

«Про женщину и про солдата»: об одном сквозном сюжете поэзии
Давида Самойлова
АНДРЕЙ НЕМЗЕР

В первых книгах Давида Самойлова («Ближние страны», 1958; «Второй перевал», 1963) интимная лирика представлена весьма скромно. Разумеется, в некоторых «военных» и «пейзажных» стихотворениях чуткий читатель мог расслышать «личные мотивы». Однако вводятся они словно бы мимоходом («Я стал теперь зависим от погоды,/ Как некогда зависел от страстей») или «минус-приемом» (в «Жаль мне тех, кто умирает дома...» о смерти солдата «не знают» «родные», а возлюбленная значимо не упомянута), прячутся в медитациях («Апрель», «Начало зимних дней», «Я наконец услышал море...», «Ночная гроза», «Давай поедem в город...»), тщательно маскируются (например, общеизвестным сюжетом – в «Аленушке» со сказочной героиней навсегда прощается «братец»; «Наташа» может быть сочтена простодушной «современной» вариацией темы второго тома «Войны и мира») [Самойлов 2006: 106, 77, 84, 86, 89, 128, 134, 106, 130]. Даже если поэт «проговаривается» о своих чувствах, их «жизненный контекст» остается скрытым, а его читательская «реконструкция» (столь значимая для романтической и постромантической лирики) никак не стимулируется.

Во второй книге Самойлов делает два близких по смыслу признания, заставляющие увидеть судьбу и личность поэта несколько иначе: «Сорок лет. Жизнь пошла за второй перевал./ Я любил, размышлял, воевал» (отметим программный характер стихотворения, давшего название книге) и «Тихо радуюсь. Не оттого ли,/ Что любви, и надежды, и боли/ Мне отведать сполна довелось» («Дождь пришел в городские кварталы...») [Самойлов 2006: 107, 120]. В обоих случаях, вспоминая минувшее, поэт, в первую очередь, говорит о любви. Это могло удивлять в пору «Второго перевала», но совершенно естественно для «читателя в потомстве», знакомого с несколько более поздними (1965) строками: «В огромном разобщении людей/ Одна любовь кричит о единенье,/ И потому благодаренье ей!/ Благодаренье ей! Благодаренье!» [Самойлов 2006: 490]. Апология любви долгие годы оставалась в архиве поэта и если была известна, то лишь узкому дружескому кругу. Точно так же сложилась судьба отнюдь не

короткого ряда отчетливо «личных» (строящихся на автобиографических мотивах) стихотворений 1940-х – первой половины 1960-х гг., лишь частично явленных публике в посмертных журнальных и книжных публикациях¹.

В поэтическом корпусе Самойлова особое место занимает группа текстов (как потаенных, так и открытых читателю-современнику), для суммарной характеристики которой уместно использовать строки поздней (1988) поэмы «Возвращение», сознательно построенной из хорошо знакомых читателю – автоцитатных - «материалов». «...Он издавна болел сюжетом/ Про женщину и про солдата,/ Что, словно пуля рикошетом,/ Его судьбу задел когда-то» [Самойлов 2005: 169].

«Он» - остающийся безымянным герой поэмы. Повторяющиеся местоимения третьего и второго (в обращениях героини) лица формально отделяют персонажа от автора. Никакого «я» в поэме нет. «Сюжет», которым «издавна болел» герой, первоначально должен восприниматься как «сторонний», случившийся с кем-то другим, но не с ним, лишь «задевший», но не определивший судьбу, ставший болью, но не убивший. Перспектива меняется после встречи с возлюбленной – сперва (покуда события воспринимаются как происходящие наяву) кажущейся фантастической, а потом (когда читатель понимает, что все описанное было сном) - закономерной, психологически оправданной: «сюжет» потому и не отпускал героя, что за ним просвечивала история его утраченной любви. Однако именно этот «сюжет» запечатлен в нескольких хорошо известных читателю сочинениях неназванного автора, поэта Самойлова, одно из которых прямо присутствует в процитированном выше четверостишье.

Формулировка «про женщину и про солдата» отсылает к заголовку баллады «Солдат и Марта» и ее концовке «Любимая! Не говори!/ Не говори про это!...» [Самойлов 2006: 202]. Финальное восклицание героя, в свою очередь, ориентировано на название поэмы Маяковского, где указательное местоимение заменяет табуированное высокое существительное (и «спрятанные» в нем инициалы героини – Л. Ю. Б.): «В этой теме,/ и личной/ и мелкой,/ перепетой не раз/ и не пять,/ я кружил поэтической белкой/ и хочу кружиться опять <...> Эта тема день истемнила, в темень/ колотись – велела – строчками любов./ Имя/ этой/ теме:/!» [Маяковский:

75, 77]. «Не говори про это» у Самойлова означает «не говори про любовь и ее обреченность». Изувеченный драгун умоляет супругу грозного государя молчать точно так же, как давным-давно, послесвадебной ночью, просил возлюбленную не заглядывать в страшное будущее. Все «сюжетные» обстоятельства (дурные предчувствия новобрачной, ее грандиозный взлет, предположение о «чьих-то кознях», кара, которая может обрушиться на возникшего из небытия драгуна, отступная деньга, которой жалуется Екатерина, грядущий запой «хоть до скончания света») лишь «оформляют» невыговариваемое, минуя его роковую суть, внятную только солдату и Марте. Эту невыговариваемую суть Самойлов пытался «проговорить» уже не раз – варьируя характеры персонажей, место и время действия, бытовой фон, интонации, жанры, соотношение лирического и повествовательного начал. Неизменным – начиная с опытов военных лет – оставался «сюжет» - «про женщину и про солдата», про любовь и убивающую ее войну.

