствии в основание «классического» самиздата: стихи, создававшиеся заведомо не для печати и даже не для малого (в обычном смысле слова) круга читателей, заведомо сокровенные (стихотворение О. Мандельштама о Сталине 1933 года или «Реквием» А. Ахматовой, начатый в 1935-м). В это же (а также предыдущее и последующее) время люди писали стихи в лагерях⁷³. О них не доходило до поры до времени и слухов (точно так, как о собственноручных показаниях, писавшихся изъятными из литературной жизни писателями).

Непечатные стихи, писавшиеся с конца 30-х – начала 40-х (Н. Глазков, введивший само понятие «самсебяиздата», Алик Ривин в Ленинграде, А. Есенин-Вольпин в 1941 году в Москве, Коржавин в стенах Литинститута в 1945–1947 годах) стали просачиваться к читателю, хотя и в узкий круг. Они ожили в середине 50-х. Есенин-Вольпин читал их уже в аудитории филфака МГУ, легальным образом, эпатируя студентов первых послесталинских лет: «По углам заснули мухи, / Жадно жрут их пауки; / Чинят кислые старухи / Пропотевшие носки»⁷⁴

⁷³ «Когда русская проза пошла в лагеря: <...> / вы немедленно забыли свое ремесло. // Прозой разве утешься в горе! <...> / вас качало поэзии море. // <...> вы на нарах писали стихи» (Слуцкий Б. Стихотворения. М., 1989. С. 81).

⁷⁴ Есенин-Вольпин А. Весенний лист. Нью-Йорк, 1960. С. 22. В эту книгу вошел и спешно, за несколько часов до еще очень редкой тогда okazji для передачи рукописи на Запад, написанный «Свободный философский трактат», излагавший основания философского скептицизма и кончавшийся словами: «В России нет свободы печати – но кто скажет, что в ней нет

(см. об этом же в воспоминаниях В. П. Кузнецова – Тыняновский сб. № 10. 1998. С. 781); вернувшийся из ссылки Коржавин читал в близких аудиториях стихи совсем другого уклана.

Стихи военных лет, написанные на фронте, пошли по рукам гораздо свободней. (Так сохранились, в частности, и стихи молодых, еще не успевших войти в печать и убитых на войне поэтов, позже напечатанные – еще в советское время.) Они по большей части не были противопоставлены печати, а, скорее, слагались, по военным условиям, вне специальной мысли о ней. «Тыловые» же, даже если явно отличались от печатных, сопровождалась не меньшей, чем до войны, опаской (например, стихи Г. Гора 1942 и 1944 годов⁷⁵). Однако сохранялась и ориентация на печать – там так или иначе самый мощный поток литературы. На рукописи «предположенной, начатой и брошенной без продолжения поэмы» «Зарево» Пастернак, продолжая эту запись, надписал: «Именно ее непоявление в “Правде”, для которой писалась поэма, отвратило от мысли продолжать ее»⁷⁶. До этого он надеялся, что в виду «горизонтов с перспективами» продюсирует новые условия печати.

Особенностью промежутка между двумя циклами (от конца 30-х – начала 40-х до начала 60-х) было настойчивое внутреннее, не побоимся сказать, телеологичное стремление русской литературы к слиянию трех своих потоков⁷⁷. Все *рукописное* писалось с надеждой на «новизну народной роли» (Пастернак, 1943) во время и после войны. Казалось бы, победа в войне создавала какие-то предпосылки для сближения с литературой *эмиграции*. Но власть, как известно, пошла по другому пути.

Напор военного времени излился вне печатного станка. Два рукава литературы – печатающейся и непечатающейся – разделились резче, чем ранее.

Взлет лирики в 1946 году⁷⁸ остался вне видимого литературного процесса послевоенного семилетия (времени *остановки* литературного движения), но не по воле и замыслу авторов. Замораживающее действие ждановского доклада было одним из факторов, приведших к тому, что в литературной среде водораздел внутри поколения, о котором мы ведем речь, прошел жестко.

Один из вариантов судьбы этого поколения – литературная жизнь Валентина Берестова (1928–1998), о котором пишет В. Кабо.

В 40-е годы, подростком, почти ребенком, Берестов пошел за живыми поэтами – за лирикой Ахматовой в первую очередь, постоянно встречаясь с ней в Ташкенте, за стихами Мандельштама – в чтении его вдовы, за Ксенией Некрасовой – в ее собственном чтении (встречая «строчки, от которых обалдеть можно»: «Таким бывает время, когда оно остается одно, без

и свободы мысли? Москва, I/VII-1959» (автор в 1972 г. эмигрировал в США; в мае 2002-го вернулся в Москву). Издатель книги Ф. Прегер писал в предисловии к трактату: «Не опустошенность “экзистенциалистической” молодежи Запада, а до конца идущий скептицизм, требование переоценки и переосмысливания всех постулатов прошлого, требование ничего не принимать на веру. Это – совершенно закономерная реакция мыслящей и стремящейся к свободе личности против <...> самих основ миропонимания, на которых зиждется эта (марксизма) теория и практика». Трактат не получил в России широкого хождения – и не дал импульса к выработке *целостного* ревизирующего мировоззрения, недостаток которого с резкостью сказался потом в начальные годы новой эпохи (об этом мы писали в статье «Под скрип уключин» в 1993 г. в «Новом мире» № 4). Он, пожалуй, ближе всего к миропониманию чертковцев и мог бы служить их философской базой.

⁷⁵ См.: Звезда. 2002. № 5. С. 135–139.

⁷⁶ Ивинская О. Годы с Борисом Пастернаком. В плену времени. М., 1992. С. 166.

