

Апология поэзии

Исследование осуществлено в рамках Программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ в 2014 году.

This article is an output of a research project implemented as part of the Basic Research Program at the National Research University Higher School of Economics (HSE).

В привычном словосочетании «проза поэта» почти всегда слышится призывок двусмысленности. Иногда – снисходительная усмешка, как в реже употребляемом, но бесспорно негативном обороте «стихи прозаика». Порой, напротив, восхищение – мол, такое чудо только поэту по силам (обычное суждение об опытах раннего Пастернака, Мандельштама, Цветаевой). Оценки могут быть полярными; суть неизменна. «Проза поэта» вываливается из более-менее внятных литературных норм. Она не то «выше», не то «ниже» обычных рассказов, очерков, повестей, романов, мемуаров - то ли индивидуальный головокружительный эксперимент, то ли извинительная (стихи-то имярек писал хорошие!) неудача. Мы высокомерно корим за эстетическую глухоту читателей 1830-х гг., недоуменно встретивших «Повести Белкина» («Пиковая дама» снискала успех у столичной публики, но глубоко чувствующий *поэзию* Пушкина Белинский видел в ней лишь «мастерский рассказ», «анекдот»), однако продолжаем (и полвека спустя!) рассуждать о стилевых и композиционных слабостях «Доктора Живаго». То ли дело аристократически изощренные «Детство Люверс» и «Охранная грамота»!

Эти недоразумения отнюдь не случайны и не чьей-то дурной волей надиктованы. Поэзия и проза в сути своей разноприродны, переход от речи, жестко организованной (по крайней мере, на звуковом уровне), к речи, внешне напоминающей обыденную (или, что случается реже, обратный), как правило, происходит трудно. Тяга весьма многих поэтов к прозе (и некоторых прозаиков – к стиху) не опровергает, но подтверждает серьезность этой коллизии, играющей весьма важную роль в литературной эволюции, в смысловом расширении, усложнении, обогащении словесности.

Классическая русская проза началась «Письмами русского путешественника» и повестями Карамзина, строящимися на преодолении ощутимо высокого поэтического слова. Вяземский вспоминает, как Карамзин, прочитав «скупую» строфу баллады Бюргера «Дочь священника», сказал: «Вот как надобно писать стихи». «Можно подумать, – продолжает Вяземский, – что он держался известного выражения: «C'est beau comme de la prose» (Это прекрасно, как проза. – *А. Н.*) Он требовал, чтобы все сказано было в обрез и с буквальной точностью.

Он давал простор вымыслу и чувству (оставим этот сомнительный тезис на совести Вяземского. – *А. Н.*), но не выражению. В первой части «Онегина» особенно он ценил 35 строфу, в которой описывается петербургское утро <... > В нем не было лиризма». Пушкин, в 1830-е годы исполненный глубокого

уважения к творцу «Истории государства Российского», сформулировал (в рабочих заметках, по стороннему поводу) ту же мысль отчетливее и жестче: «Карамзин не поэт». Это было сказано совсем не в осуждение – констатировался факт. Отход Карамзина от стиховых форм был связан не только со спецификой личного дарования, но и с его недоверием к поэзии (фантазии, уводящей от существенности к мечте, «своеволию»), и с его общей просветительской (цивилизаторской, культуростроительной) стратегией. Карамзин знал, что поэты (будь то трогательно верный всем заветам учителя Жуковский или бешеный правонарушитель Пушкин) чувствуют и живут по-своему, что «нет никого более жалкого и смешнее посредственного стихотворца», что поэзия – это судьба, которой, впрочем, не минуешь. (Потому, заметив в опытах Вяземского пиитическое дарование, Карамзин перестал отговаривать юного шурина от стихотворства.) Великая русская поэзия первой половины XIX века обязана прозе Карамзина очень многим (в том числе – исподволь нарастающей «прозаизацией»), но от того она поэзией быть не переставала. Прямо же продолжали прозу Карамзина эпигоны, не умевшие расслышать ее семантической, нарративной и стилевой многомерности, простодушно упрощавшие «чувствительность» и форсирующие ту самую поэтичность, которую сам Карамзин проблематизировал, ставил под сомнение, иронично сдвигал. На новом витке литературной эволюции эту стратегию опробовал Пушкин (уже во всеоружии поэтического слова) – результат был парадоксально схожим: пушкинские повести прочли как воспроизведение карамзинских, точнее – той их банализированной модели, что укоренилась в читательском сознании. В обоих случаях игнорировалась сложность текстов: в первом мнимая простота споспешествовала успеху (а позднее – признанию «исторического значения»), во втором – обусловила провал, со временем не столько преодоленный (здесь важную роль сыграли интерпретации Аполлона Григорьева и Достоевского), сколько вытесненный в подсознание (мнимая простота стала квалифицироваться как достоинство, просмотренное близорукими современниками). Большая русская проза росла не из «Повестей Белкина», а из поэзии, уже обретшей силу тщанием Жуковского и Пушкина, вне зависимости от того, рифмотворствовали ли будущие классики в юности из рук вон скверно (Гоголь), шаблонно (Тургенев, не вполне изживший эту привычку и в зрелости) или не оставили зримых свидетельств своей метромании (Достоевский).