Первым (по форме – весьма легкомысленным) приступом к теме стала так называемая <Госпитальная поэма> (1943). Героиня, выдержав натиск «донжуанствующего» Спиридона Сабурова (подобно автору, персонаж после ранения обретается в тыловом госпитале), получает извещение о гибели солдата (мужа или жениха), которому хранила верность. В этом – предвещающем поворот сюжета - пункте поэма, вдруг обретя серьезность, была оставлена [Самойлов 2005: 318-320].

Сразу по возвращении с войны (январь – февраль 1946) Самойлов работает над «Первой повестью», что замысливалась как эпопея (финал вступительной главки: «Так постигают люди поколения,/ Что началась Троянская война»), но стала (в написанной части) «новеллой» об убитой любви. Не получая известий от Сергея («Тогда у нас – не только что письму - / Судьбе нетрудно было затеряться»), Вера мучается подозрениями (читатель знает – необоснованными): «Давным-давно нет писем от Сережи./ Здоров ли он? Зачем не стал писать?/ Нет, женщины красивей и моложе/ Таким, как он, наверное, под стать <...> Ему легко, а нам стократ труднее/ Такими быть, как выдумали нас». Эти чувства заставляют Веру отправиться на фронт. Она оказывается в полку, соседствующем с частью Сергея, но герои об этом не знают. «Встреча» происходит после смерти Веры. Связной, случайно

наткнувшийся на «убитую девчонку», просит лейтенанта, чтобы тот оповестил родню погибшей. «Есть карточка в красноармейской книжке./ Есть все слова, но трудно их прочесть./ Есть карточка – подстрижена мальчишкой./ Есть имя, звание, полный адрес есть!» [Самойлов 2005: 321, 328, 332]. Убив Веру (и таким образом возвысив «солдатку»), поэт, видимо, осознал, что эпический замысел, с одной стороны, оказался подорванным лирикой, а с другой – слишком сильно деформировал глубинную лирическую тему.

Выходом стало возвращение к давно оставленному, заведомо непечатному опусу: <Госпитальная поэма>, очистившись от нарочито заниженного быта, казарменного юмора и похабщины, превращается в «Шаги Командорова» (1947, 1950). Здесь овдовевшая прекрасная Анна уступает (не важно, мысленно или в реальности) Спиридону-Жуану, после чего ее настигает возмездие, предсказанное «блоковским» названием поэмы. «Анне усталой снится/ Нетерпеливый звук - / Каменная десница:/ Тук. Тук. Тук. // - Кто там? – спросила, бледнея./ Руки у ней дрожат./ Видит - стоит перед нею/ Гвардии старший сержант» [Самойлов 2005: 12-13].

В «Чайной» (1956) буфетчица Варвара, не дождавшись возлюбленного, уступает важному (в поселковом масштабе) тыловику Федору Федорычу. Когда вернувшийся с войны солдат (бывший жених?) весело справляет свадьбу с другой, героиня прогоняет воспользовавшегося ее слабостью и общей бедой «начальника». Оставшись наедине со спящим сыном, она поет об утре, что мудренее (милосерднее) холодного вечера. Как бы ни согрешила в военную годину женщина, вина перед ней солдата (даже если он вел себя идеально, а это едва ли возможно) больше. (Потому в «Первой повести» Сергей, писавший Вере и никак неповинный в почтовых неурядицах, невольно подталкивает ее к смерти.)

В «Ближних странах» (1954-1959) сопрягаются несколько историй о неслучившейся (оборванной) солдатской любви. Наиболее обстоятельно повествование разворачивается в главе «Помолвка в Лейпциге». Герой-поэт («я», а не схожий с автором, но четко от него отделенный персонаж, вроде Сергея из «Первой повести» или безымянного возлюбленного Варвары из «Чайной»), легко и весело сойдясь с «неплохой», простодушной, грезящей об «уютности и быте» немочкой, обречен вернуть ее законному жениху. Пародийна

героиня, для которой короткий роман с русским солдатом (девушка истосковалась по мужской ласке, оттолкнуть победителя страшновато и к тому же «Инге нравится русская водка») не помеха давно запланированному правильному браку. «Инге хочется личного счастья,/ Ей милей водевиль, а не драма» - как в настоящем, так и в будущем. Пародиен роковой блюстителю справедливости – это не погибший и забытый воин-ревнивец, что встает из могилы, дабы покарать изменницу и нечестивца-соперника, а трусливый обыватель, молодой, но сумевший избежать участия в войне (и ответственности за войну) «знаменосец уюта и быта». Пародийно его «балладное» путешествие к невесте, пригрезившееся начитанному в романтической словесности (помнящему страшные предания) поэту-герою: «И мне чудится в сумраке сером/ Угловатая тень Дон-Кихота./ Он идет с деревянным торшером/ По Германии полуразбитой,/ Он грядет неустанно, упрямо,/ Знаменосец уюта и быта,/ Легендарный жених из Потсдама.../ Он шагает один на просторе./ Ночь. Развалины. Филины. Волки...». Пародийна предварительная развязка: «Дон Жуан» приглашен на помолвку (ужин) к «Командору» и «Донне Анне» (да еще и со своей тушенкой), «десница» истинного хозяина (гостем теперь стал недавний любовник фройляйн Инге») отнюдь не каменная: «Мне жених, долговязый и рыжий,/ Руку жмет, без ума от знакомства». Серьезна (хотя пародийные обертоны ощутимы и тут) развязка окончательная: поэт-солдат застывает в позиции гейневского «двойника» под окном милой мешаночки, которой хочется «счастья и быта,/ И спокойствия и тишины...» Как всем жителям разрушенного Лейпцига («Двери заперты, ставни прикрыты») и, похоже, (хотя об этом невозможно сказать) не только им одним. «Вот и все. Небольшая беда,/ Это все не имеет значенья,/ Потому что ушли навсегда/ Годы странствий и годы ученья...». Боль и грусть не предполагают мщенья. Запись поэта в семейном альбоме (где некогда отметились его двойники-предшественники, солдаты отгремевших войн) иронична, но полнится благодарностью, которая больше, чем обоснованная обида: «Фройляйн Инге! Любите солдат,/ Всех, кто будут у вас на постое» [Самойлов 2005: 34, 35, 38, 37]. Она ведь и любила, пусть по-своему, но любила победителя, которому все равно пришлось бы покинуть Лейпциг. Как пришлось уйти «через Вислу жолнежам», которым так

хотелось пофлиртовать (ко взаимному удовольствию) с Марыской, молодой женой старого и доглядчивого пана Антона (здесь облегченно варьируется сюжет нескольких стихотворений военных лет). Как пришлось оставить Ядвигу Лешке Быкову.