⁷⁷ В нескольких работах мы формулировали свое представление о *двух циклах* литературного развития советского времени: *первый* (1918 – начало 1940-х) и *второй* (1962 – конец 1980-х). В *первом* цикле произошло разделение русской литературы на три русла. К началу 40-х стремление отечественной литературы к их слиянию достигло критической точки («Мастер и Маргарита», «Перед восходом солнца»). В течение 1943-го – начала 60-х был ряд попыток выйти к новому циклу.

⁷⁸ Образцы *новой* лирики 1946 года Н. Заболоцкого («Утро», «Гроза», «Слепой», «Бетховен», «Уступи мне, скворец, уголок»), которые выйдут в свет только через десять лет; «лирическая хроника» (авторское определение жанра) А. Твардовского «Дом у дороги» (Знамя. 1946. № 5–6), которая подверглась большому давлению, – поэт долго переделывал отдельные части; лучшее стихотворение М. Исаковского, сразу ставшее песней и после первой публикации в течение десяти лет не включавшееся в сборники поэта; первая песня Б. Окуджавы – образец «чистой» лирики («Неистов и упрям...»), она стала известна через десятилетие, а опубликована была еще через два (см.: Чудакова М. Возвращение лирики // Вопросы литературы. 2002. Вып. 3).

людей» или «Огромные смерти со стеклянными лбами»⁷⁹), за Цветаевой, тут же и познакомившись с ее сыном. Затем – подростком и юношей – охотился за книгами Гумилева, Ходасевича, Мандельштама, Пастернака. Он переписывает в свою рукописную антологию из Батюшкова, Баратынского, Ап. Григорьева – и до Гумилева, Кузмина и Хлебникова. «Переписан почти весь напечатанный Мандельштам. Его стихи я ищу везде, перерыл старые журналы: “Звезду”, “Новый мир” и там обнаружил несколько неизвестных мне стихотворений. Прочел “Шум времени”, уговорил Н<адежду> Я<ковлевну> прочесть мне десятка два неизданных стихов, многое помню наизусть...»⁸⁰ Он пишет в Москву Лидии Корнеевне Чуковской: «Овладеваем мы всем этим как-то радостно и навсегда... <...> Мы с Эдиком <Э. Г. Бабаевым> все время ловим друг друга на том, что целые строки из Хлебникова, Мандельштама, Ахматовой и Пастернака, неузнанные, входят в наши стихи... Избалованный всем этим, средние стихи не могу читать: тошнит...» Л. К. Чуковская отвечала: «Ловчись, ловчись, Валенька, принимай наследство, которое тебе принадлежит, не позволяй себя обворовывать»⁸¹.

«Преодолевайте Пастернака», – советовала Ахматова в марте 1944 года шестнадцатилетнему Берестову, прослушав стихотворение, которое ей понравилось:

Цветы разжужжались, как белые пчелы,
Как пчелы, прильнувши к любому кусту,
Из ветки любой, пусть корзиночно-голой,
Тянули весеннюю духоту⁸².

Берестов уезжал из Ташкента в Москву, по его словам, подтвержденным выписками из дневника, полный надежд.

«23.3.44. Слишком уж рутинно в писательском мире. Война кончится, но за концом должно быть какое-то начало... Предвоенное удушье кончилось, разорвалось. Поэты растут как грибы. На каждый десяток трое подают надежды. <Он имел в виду, надо думать, своих ровесников, занятых поэтическими опытами> Будет переворот в литературе, неслыханный, как приход весны. Дорогу молодым! Витиям – по выям! Напечатать Гумилева, Ахматову, Мандельштама, Цветаеву. Вернуть украденное, подсемизамковое наследство!»⁸³

Надежды обманули. «В 1946 году я, прочитав постановление о Зощенко и Ахматовой, в сущности, бросил писать стихи, поступил на исторический факультет, сделался археологом»⁸⁴. Он действительно в течение всего тяжелого послевоенного семилетия занят археологией и не пишет почти ничего, кроме альбомных и «археологических» экспромтов. Всерьез он вернется к стихам только в 1953 году.

Видя перед собой в отрочестве литераторов, давно включенных в литературный процесс и призывавших его туда с меньшей (Ахматова и вовсе не призывала, но и не отвращала от мысли о печатании) или большей (Чуковский) настойчивостью, Берестов и не мыслил себе, видимо, иного удела – речь могла идти лишь о размерах читательской аудитории.

В начале 50-х в русской поэзии гораздо определеннее, чем в конце 30-х, обозначились публикуемый и непубликуемый миры, второй – гораздо более многочисленный, чем 15–20 лет назад.

⁷⁹ Берестов В. Светлые силы: Из книги воспоминаний // Берестов В. Избранные произведения: В 2 т. Т. 2. М., 1998. С. 255.

⁸⁰ Берестов В. Светлые силы: Из книги воспоминаний // Берестов В. Избранные произведения: В 2 т. Т. 2. М., 1998. С. 236–237.

⁸¹ Берестов В. Светлые силы: Из книги воспоминаний // Берестов В. Избранные произведения: В 2 т. Т. 2. М., 1998. С. 237–238.

⁸² Берестов В. Светлые силы: Из книги воспоминаний // Берестов В. Избранные произведения: В 2 т. Т. 2. М., 1998. С. 252.

⁸³ Берестов В. Светлые силы: Из книги воспоминаний // Берестов В. Избранные произведения: В 2 т. Т. 2. М., 1998. С. 256.

⁸⁴ Берестов В. Светлые силы: Из книги воспоминаний // Берестов В. Избранные произведения: В 2 т. Т. 2. М., 1998. С. 199.