Обе «польские» любовные истории хронологически предшествуют «лейпцигской» (словно бы итожащей «годы странствий и годы ученья»), но возникают в тексте после нее, в воспоминаниях возвращающегося через Польшу поэта-солдата (главы «Сквозь память» и «Рубежи»). При этом о смерти полубившегося Ядвиге сержанта читатель узнает раньше, чем о его мимолетном романе и несбывшемся обещании; строки «Лешка Быков погиб под Марцаном,/ Он уже не вернется «по войне» корреспондируют с финалом первой главы («Подступы»): «Лешки Быкова не было» [Самойлов 2005: 51, 29]. Трагедия Ядвиги (расставание с Лешкой, едва ли сулящее встречу, даже если бы его не настигла смерть) ассоциативно соотносится с трагедией восставшей Варшавы, принесенной в жертву «высшим» политическим (и/или стратегическим) соображениям: «Я их вижу. Прекрасно их вижу!/ Но молчу. Но помочь не могу.../ Мы стояли на том берегу» [Самойлов 2005: 55]. Солдат не властен нарушить приказ и спасти Варшаву (где бьется с немцами и чудом остается в живых Ядвига), как не властен он в своих жизни и смерти. Но верность долгу, героизм и даже смерть не освобождают от вины перед женщиной, счастье которой отняла война.

Лейпцигской «небольшой бедой», легкой грустью по Марысе, болью от сопричастности большой беде Ядвиги солдат-поэт расплачивается за войну, которой он позволил случиться. Но эти расплаты – предварительные. Главная еще впереди. Об этом не знает победитель, возвращающийся домой, переполненный чувством родины и родства, уверенный, что прощен «За былое, худое начало,/ И за первую осень войны» и потому не страшщийся будущего. Об этом доподлинно знает автор, осложнивший мажорный финал поэмы: «Возвращенье трудней, чем разлуки, - / В нем мучительней привкус потерь» [Самойлов 2005: 57].

«Неожиданное» печальное двестишье надиктовано тем опытом, что совсем скоро станет явью для солдат, разом запевающих одну песню. «Пели в третьем вагоне: «Страна моя!»/ И в четвертом вагоне: «Москва моя!»/ И в девятом вагоне: «Ты самая!»/ И в десятом вагоне: «Любимая!»/ И во всем эшелоне: «Любимая!».

Солдаты пели не только о столице России, но и о любимой (каждый – о своей), с которой сейчас встретятся. «Пели дружно, душевно, напористо/ Все вагоны поющего поезда./ Паровоз отдышался и стал./ Вылезай! Белорусский вокзал!» [Самойлов 2005: 58].

В «Ближних странах» встречи не описывается. О встречах, обернувшихся «не-встречами», Самойлов пытался сказать в двух неоконченных поэмах конца 1950-х – начала 1960-х гг. (обе опубликованы посмертно). «Доброе утро» начинается ровно там, где завершились «Ближние страны»: солдат («парень с котомкой <...> набок пилотка»; ниже мы узнаем, что его зовут Сергеем – как героя оставленной «Перой повести») прямо с вокзала направляется к девушке: «- Доброе утро! – Доброе утро!/ - Здесь проживает Валя Петрова?/ - Валя Петрова не проживает./ Замужем Валя. Здесь не бывает...». План продолжения неизвестен. Возможно, студент-актер, у которого Сергей пытается разузнать подробнее о Валином замужестве, лукавит с другом («Это не ново./ Я равнодушен к женскому полу»), чтобы скрыть свою связь с героиней (продолжающуюся или оборванную). На это косвенно указывает его рассказ о профессиональных делах: «Роль поручили - граф Альмавива,/ В новой трактовке – смело и живо./ Чтобы звучало не легковесно...» [Самойлов 2005: 342, 343]. Даже если эта гипотеза неверна, ясно, что в «Добром утре» предполагалось сюжетное построение с дистанцированным от автора героем (как в «Первой повести» и «Чайной») и рассказом о том, что произошло с героиней во время войны.

В «Дурном лете» сюжет и характеры, напротив, радикально минимализированы. «Я» повествователя, вспоминающего незадавшуюся послевоенную любовь, отчетливо лирично. Героиня обрисована с установкой на обобщение – без индивидуальных примет и биографии. Никаких внешних препятствий (замужество, измена, новое чувство) для любви нет, но нет и самой – придуманной солдатом – любви. Тянувшийся некоторое время «роман» безымянных персонажей не меняет характера их отношений. Все определилось при первом свидании, на которое герой – как в «Добром утре» - отправился «буквально прямо с эшелона». «Я ничего не угадал./ Но все случилось так же просто:/ Юнец в шинели не по росту,/ Я рядом с женщиной стоял./ Я знал начало, знал конец - / Война была посередине./ Казалось, я стоял на льдине/ И потихоньку отплывал» [Самойлов 2005: 348, 349]. Отказ

от «сюжетности» и «психологии» выдерживается Самойловым непоследовательно: антитеза «юнец – женщина» настраивает на сочувствие к солдату (исповедующемуся годы спустя поэту) и неприязнь к его избраннице (здесь-то и срabатывает отсутствие у героини биографии; получается, что ее война никак не затронула). Сквозь разумные оправдания проступают застарелая (неизжитая) обида и укоризна. «А девочка была умна,/ А девочка была красива,/ Тщеславна и честолюбива/ (И это не ее вина)./ Она была чиста душой/ И простодушно-равнодушна,/ И лишь себе самой послушна/ И безмятежно холодна» [350]. В сущности, героиня «Дурного лета» повторяет героиню «Помолвки в Лейпциге». Ей тоже «хочется личного счастья» (одарить которым «юнец в шинели не по росту» не может), но – в отличие от фройляйн Инге – у этой «девочки» нет оснований ублажать (хотя бы до поры) победителя: с него достаточно будет совместных прогулок по заснеженной Москве.

Одолев «второй перевал» (вступив в свое пятое десятилетие), Самойлов стремился переосмыслить прошлое и окончательно рассчитаться с ним. За историей неудавшейся любви вставала история поколения, выигравшего страшную войну, а затем оттесненного на обочину. Замысел этот не был воплощен по целому ряду причин, анализировать которые надо отдельно. Здесь же следует указать на одну: Самойлов не мог позволить себе «жаловаться» и «мстить»; слишком остро чувствуя вину «солдата» перед «женщиной», он не мог сделать женщину виноватой (пусть формально и «без вины»). Поручкой тому синхронное «Дурному лету» стихотворение (опубликовано посмертно): «Мальчики уходят на войну,/ Возвращаются с войны – мужчины./ Девочками были в ту весну,/ А теперь на лбу у них морщины./ Смотрят друг на друга, узнают,/ Бродят вместе, рук не разнимая,/ Соловьи вот только не поют,/ И любовь у них уже другая./ Видно, мало памяти сердец./ Знают оба – жить им врозь отныне./ Там начало было, здесь – конец,/ А война была посередине» [Самойлов 2006: 468].

Мальчики, ставшие мужчинами, и девочки, ставшие женщинами, в равной мере жертвы войны². «Память сердец» (не одного, а двух!) и теперь сильнее «рассудка памяти печальной» (на «расстоянии» сохранить любовь удалось – как в цитируемой элегии «Мой гений»), но слабее послевоенного «знания» (не важно, чем конкретно мотивированного) о том, что мир стал иным. Так в

другой батюшковской элегии «богобоязненный страдалец Одиссей», смог победить «терпением рок жестокой», но, проснувшись в отчизне, ее «не познал» [Батюшков: 179, 188]. Дело не в личных чувствах и свойствах мужчин и женщин, а в том, что «война была посередине». В потаенном стихотворении эта формула несет куда более страшный (и гораздо более «самойловский») смысл, чем в исповедально-итоговой, скорее всего изначально ориентированной на публикацию и брошенной на середине строфы поэме³.

Таким образом «сюжет», не отпускавший Самойлова два десятилетия, остался «недовоплощенным». Поэма «Шаги Командорова» при жизни автора напечатана не была: видимо, во второй половине 1950-х, когда ее публикация стала возможной хотя бы в принципе, поэт не счел нужным бороться за обнародование давнего сочинения. В «Ближних странах» истории о солдатской любви оказались «частностями», растворенными (если не теряющимися) в эпическом повествовании. «Чайную» не удалось своевременно напечатать ни в «Новом мире» (см. дневниковую запись от 15 апреля 1957 о намерении предложить поэму журналу Твардовского [Самойлов 2002: I, 275]), ни в других журналах. Не вошла она и в сборник «Ближние страны» - возможно, по соображениям объема, скорее – из-за цензурных (редакторских) препон или их предчувствия, но едва ли по воле автора, напечатавшего «Чайную» через пять лет после завершения в чудом вышедшем (и быстро удостоившемся разгрома) альманахе «Тарусские страницы» (Калуга, 1961). Поэтика «недоговаривания» (отказ от сюжетной ясности и прямых этических приговоров, открытый финал), бытовая приземленность, отсутствие «оттепельного» оптимизма вызывали настороженную реакцию у искушенных и симпатизирующих Самойлову первых читателей (слушателей) поэмы; подробнее [Немзер 2005: 385]⁴. Так же дело обстояло после публикации. Былой наставник автора И. Л. Сельвинский в письме от 10 декабря 1961, отметив достоинства «Чайной», наставительно рассуждал: «Все это захватывает, и ждешь в финале чего-то очень большого. А финала нет. Поэма, как Аму-Дарья, теряется в песках. Надо поработать над ней, Дезик: у нее шансы войти в большую литературу. Но *права* (курсив Сельвинского. – А. Н.) еще нет: он весь (видимо, следует читать «оно все». – А. Н.) в сюжете, который недоработан» [Письма: 160].

Как было показано выше, попытки «доработать» сюжет (прояснить и тем самым упростить, избавить от смысловой многомерности) поэтом предпринимались, но удовлетворить его не могли.

Во второй половине 1960-х Самойлов словно бы забывает историю «про женщину и про солдата». Для того, чтобы к ней вернуться и наконец решить «старую задачу», потребовалось отойти от автобиографических контекстов (будь то «походные романы» или послевоенная «не-встреча»). В балладе «Солдат и Марта» «свой» (ушедший в подтекст) сюжет соединяется с «чужим», историко-фантастическим, и потому обретает обобщенно символическое звучание. На таком соединении скрытой лирики и «повествования» (иногда - стилизованного и/или приправленного иронией) строятся стихотворения, определившие «классическую» тональность сборников «Дни» и в особенности «Волна и камень»: «Конец Пугачева», «Пестель, поэт и Анна» (1965), «Соловьи Ильдефонса-Константы» (1966), «Рождество Александра Блока» (1967), «Святогорский монастырь» (1968), «Старый сад» (1969), «Кончался август...» (1970), «Поэт и гражданин» (1971), «Ночной гость» (1972; в «Волне и камне» не появилось из-за цензурного запрета; впервые опубликовано в «Вести»), «Балканские песни» (1970-1973), «Свободный стих («В третьем тысячелетье...»)), «Отрывок» (опубликовано лишь в «Вести» под мистифицирующим названием – «Брейгель. Картина»), «Скоморошина» (1973).