В первом Берестов пишет «Срочный разговор» (1952–1953) – шуточно-лирическое повествование с сентиментально-назидательной концовкой («Любовь всегда имеет право / На самый срочный разговор»). В 1954 году (видимо, в начале декабря), встретившись с Пастернаком, он, как вспоминал позже, «испытал неимоверное желание прочесть ему самое мое популярное в те годы стихотворение “Срочный разговор”. Чуковский любил его и требовал, чтобы я при нем читал эти стихи каждому встречному, а Маршак находил их фатоватыми»⁸⁵. Это – шкала ценности, бытующая между своими: стихотворение похоже на стихи самого Маршака. Это нечто среднее между детскими и молодежными стихами: шутливость, улыбка⁸⁶, часто над собой, которая стала сменять вскоре официозный треск, – новая ниша, найденная в подновленном регламенте, нащупывание права на «легкую музыку» в стихах.

«От того, что скажет Пастернак, как бы зависела моя литературная судьба». Автор не дождался почти никакой реакции на это именно стихотворение, кроме добродушно-уклончивой. Однако Пастернак говорит ему о главной беде поэзии – *приписках*, как в сельском хозяйстве. «Да-да, идеологические приписки. Вы что-то выразили, высказали какое-то чувство. Но без приписки, без изъявления чувств, которые вы не испытываете, вас не напечатают. А иногда напечатают, оставив одни приписки. И люди привыкают писать уже только одни приписки, ничего, кроме приписок». (Именно в начале того года Пастернаку пишет Шаламов об эпохе «зарифмованного героического сервизма», о том, что «никогда еще в истории русской поэзии не было такого трудного времени для искусства»⁸⁷.) Хотя это пересказ слов поэта, но можно верить, что довольно точный, – слова таких собеседников запоминаются. Пастернак называет далее поэтов, которых «предпочитает»: Твардовский, «ну, Мартынов, Маршак... Сурков. Да-да, не удивляйтесь. Он пишет, что думает: думает “Ура!” – и пишет “Ура!”. У него есть свежие ритмы»⁸⁸.

Неожиданным для самого автора оказывается отзыв Ахматовой – видимо, в конце 50-х – о стихах, которые сам Берестов называет юмористическими: «Относитесь к этому как можно серьезнее. Так никто не умеет»⁸⁹. Она увидела, следовательно, здесь некую литературную новизну.

Берестов ищет свое место и находит его на пересечении всех этих суждений – и Ахматовой, и Пастернака, и великих тружеников пера Чуковского и Маршака, мастера, среди прочего, газетных стихов «на случай» (на случай весны, например, что вошло в обиход к середине 50-х). Его лирический герой удачным образом испытывает те самые чувства, которые способны занять свое место на печатных страницах. Он далек от трагического мироощущения, светел, оптимистичен, в меру моралистичен и назидателен, причем назидание его всегда с долей юмора, одобрительно отмеченного Ахматовой. Легкая, почти беспечная улыбка в его стихах неизменно защищает лирического героя от саморазрушительной горечи, просто не способной проникнуть в его стихи («Я труд поэта позабыл / Для жребия иного. / Я в землю свой талант зарыл / В буквальном смысле слова» (1949) – это о том резком разрыве с лирикой, который, как уже говорилось, произошел после 1946 года). У него репутация мастера полуфилософических, сюжетно-притчеобразных стихотворений с запоминающимися – или претендующими на запоминаемость – концовками:

<...>

Это детство станет сердцевиной

⁸⁵ Берестов В. Светлые силы: Из книги воспоминаний // Берестов В. Избранные произведения: В 2 т. Т. 2. М., 1998. С. 347.

⁸⁶ Характерно стихотворение 1954 г. «Улыбка», важное для самого автора и как-то с ним сросшееся: «Среди развалин, в глине и в пыли, / Улыбку археологи нашли».

⁸⁷ Переписка Бориса Пастернака. М., 1990. С. 547.

⁸⁸ Берестов В. Избр. произведения. Т. 2. С. 348.

⁸⁹ Берестов В. Избр. произведения. Т. 2. С. 280.

Человека будущих времен.

<...>

Если вдуматься, третья попытка
Остается всегда впереди.

<...>

В форточку влетает ветер,
В крышу глухо бьют дожди.
Все на свете, все на свете,
Все на свете – впереди.

Первая книжка «Отплытие (Стихи 1950–1957)», из которой цитируемые стихи, ближе всего к лирике Маршака и позднего Твардовского – к сложившейся в послевоенной поэзии традиции, которую можно было бы назвать «советским кларизмом».

К этому близок и Кушнер начала 60-х годов («Да будет светел мир и хрупок, / Как эта колбочка твоя!»; «Обманем боль, засыпем снами. / Заснем – и снегом занесет. / Когда она проснется с нами, / Она почти уже пройдет»; «Но я почувствовать несчастным / Себя никак не мог, никак»).

Вернувшись к стихам, Берестов нащупал и вторую нишу – ею стала собственно поэзия для детей. Берестов пошел в обучение к тому же Маршаку, а также к Чуковскому (оба приняли живое и конкретное участие в его судьбе еще в военные годы). В 1956 году он полностью находит себя как стихотворец для детей, закрепляясь в этом качестве в печати. Тут и другая тема, связанная с диффузией детской и взрослой прозы в конце 50-х – начале 60-х и, напротив, упрочением самостоятельности детской поэзии. Появляется неплохая детская проза и в то же время – проза, закамуфлированная под детскую и поверх голов детей посылающая сигналы взрослым⁹⁰; с другой стороны – взрослая проза, и порой симпатичная (И. Зверев), построенная, однако, на инфантильной интонации и вообще рассчитанная скорее на умного подростка, чем на взрослого читателя. Может быть, в этом заключена была констатация состояния умов большинства взрослых читателей к середине 50-х?.. А стихи для детей появлялись замечательные, с ясным адресом. Здесь – роль Берестова. Стихотворение 1956 года «Про машину» такая же классика, как «Идет бычок, качается» (четверостишие, как писали мы в свое время, которое поистине заключает в себе жизнеописание) или «Уронили мишку на пол». В 70-е годы Берестов уже по праву – любимый поэт младшего и среднего возраста. Он, пожалуй, переносит в детские стихи то, чему учился в 40-е годы, читая Мандельштама и разговаривая с Ахматовой.