«Эпичность» (= «сюжетность») этих стихотворений, позволяя уйти от болезненного эгоцентризма, таила в себе другую опасность: тексты могли восприниматься вне связи с личностью и судьбой поэта, якобы свободного – сейчас и прежде - от любых страстей. Возможность такого прочтения сильно тревожила поэта, что обусловило появление двух автокомментариев к балладе «Солдат и Марта».

В беседе с Ю. Л. Болдыревым «Поэт контактен и потому принадлежит не только себе...» («Вопросы литературы». 1978. № 10) Самойлов рассказывал: «В 41-м году перед уходом на фронт один юноша женился. У него оставались сутки до отъезда – и он с молодой женой отправился на дачу, чтобы побыть вдвоем перед разлукой. Во время ночного налета немцев на Москву самолет, не прорвавшийся в город, сбросил бомбы где попало. Одна из бомб обрушилась на эту дачу – и погибли оба. Из этого факта родилось первое мучительное ощущение жестокости войны ко всему – и к

любви тоже. Об этом я написал стихотворение «Солдат и Марта»⁵. Безусловно (у нас нет оснований не доверять поэту) страшный случай из 41-го в балладе отозвался, но сообщил о нем Самойлов отнюдь не для того, чтобы охарактеризовать особенности своего поэтического мышления. Важно было сделать явными для читателей, во-первых, связь текста с историей XX века (и по неизбежной ассоциации – с личным опытом поэта, солдата Великой Отечественной войны), а во-вторых, относительную значимость внешних событий (общая смерть в первую брачную ночь заменена игрой судьбы, разлучившей героев).

В исторических декорациях разыгрывается всегдашняя история обреченной любви. Диалог драгуна и служанки ориентирован на предрассветные песни трубадуров («альбы») и восходящую к ним 5 сцену III акта «Ромео и Джульетты» (прощание после единственной ночи). «Простодушное» цитирование самой известной строки «Полтавы» («И грянул бой») напоминает о трагических судьбах юных героев пушкинской поэмы – Марии, чьи чувства и личность раздавлены безжалостной политикой, и молодого казака, тщетно жаждавшего вернуть возлюбленную, отомстить могучему обидчику (таким образом в фигуре «супруга грозного» у Самойлова соединяются пушкинские антагонисты - Петр и Мазепа) и погибшего в великой битве. Придуманый Самойловым сюжет (встреча Марты-Екатерины с «воскресшим» драгуном) включен в мощную и разветвленную мифопоэтическую традицию (муж на свадьбе жены; посмертная ревность – ср. «Шаги Командорова» и «Помолвку в Лейпциге»), и в то же время трансформирует засвидетельствованные современниками факты (и/или слухи). В 1721 г. в Риге Христина Гендрикова (урожденная Скавронская) обратилась к супруге царя как к сестре и получила от нее 20 имперялов, но никак не признание. Скавронскую и ее родню велено было содержать в «скромном месте». Лишь в 1727 г., став после смерти Петра полновластной государыней, Екатерина пожаловала графские титулы двум братьям Скавронским, тем самым засвидетельствовав свое с ними родство (истинное или мнимое)⁶. Даже явление «сестры» заставило бывшую служанку тревожиться – понятно, что, разыграйся сюжет самойловской баллады в действительности, Марте-Екатерине пришлось бы много хуже. Петр Первый не Федор Федорыч, которого прозревшая героиня «Чайной» гонит прочь. Бывшей служанке суждено

оставаться царицей и трепетать перед страшным супругом, которого может разгневать появление ожившего «соперника». Она лишена той тихой надежды на будущее, что слышится в колыбельной Варвары. В отличие от нашедшего новую невесту фронтовика из «Чайной», несчастный драгун по-прежнему любит свою Марту (потому и закликает не говорить «про это»), но ничем ей помочь не может. В XVIII столетии война (большая политика, история) так же безжалостна к «солдатам и женщинам», как в более отдаленные времена и страшном XX веке.

В этой связи должно обратить внимание на еще один источник «Солдата и Марты» – давнее (1945) стихотворение С. С. Наровчатова «Письмо из Мариенбурга», вошедшее в его первую книгу «Костер» (1948)⁷. У Наровчатова баллада о незаконной и счастливой любви в декорациях XVIII века («курносая краса» бежит сквозь метель к «безусому капитану», они мчатся в санях к церкви, дабы венчаться без родительского благословения) переходит в обращение поэта-солдата к далекой избраннице: «На полуслове оборву рассказ,/ Махнем руке романтике старинной.../ С чего я вдруг узнал себя и Вас/ В любовниках времен Екатерины? // С чего б я это? Но, мой милый друг,/ Неужто Вы заметить не сумели,/ Что мне осточертел Мариенбург,/ Где я торчу четвертую неделю? <...> И вот я вызвал полночь и мороз,/ Вам на ноги накинул волчью бурку/ И запросто Вас под венец увез/ Назло и вперекор Мариенбургу» [Наровчатов: 124-125]. Наровчатов противопоставляет сегодняшнюю временную (пока сражений нет) тоскливую недолую «романтической» старине, воссоздать которую можно в блестящих стихах, а хочется – на деле (но, увы, наше время «серьезней»). Самойлов заменяет польский Мариенбург (Мальборк) - лифляндским (враждебный чужой город становится потерянным раем), Екатерину II (в балладной части «Письма из Мариенбурга» ощутима аллюзия на «Капитанскую дочку») – Екатериной I (антуражный персонаж обретает статус злосчастной героини), игровую антитезу «прошлое – настоящее» («книжная романтика – жизнь») – трагическим единством.

Полемический план «Солдата и Марты» перестает казаться неожиданным, если вспомнить о реакции Самойлова на первый сборник стихов его друга, зафиксированной в дневнике 28 мая 1948: «Книга небезынтересна. В ней есть кое-какое «мышление». Впрочем, и доля подловатости <...> Славянский цикл написан с

шиком, но с позиций аксаковских, - «быть на Одре славянским заставам, воевать им славу мечом». Любовной лирике не хочется верить» [Самойлов 2002: I, 254-255]. Раздражение «славянским циклом» («Польскими стихами») мотивируется их «аксаковской» тональностью, но дело обстоит сложнее. Самойлов не мог не понимать, что «славянофильство» (приязнь к Польше, ее культуре и языку) Наровчатова ни в коей мере не противоречит их общему интернационализму⁸; польские мотивы присутствуют и в его лирике 1944 года. В том числе – как и у Наровчатова – в лирике интимной. Только разрабатывался им сюжет о короткой любви русского солдата и прекрасной полячки принципиально иначе. Восстановим контекст процитированных в дневнике наровчатовских строк. Прощаясь с героем («Снова кличет в поход Россия»), хозяйка спрашивает об имени будущей дочери. «Как назвать? Но ведь дочь не подвластна/ Власти воинского ремесла./ Или Вандой зови, или Властой,/ Лишь бы ладною панной росла. // Если ж сын – называй Мечиславом,/ В честь меча его наречем...» [Наровчатов: 113]. Имя девочки – личное (женское) дело «хозяйки»; имя сына избирает русский воитель, на что указывают обе глагольные формы (императив и множественное число, закрепляющее связь героев, превращающее случайных любовников в своего рода чету). Колебаний, как в случае дочери, здесь нет. Далее следуют строки о «славянских заставах».

Для Давида Кауфмана (будущего Самойлова) это невозможно. Ни солдатский долг, ни юношеский обреченно героический романтизм⁹, ни тревожное восприятие чужого (обманчивого, готового стать враждебным) мира не отменяют сострадания к покинутой женщине. «Свищет ось – едет гость,/ Конь, как облак, белоснежен./ Там Мариша ждет меня,/ Ждет российского жолнежа. // Ты не жди меня, не жди - / Я давно под Прагой ранен./ Это едет твой жених - / Скуповатый хуторянин./ Скоро в доме на шоссе/ Будут спать ложиться рано./ Будешь петь, дитя жалеть:/ «Мое детско, спи, кохано. // Спи, кохано, сладко спи./ В небе звездочка кочует./ Где-то бродит мой жолнеж?/ Где воует, где ночует?» («Дом на Седлецком шоссе», 1944) [Самойлов 2006: 438-439]. Оказавшись в сходных ситуациях, друзья поэтически преодолевают и осмысливают их по-разному: для Наровчатова выходом становится «шик» «мужской» геополитической риторики,

для Самойлов – жалость, смешанная со смутным осознанием собственной вины.

В 1943 году Наровчатов написал несколько стихотворений, обращенных к женщине, которая разлюбила поэта-солдата (или дала ему основания так думать). Раскаленные исповеди-инвективы, отдающие то Маяковским («Отказ от выстрела»), то Цветаевой («Ты не русская»), несомненно были вызваны конкретными жизненными обстоятельствами. В «Костер» они не вошли: в 1948 году публикация таких стихов была абсолютно невозможна как по цензурным условиям (советская женщина не может изменить советскому солдату); так, скорее всего, и по интимным причинам. Однако позднее, когда литературные законы смягчились, а личные обстоятельства изменились, Наровчатов свои отчаянные lamentации обнародовал в книгах «Стихи» (1962) и «Взыскательный путник» (1963). Высока вероятность, что Самойлов знал их уже в пору «Костра», что естественно предполагало сопоставление разных изводов любовной лирики Наровчатова – бодрого «походно-политического» («Польские стихи»), балладно-игрового («Письмо из Мариенбурга»), «разрывного». Контраст (при повышенной экспрессивности всех текстов и постоянной установке на версификаторский блеск) был слишком разителен. Едва ли Самойлову импонировали страстные проклятья «изменившей» любимой: «Я под пулями здесь... Могли бы/ Эти письма вернуться вспять./ Получила б с надписью: «Выбыл/ Адресат». Как могла ты писать/ Эти письма? Выстрелом в спину/ Обернулись они... Добро!/ Не у немцев ли выпросишь? Кинут/ Вслед иудино серебро!/ Непричастная гордой силе,/ Той, что верность дает двоим,/ Так прощай же... Но небо России/ Не считай по привычке своим» [Наровчатов: 92]. Слишком непохоже вырвавшееся здесь чувство на светлую печаль немногих фронтовых стихотворений Самойлова, обращенных к далекой женщине из довоенного прошлого: «Как пахнет Самарканд зимой...», «Прости мне горькую досаду...», «Вы просите стихов. Их нет...» [Самойлов 2006: 423, 425, 439].