Это в детстве всего откровенней,
Без прикрас и возвышенных фраз
Твой огонь, человеческий гений,
Зажигается в каждом из нас.

Его сотоварищ по alma mater озаглавил свои воспоминания о нем по названию стихотворения, которое приводит полностью. Сам Берестов так откомментировал «Дикого голубя»: «Мандельштамовские птицы, его щеглы поражали меня <...>. Сколько ж я написал стихов о

⁹⁰ Эти вопросы были затронуты в наших давних статьях в журнале «Детская литература» (1969. № 10. С. 7–9; 1978. № 6. С. 12–13).

птицах!» Когда он дал название своей второй книге «Дикий голубь», только Е. Я. Хазин (брат Н. Я. Мандельштам) и друг ташкентской юности Э. Г. Бабаев «поняли, от кого это идет»⁹¹.

Если вернуться к советскому кларизму, то это в немалой степени и Коржавин второй половины 40-х – самого начала 60-х. Студент Литинститута в 1945–1947 годах, арестованный 20 декабря 1947-го (за две недели до И. П. Соболева), в 1954-м он по амнистии вернулся в Москву. Его не печатают, но он читает свои непечатные стихи и в камерных застольях, и в широких аудиториях. Он известен, без преувеличения, всей литературной Москве. Только в 1963 году выходит первый (и последний в Советском Союзе) сборник, где каким-то чудом удается (обычное слово в те годы) сообщить в издательской аннотации то, что было неудобосказуемым в печати – что автор «работает в поэзии давно. Он часто печатается в периодических изданиях, однако с книгой выступает впервые. Сборник “Годы” – итог двадцатилетней творческой деятельности поэта». Так подавались неясные сигналы о «сложной» поэтической биографии.

В печатном сборнике – моралистичность, ясность простоватых выводов и самой структуры: «За последнюю точку, / За гранью последнего дня / Все хорошие строки / Останутся жить без меня» (1951); «...Что ж, друзья, / Ведь это все была работа, / А без работы жить нельзя» (1956); «Ни трудом и ни доблестью / Не дорос я до всех. / Я работал в той области, / Где успех – не успех» (1960).

Лирика Маршака, вспомнит позже Берестов, «говорила, что и в наши дни можно продолжать традиции “золотого века” поэзии»⁹². В конце 50-х – в начале 60-х путь к «пушкинской гармонии», заявляя его как единственно плодотворный, стремятся проторить Коржавин и близкие ему критики, и именно в печатных выступлениях. Образец для них – Евгений Винокуров. Антагонист – Андрей Вознесенский, наследник футуризма, то есть части века серебряного.

Непечатный слой стихов Коржавина – иной, весьма тяжело нагруженный идеологически и прямо противостоящий идеологии господствующей. В сборнике 1963 года давние слушатели Коржавина не нашли, и не надеялись найти, ни поэмы «По ком звонит колокол», болезненно задевавшей в 1958–1959 годах достоверностью психологического портрета поколения, с горечью ощущавшейся в прямом смысле слова каждым слушателем авторского чтения («Когда устаю, – начинаю жалеть я / О том, что рожден и живу в лихолетье, / Что годы потрачены на постижение / Того, что должно быть понятно с рождения. / А если б со мной не случилось такое, / Я мог бы, наверно, постигнуть другое, / Что более важно и более ценно...»), ни поэмы «Танька» – о героине времени, и после Колымы оставшейся той, про которую автор пишет: «Дочкой правящей партии я вспоминаю тебя». В непечатном слое – и знаменитая в те годы «Арифметическая басня» (1957), обосновывающая, в сущности, рационализм и арифметическую простоту (кларизм) авторской картины мира, – басня, в которой «высокий орган <...> чтоб быстрее к цели продвигаться, / Постановляет: “дважды два – шестнадцать!” // <...> Но, обходя запреты и барьеры, / “Четырнадцать” – ревели маловеры. / И, всё успев понять, обдумать, взвесить, / Объективисты заявляли: “десять”. / Но все они движению мешали / И их за то потом в тюрьму сажали». Строки об «объективистах» могли послужить эпиграфом к воспоминаниям о студенческих кружках середины 1940-х – середины 50-х, в том числе о неомарксистском кружке Краснопевцева. С известной долей исторической достоверности и с шутливой надеждой звучали строки: «А всех печальней было в этом мире / Тому, кто знал, что дважды два – четыре. // Тот вывод люди шутками встречали / И в тюрьмы за него не заключали...»

Коржавин оставался одним из нескольких поэтов (если включить сюда и Н. Глазкова), полно принадлежавших двум сферам: писавших свободно, «для себя» и слушателей, и в тоже

⁹¹ Берестов В. Избр. произведения. Т. 2. С. 247.

⁹² Валентин Берестов о себе // Детская литература. 1998. № 2. С. 16.

время не терявших надежды попасть (со стихами не собственно политическими) в советскую печать, с условиями которой он совпадал своим кларизмом (избегнув «усложненности» – слово из советского редакторского словаря, – всегда казавшейся опасной) и «пушкинизмом» – подобием гармоничной, а значит, с доброжелательной редакторской натяжкой, – оптимистической картины мира. (Как шарахался официоз от всего неоптимистического, видно и по воспоминаниям Е. Кумпан о литературном объединении Горного института, когда в секретариате ССП говорилось о «мрачности стихов» – «все о тоске да о тоске».) Главной же была удаленность от представлявшегося опасным Серебряного века с его «модернизмом» в советско-цензурном его понимании.