Потому-то, прочитав «Костер», Самойлов констатировал: «Любовной лирике не хочется верить». Потому же через четверть века с лишним он вступил в спор с «Письмом из Мариенбурга» (и менее явно – другими давними стихами Наровчатова). В балладе «Солдат и Марта» исторический «скандальный» анекдот

соединился с вечной трагедией, полемика с наровчатовской (подчеркнуто «мужской») трактовкой «солдатской любви» - с переосмыслением или корректировкой собственных подходов к больной теме, «чужое» (но близкое) - с «почти своим» (но неприемлемым) и совсем «своим». Справившись с главным (и самым страшным) вариантом сюжета «про женщину и про солдата» (послевоенная не-встреча), Самойлов нашел необходимые формы и для сюжета побочного, для него неразрывно сцепленного с главным. В том же 1973 году были написаны (и в той же книге «Волна и камень» напечатаны) два стихотворения о короткой «походной» любви - «Полночь под Иван-Купала...» (вдруг случившийся среди военного ада колдовской «сон в летнюю ночь», ср. шекспировские коннотации «Солдата и Марты») и «1944-й» (второй текст «Стихов о Польше», где «рассекречивается» один из «польских романов» поэта – несомненно платонический, что усиливает нежное сострадание «чахоточной панне», воплощению манящей, злосчастной, гордой и остающейся чужой Польши). Тему можно было считать исчерпанной, однако уже в 1974 году Самойлов написал (и спрятал в столе) цитированное выше «Возвращение». Название содержит в себе как свернутый сюжет (все тот же), так и определение «жанра», который займет особое место в поздней («постклассической») поэзии Самойлова. Впереди были новые «возвращения» к сюжету «про женщину и про солдата» - поэма «Снегопад» (1975), стихотворения «Среди шумного бала» (1978), «Ревность» (1980), «Валя-Валентина» (1986; со значимой пометой – «9 мая»), ставшая итоговой поэма «Возвращение», в которой совершенно закономерно возникает отсылка к «центральному» тексту этого лишь смертью поэта прерванного цикла – балладе «Солдат и Марта»¹⁰.

ЛИТЕРАТУРА

Баевский: *Баевский Вадим*. Давид Самойлов: Поэт и его поколение. М., 1986

Батюшков: *Батюшков К. Н.* Соч.: В 2 т. М., 1989. Т. 1

Коржавин: *Коржавин Наум*. В соблазнах кровавой эпохи:

Воспоминания: В 2 кн. М., 2005. Кн. 1

Маяковский: *Маяковский Вл.* Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1949. Т. 6

Наровчатов: *Наровчатов Сергей*. Стихотворения и поэмы. Л., 1985

Немзер 2005: *Немзер Андрей*. Поэмы Давида Самойлова //
Самойлов Давид. Поэмы. М., 2005. С. 355-464
Немзер в печати: *Немзер А.* Давид Самойлов за третьим перевалом
(в печати)
Павленко: *Павленко Н. И.* Екатерина I. М., 2004
Письма: Письма литераторов Д. Самойлову (1961 – 1989 г.) //
Знамя. 2010. № 6. С. 159-170
Окуджава: *Окуджава Булат*. Стихотворения. СПб., 2001
Самойлов 1990: *Самойлов Давид*. Снегопад. <М.>, 1990
Самойлов 2000: *Самойлов Давид*. Перебирая наши даты. М., 2000
Самойлов 2002: *Самойлов Давид*. Поденные записи: В 2 т. М., 2002
Самойлов 2005: *Самойлов Давид*. Поэмы. М., 2005
Самойлов 2006: *Самойлов Давид*. Стихотворения. СПб., 2006
Соловьев: *Соловьев С. М.* Соч.: В 18 кн. М., 1993. Кн. VIII
Толстой: *Толстой А. Н.* Соч.: В 10 т. М., 1960. Т. 9

¹ В двух следующих книгах – «Дни» (1970), «Волна и камень» (1974) – «лирический автобиографизм» остается приглушенным, хотя и более ощутимым, чем ранее. Изрядная часть написанных о ту пору стихов остается читателю неизвестной. Не касаясь здесь проблемы скрытого существования «гражданской лирики» Самойлова (невозможной в советской печати, но и не уходивший в самиздат и на Запад), назову лишь несколько безусловно ярких (и значимых для автора) потаенных лирических пьес: «Я переполненный тобой...», «Два стихотворения», «Вновь стою перед лицом событий...», «Не надо спать, не надо глаз смыкать...», «В огромном разобщении людей...», «Выздоровление», «Не радуется незрелость душ...», «Надо жить не от года к году...», «Я потерял богатство...», «Скрежещет ветка о стекло...», «Вот дерево перед окном...», «Баллада разлук», «Хотел бы я жить, как люблю и умею...», «Когда я усну наконец...» и др. [Самойлов 2006: 487-509]. Зона лирической откровенности неуклонно расширялась от книги к книге. В «Вести» (1978) исповедальные прорывы «компенсируются» доминированием «эпоса» (в сборник вошли *пять* поэм – «Снегопад», «Цыгановы», «Старый Дон Жуан», «Сон о Ганнибале», «Струфиан», глубинно лирическая природа которых завуалирована пресловутой «сюжетностью»). В «Заливе» (1981) выстроен цикл «Пярнуские элегии» (некоторые из них были опубликованы в предыдущем сборнике), где резкие эмоциональные перепады не менее важны, чем сквозной, но сознательно не прописанный, лишенный «мотивировок», драматический рисунок. Смысловое единство элегий бросает новый свет на предшествующие стихотворения, организуя их общий – «пярнуско-элегический», «заливный» – контекст. Повышение градуса откровенности обуславливает и публикацию в этой книге ранних – довоенных и военных – стихов, в том числе диптиха «Катерина», рассекречивающего важную для молодого поэта тему «солдатской любви». Радикальная реформа публикаторской стратегии была проведена в «Голосах за холмами» (1985), где свободно перемежаются стихи, родственные прежним «потаенным», и «традиционные» для самойловских книг, соответствующие сложившемуся «образу автора»; подробно об изменениях в поэтике Самойлова первой половины 1980-х см. [Немзер в печати]. Характерно, что в это же время Самойлов продолжает «рассекречивание» ранней лирики. Он не только знакомит своего первого биографа с двумя любовными (предельно откровенными)

стихотворениями начала 1950-х («Когда любовь развеялась, истлела...», «Чужая мне принадлежала...»), но и санкционирует (если не стимулирует) их публикацию [Баевский: 86-87], ср.: [Самойлов 2006: 467, 465]. В свою последнюю книгу – компактный свод важнейших стихотворений – Самойлов наряду с образчиками гражданской неподцензурной лирики включает «Ты не торопи меня, не трогай...» (1946) [Самойлов 1990: 104]; ср.: [Самойлов 2006: 65].

² Самойлов несомненно знал песню Окуджавы «До свидания, мальчики» до ее публикации («Юность». 1962. № 6, с пометой – 1958) При наглядном различии (героини Окуджавы – девочки, отправившиеся на войну) Самойлов развивает ту же тему «подлой войны», по-своему расширяя и договаривая сюжет. Подлость войны после победы силы не утратила; ср. также в этой связи «Песню о солдатских сапогах» (1957) [Окуджава: 152, 618, 142].

³ Мы, к сожалению, не располагаем данными о том, предшествовало ли стихотворение «Мальчики уходят на войну...» поэме или от нее отпочковалось. Третьим обращением к этой версии сюжета «про женщину и про солдата» стало стихотворение «Возвращение» (1974), в котором появляется знакомая формула, но – как позднее в одноименной поэме – ответственность за конец любви возлагается на солдата: «Но я не мог ладони нежной/ Согреть в ладони ледяной,/ Ведь пролегла чертой рубежной/ Война меж мною и тобой» [Самойлов 2006: 508].

⁴ Исключением стало (надолго осталось) редкостно пронизательное суждение поэта (и редактора книги «Ближние страны») В. С. Бокова, высказанное на вечере Самойлова в ЦДЛ 22 мая 1957: «Мудрый старичок из «Чайной» присутствует во всем творчестве поэта» [Самойлов 2002: 285].

⁵ Цит. по примеч. к стихотворению [Самойлов 2006: 687]. Ранее эта история была вмонтирована в мемуарный очерк «Дом», шансы на публикацию которого в советскую эпоху стремились к нулю; ср. [Самойлов 2000: 18].

⁶ Обзор источников и исследований, посвященных происхождению и юности Марты Скавронской (Василевской? Розен? Рабе?), см.: [Павленко: 7-13]. Мы не знаем, какие именно материалы входили в поле зрения Самойлова. В XVI томе «Истории России с древнейших времен» (основательно использованной Самойловым при работе над драматической поэмой «Сухое пламя») о происхождении будущей царицы и ее службе у пастора Глюка говорится кратко, а ее первое

замужество не упоминается вовсе [Соловьев: 356]. Иронично демонстрирующий «ученость» автора эпиграф адресует к фиктивным «Разысканиям об императрице Екатерине Первой» (название «источника» позволяет трактовать его и как научное исследование, и как свод компромата, подготовленный врагами царицы при ее жизни). Любопытно, что в эпиграфе драгун назван Раабом, сходную фамилию – Рабе – носил один из потенциальных отцов Марты, шведский офицер. Не исключено, что некоторые мотивы стихотворения (имя героя, его служба в тяжелой кавалерии, к каковой относились драгуны и кирасиры, его исчезновение – а не смерть! – при штурме) взяты из пьесы А. Н. Толстого «Петр Первый» (1938). Ср.: «Ш е р е м е т е в. ... Ну, что же ты – девица? Е к а т е р и н а (заплакала). Нет уже. Ш е р е м е т е в. Очень хорошо... Значит, замужем? Е к а т е р и н а. За королевский кирасир Иоганн Раббе. Ш е р е м е т е в. Убит, чай? Е к а т е р и н а. Не знаю. Как вашим войскам ворваться в Мариенбург, – Иоганн бросился в озеро и поплыл [Толстой: 489]. В фильме «Петр Первый» (первая серия, 1937; режиссер В. Петров) диалог сокращен, Шереметев судьбой мужа Екатерины не интересуется.

⁷ «Письмом из Мариенбурга» Наровчатов безусловно гордился: не случайно он счел нужным показать свежий текст недавнему знакомцу (пока еще не близкому приятелю!) при случайной встрече в издательстве: «Разговорились. Потом Сережа молча вынул из папки стихотворение и протянул мне: «Вот, посмотри». Это было «Письмо из Мариенбурга». Оно очень мне понравилось – романтическое, ироническое, какое-то тоже красивое, как он, и чуть позирующее, но настолько откровенно, что и позой эту игру назвать было бы невозможно [Коржавин: 617].

⁸ Стихотворение, давшее книге название, обращено к товарищу по оружию, британскому солдату, который сейчас молчит, но скоро, вняв призыву советского стихотворца, даст отпор тем, кто грозит «сместить и растоптать» костер, полыхавший при встрече на Эльбе, всегда горевший «в сердцах простых людей» и, как легко было понять, чающий превращения в «мировой пожар»: «Мы скажем это, Джонни Смит,/ Товарищ давний мой,/ От имени простых людей,/ Большой семьи земной,/ Всем тем, кто смеет нам грозить/ Войной! // Мы скажем это, чтоб умолк/ Вой продажных свор,/ Чтоб ярче, чем в далекий день/ Вблизи Саксонских гор,/ Над целым миром полыхал/

Бессмертный наш костер!» [Наровчатов: 148]. Таких – в коминтерновском духе выдержанных – стихотворений в «Костре» было совсем немало.

⁹ «Нас властно хватала за ворот война:/ Мужская работа – да будет она!/ Прощай моя радость, Божена, Божена!/ Я мог быть блаженным - / Да воля нужна!» [Самойлов 2005: 442].

¹⁰ Анализ «возвращений» к этому сюжету в 1970-80-х гг., равно как его взаимодействий с другими сквозными сюжетами поэзии Самойлова (например, «дон-жуановским», «фаустовским», собственно «военным»), должен стать предметом отдельных исследований.