С меньшим размахом, с большей осторожностью «распространял» (если пользоваться словарем советского Уголовного кодекса) свои непечатные стихи Слуцкий⁹³; по-настоящему его огромное непечатное наследие обнаружилось только после смерти, уже в постсоветское время. Подчеркнем: если в 20-е – в начале 30-х рукописное русло пополнялось главным образом *ненапечатанным*, то теперь, в послевоенные и особенно в оттепельные годы туда вливались стихи *непечатные*. (Понятно, что *ненапечатанное* с годами все больше сливалось по смыслу с *непечатным*.)

По одну сторону от Коржавина как пограничного столба можно расположить поэтов *четвертого* советского поколения, охотно читавших свои стихи с эстрады, притом что все эти стихи были заведомо нацелены на печать и более или менее бесперебойно входили в нее (во *втором* цикле, во второй половине 60-х и особенно в 70-е годы, ситуация стала иной, но ее мы здесь не касаемся⁹⁴), а также *остановленное*, или *задержанное* поколение – главным образом поэтов-фронтовиков, вошедших в широкую печать не сразу же после войны, как они и надеялись, а вынужденно переждав семилетие остановленной эволюции, и рвавшихся занять, так сказать, завоеванные с оружием в руках позиции⁹⁵. Именно, и только, из двух этих групп и рекрутировалась та литературно-общественная среда, которая получила именование «шестидесятники». Их стихи *заранее учитывали* печатные условия, во многом их интериоризировав.

По другую сторону от Коржавина – поэты того же *четвертого* поколения, но и не помышлявшие о печатании, нацеленные *только* на свободное, ничем внешним (проявлявшимся в виде внутреннего редактора) не ограниченное лирическое творчество.

О самиздате применительно к этим годам говорить еще рано (разве что о собственно-ручных книжках Е. Кропивницкого). По В. Кривулину, «самиздат изначально был “другой” литературой, предполагавшей наличие тесного кружка единомышленников, которые говорят на своем, непонятном другим языке».

⁹³ См., однако: «Мы, наше поколение, узнавали стихи Слуцкого не по сборникам, а по машинописным копиям только-только возникавшего в середине пятидесятых самиздата» (Серман И. Мера времени Бориса Слуцкого // Время и мы. 1999. № 141. С. 195).

⁹⁴ 16 апреля 1973 г. в Ленинграде на заседании рабочей части Секретариата Ленинградского отделения СП с приглашенными Буковской, Кривулиным и Охапкиным «Н. Королева говорила: “Вы хотите сохранить свою независимость от времени – и напечататься. <...> У вас выработался условный поэтический язык вашего круга <...> А вам надо облегчать себе выход в печать. *Время не такое уж плохое*, и если написать *хорошие стихи о времени и о себе*, они будут напечатаны. Пример – Кушнер”. <...> “Ответная реплика Охапкина: “*Писать как Кушнер нам скучно*” – вызвала возмущение. <...> Г. С. Семенов: “Мне непонятно, почему вы обратились в Секретариат? Зачем “*вторая литературная действительность*” обращается за помощью к “*первой литературной действительности*”? Известно всем, что есть определенные издательские условия и требования. Издательство стоит на службе государства и будет печатать то, что полезно государству. Это надо очень хорошо понимать” <...> Они требовали своего права на свободное печатание и не желали соблюдать “определенные (кем и на сколько?) условия и требования. <...> Разошлись, ни о чем не договорившись, не согласившись друг с другом ни в чем. Так поколение 30-летних избавлялось от иллюзий; мое поколение излечилось от них, естественно, гораздо раньше» (Шнейдерман Э. Пути легализации неофициальной поэзии в 1970-е годы // Звезда. 1998. № 8. С. 196–198). Очень ценный материал по *практике* редакторского цензурирования стихов в начале 1970-х в статье Е. Кумпан «Поговорим о странностях цензуры» (Звезда. 2001. № 4. С. 203–212).

⁹⁵ См. об этом в наших «Заметках о поколениях» в настоящем издании.

Эти «тесные кружки» сложились лишь к началу 50-х, когда «определяющую роль начинают играть несколько частных художественных кружков <...>. Они становятся центрами, откуда самиздат расходится по всей стране»⁹⁶. Один из первых кружков – тот, где общепризнанным лидером стал Л. Чертков, который «долгое время не без гордого вызова именовал себя не иначе как “вторым после Красовицкого величайшим русским поэтом”», – свидетельствует далее Кривулин и присоединяется к характеристике В. Кулакова: «Группа Черткова» «стала основой, прообразом нового “нормального”, то есть негосударственного культурного пространства, поскольку в советском культурном пространстве, как считали “чертковцы”, подлинное высокое искусство невозможно»⁹⁷.

Поддерживая – чтением и слушанием – поэтический язык друг друга, чертковцы легко отразили общую схему языка публикуемой поэзии с ее кодификацией «допустимых приемов художественного письма»⁹⁸. Пользуясь схемой «Арифметической басни», они сразу шагнули туда, где дважды два четыре; только вскоре выяснилось, что за это тоже заключают в тюрьму. Жесткий регламент послевоенного семилетия, казавшегося беспросветным, заставил их расценивать любую попытку принести свои стихи в редакцию как самодонор⁹⁹. Это уже новый виток попыток выхода литературы к новому циклу.

Чертков и его круг, напомним, принадлежали к тому же поколению, что и шестидесятники. Но оттепель не растопила чертковский кружок. Андрей Сергеев свидетельствовал: «Ведь в отличие от последовавшего за нами “опороса” шестидесятников мы никакой “доброй советской власти” не искали. У нас не было ни малейших иллюзий. <...> Достоинства советской власти, коммунистов, Ленина и всего такого настолько были за скобками, что эти темы просто не обсуждались. Чувство угрозы, сознание невозможности, запредельности социума, в котором мы оказались, давало меру вещей, становилось стихами. Чертков этого просто требовал – и от себя, и от других»¹⁰⁰.

Отделив себя от шестидесятников, то есть от влившейся в советский литературный процесс части своего поколения, чертковцы еще резче отделили себя от старшего, военного, поколения, «которое, – настаивал А. Сергеев, – нами особенно, с чувством было нелюбимо. Вернуться с такой войны и так казенно о ней писать!»¹⁰¹

Тех, кто вписался в печатный процесс, нащупав его правила и его возможности, стихи «кирзятников», напротив, поражали новизной и смелостью – по сравнению с довоенным состоянием¹⁰². Так, стихотворение Слуцкого «Голос друга» («Давайте после драки / Помашем кула-

⁹⁶ Кривулин В. Золотой век Самиздата // Самиздат века. Минск – Москва, 1997. С. 346–347.

⁹⁷ Кривулин В. Золотой век Самиздата // Самиздат века. Минск – Москва, 1997. С. 348.

⁹⁸ Кривулин В. Золотой век Самиздата // Самиздат века. Минск – Москва, 1997. С. 348.

⁹⁹ Мансарда окнами на запад: Поэт Андрей Сергеев беседует с критиком Владиславом Кулаковым // НЛО. 1993. № 2. С. 292 (беседа вошла в кн.: Кулаков В. Поэзия как факт. М., 1999).

¹⁰⁰ Кулаков В. Поэзия как факт. М., 1999. С. 293–295. В своей книге А. Сергеев детализирует: «Не обсуждали как несуществующих – сисипятников (ССП), от Светлова и Твардовского до Евтушенко» (Сергеев А. Omnibus. М., 1967. С. 294).

¹⁰¹ НЛО. 1993. № 2. С. 292. В книге он приводит обмен репликами со Слуцким: «– Это правда, что вы называете нас кирзятниками? – Правда. <...> – Вы хоть раз, хоть когда носили стихи в издательство? – Зачем?» (Помимо бытового, был и возможный литературный источник обидной клички: разошедшиеся в диапазоне фольклора строчки «Василия Теркина»: «Не спеша надел штаны / И почти что новые – / Сапоги кирзовые».) Со Слуцким, единственным из «кирзятников», поддерживали отношения, но «не скрывали враждебности – за комиссарство, за материализм, за работу на понижение» (Сергеев А. Omnibus. С. 31). О позиции «политрука военных лет» в стихах Слуцкого этого времени – несколько страниц в нашей статье «Возвращение лирики» (Вопросы литературы. 2002. Вып. 3. С. 35–38).

¹⁰² Ср. о стихах С. Гудзенко, А. Межирова, С. Наровчатова, М. Луконина: «На фоне политизированной рифмованной трескотни предвоенных и военных лет (отметим характерное для “шестидесятников” – невозможное для тех, для кого они были “сисипятниками” (см. примеч. 100), но и не только для них, – неразборчивое пользование ленинским словарем, в советское время эффективно навязываемым: “Поменьше политической трескотни, побольше внимания самым простым, но живым <...> фактам коммунистического строительства” (Ленин. «Великий почин». – М. Ч.), эти стихи молодых поэтов, вернувшихся с войны, казались глотком свежего воздуха» (см. статью Б. Сарнова о Н. Коржавине в Биографическом словаре «Русские писатели XX века» (М., 2000. С. 363).

ками...») стало литературным событием, от которого долго шли круги; упомянем точную самооценку Слуцкого: «Моя поэтическая известность была первой по времени в послесталинский период новой известностью»¹⁰³.

В начале 1957 года, в то время, когда арестовали Л. Черткова, выгнали с первого курса факультета журналистики Московского университета Александра Гинзбурга (1936–2002) – «за систематическую дезорганизаторскую деятельность». Первый раз его арестовали 14 июля 1960 года за то, что отпечатал в декабре 1959-го 300 экземпляров 1-го номера журнала «Синтаксис», а потом в течение нескольких месяцев издал еще несколько номеров; все они состояли исключительно из поэзии¹⁰⁴. «Настоящий» поэтический самиздат возник, таким образом, спустя года полтора после ареста Черткова: Александр Гинзбург говорил в последней нашей беседе: «Для нас самиздат начинался с двухсот экземпляров».

То, что самиздат Черткова и чертковцев не был еще стопроцентным самиздатом, подтверждается, может быть, некоторой безмятежностью изготовителей его не авторских, а просветительских версий: как вспоминал А. Сергеев, Чертков «переписал в Ленинке, я перепечатал и переплел ненаходимые “Столбцы” и журнальное “Торжество земледелия”. <...> Мы выпустили бы и по Хармсу и Олейникову, но не хватало на книжку. <...> В голову не приходило, что это и есть изготовление, хранение и распространение плюс группа». Но власть уже вполне имела свое определение самиздата, которое жило и работало¹⁰⁵.

Поколение, пришедшее примерно десятилетие спустя (1944–1945), долгое время не разделяло, как мы уже видели, печатную и рукописную поэзию (поэтов официальных и неофициальных). По словам В. Кривулина, «примерно до середины 60-х сохранялась иллюзия того, что все равны и все могут быть напечатаны. Морковку держали перед носом. Изменилось все году в 66-м»¹⁰⁶. Собеседник указывал на Кушнера, Битова: «Значит, все же было какое-то пространство для маневра?» Ответ Кривулина: «Нет, не было такого пространства. <...> советский мир – это мир очень ограниченный. <...> Полная откровенность высказывания невозможна, значит, нужно создать такой язык, в пределах которого можно было бы говорить все, но в условной форме. А этот язык очень узкий, очень локальный. Фактически – шифр, и после расшифровки вдруг обнаруживаешь, что тут нет никакого серьезного послания, подлинного приращения смысла, а есть желание человека сказать самые простые вещи, сказать красиво, мастерски – не более того»¹⁰⁷. Под этими словами, наверно, могли бы подписаться и чертковцы.

Особым ручьем, текшим из рукописного русла в печатное *своей* дорогой, были, возможно, самые ранние легально (практически же – полулегально) издаваемые в 1955–1956 годах ротاپринтные сборники участников ленинградских ЛИТО – см. воспоминания Е. Кумпан об одном из них, который вскоре после выхода сожгли.

¹⁰³ Елисеев Н. Полный вдох свободы // Новый мир. 2000. № 3. С. 213.

¹⁰⁴ См.: Чудакова М. Жил один москвич: Памяти Александра Гинзбурга // Время новостей. 2002. 22 июля. С. 6.

¹⁰⁵ Сергеев А. Omnibus. С. 319–320. Для незнающих или забывших напомним ст. 70 УК РСФСР, которую имел в виду А. Сергеев, и комментарий к ней: «Антисоветской агитацией или пропагандой являются <...> в) распространение в целях подрыва или ослабления Советской власти либо в целях совершения отдельных особо опасных государственных преступлений клеветнических измышлений, порочащих советский государственный и общественный строй литературы; г) распространение в тех же целях литературы указанного характера; д) изготовление в тех же целях литературы указанного характера; е) хранение в тех же целях (почувствуйте, не жившие в те годы, – *хранение* у себя в столе или в книжном шкафу! А доказать *цели* – труда не составляло. – М. Ч.) литературы указанного характера. <...> Литературой, распространение, изготовление либо хранение которой закон признает антисоветской агитацией и пропагандой, являются как печатные произведения (статьи, книги и т. д.), содержащие дискредитирующие, порочащие советский общественный и государственный строй измышления или призывы к свержению Советской власти и т. п., так и произведения рукописные, перепечатанные на пишущей машинке или размноженные каким-либо иным путем» (Комментарий к Уголовному кодексу РСФСР. М., 1971. С. 168–169).

¹⁰⁶ Владислав Кулаков – Виктор Кривулин: «Поэзия – это разговор самого языка...» // НЛО. 1995. № 14. С. 229.

¹⁰⁷ НЛО. 1995. № 14. С. 227–228.

Важнейшим делом для Черткова и его друзей стало физическое собирание самого корпуса рассеянной и уничтоженной культуры Серебряного века и ее ответвлений, в советском времени, как правило, обломанных.

А. Сергеев рассказывал:

«Чертков, вместе с ним и я, иногда Красовицкий – мы обязательно обходили букинистов – Арбат, улицу Горького, проезд Художественного театра: приходишь к букинисту, спрашиваешь “стареньких стихов”. Дают стопку мелких брошюр, и ты ее листаешь. Один из нас наткнулся на какой-то сборник Ходасевича, который стоил 4 рубля на старые, дореформенные деньги. То ли “Тяжелая лира”, то ли “Путем зерна”. Но даже четырех рублей не оказалось, и кто-то, не помню точно кто, просто спер этот сборничек, который сразу попал в наш “золотой фонд”.<...> Вообще у Черткова была идея, что дома надо иметь библиотеку из тридцати книг – не более, но это должны быть действительно “золотые” книги»¹⁰⁸.

Можно предположить, что им попался сборник «Путем зерна», потому что «Тяжелую лиру» в то же самое время и в одном из тех же букинистических купил студент филфака А. Чудаков (проходивший ежедневно неукоснительно по тому же самому маршруту) – за цену, как он помнит, меньше 10 рублей (на «новые», введенные в 1961-м, – меньше рубля), а чаще раза-двух в год Ходасевич встретиться не мог. Стипендия была на «старые» – 200 с лишним; немалая ее часть, то есть наши обеды и ужины, оседала в букинистических: не было выхода, другим путем пополнить образование было нельзя. Букинистические были тогда вторым (если не первым) университетом; нередко познакомиться с книгой можно было только одним путем – купив ее (листание на прилавке не могло, к сожалению, продолжаться часами, надо было либо вернуть книгу, либо отдавать деньги).

Кроме настойчивого собирательского запала, у Черткова был, конечно, особый талант, какой бывает у некоторых искателей месторождений, – нюх на архивный документ. Л. М. Турчинский, сам замечательный книжник, в 60-е годы не только овладевший скрытыми от глаз пластами культуры, но готовно всем помогавший, рассказывает: «Я из Нижнего Новгорода, знал там всех книжников. А он приехал на пару дней – сразу нашел родственников Бориса Садовского (сестру) и скоро нашел дневник Садовского. Он потом продал его в ЦГАЛИ. Отправился в круиз по Волге – привез фантастический альбом с фотографиями 1910-х годов (Розанов и другие). Потом продал его в Отдел рукописей ГБЛ.

Нашел адрес Ионы Брихничева. Думал найти там родственников, пришел – открывает старик: “Это я”. Он умер в 1968 году.

Когда вышел из лагеря, хотел издать Вл. Нарбута. У него дома лежали груды выписок из всех журналов. Составил книжку – она так и не вышла. Экземпляр подарил мне...

Он очень ценил поэта Тинякова и искал его “Песни нищего”. Так и не нашел. Я ему говорил: “Чего ж ты про Тинякова в КЛЭ не напишешь?” – “Ты что? Хочешь, чтоб их вообще закрыли?”»

В. Берестов – своим культурным багажом, который он собрал еще в юности и который «держал» любые его выступления, и особенно перед детскими аудиториями (и всегда было чувство, что он способен на большее!), Л. Чертков – собиранием по букинистическим книгам, давно исчезнувших из общедоступных библиотек, отыскиванием затерянных или просто втуне лежавших по домам родственников архивов и неутомимым, хотя нередко не приводящем к успеху, продвижением в печать выброшенных из нее имен, Ю. А. Молок – шедший в то же самое время и тем же самым путем поисков и восстановления в правах выкинутого из обращения, рассеянного и забытого за ненадобностью, но не в вербальном, а в изобразительном искусстве (сколько собрано им и издано несобранного, сколько перелопачено архивного мате-

¹⁰⁸ НЛО. 1993. № 2. С. 291.

риала в государственных хранилищах и семейных архивах!)¹⁰⁹, – все делали одно и то же дело. Они структурировали культурную почву – из пыли, в которую она была растерта.

Добавим к ним и младшее поколение – например, Юру Гальперина, в короткой биографии которого (1942–1984) многое представилось после его смерти, как писали участники Тыняновских чтений, общим «для молодых людей его поколения и круга: букинистические магазины, переписанные в блокнотик Цветаева, Кузмин и “Столбцы”, первые толки о Вагине и обэриутах, поездка на дачу Пастернака...»¹¹⁰. Особо упомянем Гарика Суперфина (ему в Бремен отравили, как мы писали, архив и библиотеку Черткова), который в 16–17 лет освоил уже научную гуманитарную традицию в университетском объеме и лучше всех знал наследие Е. Поливанова еще в начале 60-х, когда гениального лингвиста, погубленного в расцвете творчества, никто и не думал издавать. Суперфин был в эти же годы едва ли не лучшим знатоком архивохранилищ (с их весьма скудным тогда справочным аппаратом), его широко известными в узких кругах «амбарными книгами» с бесценными выписками из архивных документов и справками по всему, наверно, XX веку еще долго пользовались близкие друзья после его посадки в 1973 году (за «Хронику текущих событий»).

Несколько слов о том, что происходило в ближайшем контексте – живописи, графике, искусствоведении...

Не мне писать о Ю. А. Молоке как искусствоведе. Но я, как и все занимающиеся XX веком, была усердным читателем его работ. Их потенциал был больше очевидного богатства материала и свежих мыслей. Статья «Начала московской книги: 20-е годы», все писанное им о Фаворском, изданные им тома наследия В. М. Конашевича и Н. Н. Купреянова дают перспективу для изучения того, как именно работа первоклассных иллюстраторов и оформителей книги соотносилась с чаще всего гораздо более бедными, идеологизированными художественными текстами. Порой она их усиливала, порой гасила, порой воспринималась совсем изолированно. Весь материал для такого исследования им предоставлен. Когда Молок пишет, что гравюры Фаворского к «Новогодней ночи» С. Спасского «не были повествовательным сопровождением текста»¹¹¹, надо сделать следующий шаг и увидеть, как они будто имеют в виду лишь один слой текста – то, что сближает прозу Спасского с прозой и поэзией Пастернака, и совсем игнорируют революционную фабулу повести. «Картинки» Фаворского отлепляются от фабулы – так же, как талантливые актеры театра и кино порой утрачивали прямую связь с текстом и приковывали внимание зрителей к своему искусству вне всякой связи с убогой фабулой и пропагандой.

По работам Молока можно проследить сегодня историю борьбы научно-рефлексивного слова с внешними условиями. Вот ранняя (сдана в набор в октябре 1960 года) статья «Путь одной детской книги» – о многочисленных изданиях «Пожара» Маршака в оформлении Конашевича. До боли знакомые ухищрения в страстном желании протащить свою мысль (а сколько времени отнимала эта забота об упаковке! Сколько можно было написать нового за это время!): «Мы подходим к концу нашей истории <умиротворяющая интонация должна усыпить внимание редактора>, остановив внимание читателя на последнем издании книги (1952), которое переиздается и сегодня <да-да, и сегодня – т. е. дальше, дальше увести редактора от опас-

¹⁰⁹ «Надо вспомнить, – писал он в 1988 г., – что в то время, тридцать лет назад, нам, во всяком случае моему поколению, впервые открылись 20-е годы» (*Молок Ю.* Первая встреча с Конашевичем: Из воспоминаний // Творчество. 1988. № 5. С. 8). Если поэтов с Маяковским незримо связывал Крученых, то для Молока такой связкой был, возможно, Харджиев. 20-е годы переплетались с Серебряным веком и еще не отпугивали – даже убежденных антисоветчиков.

¹¹⁰ Тыняновский сборник: Вторые Тыняновские чтения. Рига, 1986. С. 169.

¹¹¹ Искусство книги. Вып. 7. М., 1971. С. 61.

ного “сталинского” года – “не задумал ли автор что-то нехорошее сказать про этот год? Партия уже сказала все, что было нужно, не надо больше ворошить, беречь и т. д.”>, которое все – и литературно, и изобразительно – организовано по-новому». Да, вы слышите? – по-новому! Конец почти бравадный. И только в середину следующего большого абзаца (когда есть надежда, что редактор или цензор уже усыплен) засунуто то, из-за чего весь сыр-бор: «Но эти новые строки (так читателю сообщалось ненавязчиво, что Маршак переделал-таки свой хрестоматийный “Пожар”, и уж наверно не к лучшему: 51-й год никого не располагал к перфекционизму), новые рисунки повествовательны, а не действенны, они не включены в динамичную ткань рассказа (в рисунке простое перечисление подробностей, акцентированы полосные иллюстрации)».

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.