Прозаикам не давались стихи (кроме комических и пародийных), поэтам – проза. Но если детская болезнь стихотворства, как правило, обходилась без рецидивов, то поэтов почти непременно клонило к «суровой прозе» (и не обязательно – в годах). Парадоксально подтверждает это правило эволюция Некрасова: его великая поэзия сформировалась в «прозаической» школе (горький опыт поденщины здесь был не менее важен, чем уроки Белинского), но, обретя свой неповторимый голос (и избавившись от необходимости заполнять чтивом журнальные книжки), Некрасов собственно прозу оставляет – ему достаточно «прозаизированного» стиха. Не менее

примечательно, что повести, фельетоны, очерки, водевили, равно как приключенческие романы с благородной тенденцией, что сочинялись поэтом в соавторстве с А. Я. Панаевой, дабы держать на плаву «Современник» (в общей сложности это половина некрасовских сочинений!), ведомы ныне только специалистам. Что ж, даже у записного историка литературы язык не повернется назвать это несправедливостью. Но в сходном положении пребывает куда более интересная, чем некрасовская, проза других замечательных поэтов XIX столетия – Жуковского, Батюшкова, Баратынского, Аполлона Григорьева, Фета, Майкова, Полонского, Случевского. Ее не читают – да и при жизни авторов не слишком жаловали. Исключение на весь век одно – Лермонтов. «Герой нашего времени» сразу стал бестселлером, восторженно встреченным ярыми литературными антагонистами – Белинским и Булгариным. Даже стихи Лермонтова столь единодушного одобрения не получили. И если позднее значение поэзии Лермонтова иногда оспаривалось (например, для возвышения Баратынского или Тютчева; сюжет актуальный), то «Героя...» сомнению не подвергали, а «прозой поэта» могли поименовать лишь при включении в соответствующую издательскую серию.

Не лучше (хоть по видимости прихотливей) обстоит дело в XX веке. Тут злосчастное правило осложнилось тремя исключениями – Бунин (хотя сдается, что поэзию его мы чтим скорее по инерции), Сологуб (но исключительно как автор «Мелкого беса»; кто ныне способен одолеть «Тяжелые дни» или «Творимую легенду?»), Андрей Белый, у которого с самого начала творческого пути оппозиция «стих/проза» была если не вовсе снятой, то сильно размытой.

О черте, жестко разделяющей две литературных сферы, с предельной ясностью сказала на закате жизни Ахматова: «Проза всегда казалась мне и тайной и соблазном. Я с самого начала все знала про стихи – я никогда ничего не знала о прозе». В черновике далее следовало: «Я или боялась ее или ненавидела. В приближении к ней чудилось кощунство, или это означало редкое для меня душевное равновесие». На закате своем Ахматова много занималась книгой, которую однажды назвала двоюродной сестрой «Охранной грамоты» и «Шума времени», но в возможности осуществления этого замысла постоянно сомневалась и – в итоге – выстроить свою «прозу поэта» не смогла. Впрочем, в таких случаях, быть может, вернее говорить: все же не сочла необходимым. Обращение же к повествованию, так сказать, обычному (с сюжетом и вымышленными персонажами) было для Ахматовой невозможно – отсюда ее последовательное неприятие «Доктора Живаго», прозы поэта, не желающей оставаться «прозой поэта».

На исходе 1960-х, когда поэт Давид Самойлов начал работу над «Памятными записками», личность, судьба и литературное дело Ахматовой имели для него совершенно особое значение. Разумеется, Самойлов не намеревался писать (хоть стихи, хоть прозу) по-ахматовски – такое могло бы пригрезиться лишь человеку, в равной мере самонадеянному и неразумному. Он хотел Ахматову «продолжать», то есть писать свое, но с учетом ахматовского

опыта, ориентируясь на ее ценностную шкалу, и словно бы в присутствии «старухи суровой». Самойлов, общавшийся с Ахматовой в ее последние годы достаточно плотно, безусловно знал устные варианты мемуарной «прозы поэта» – слышал знаменитые ахматовские «пластинки». Филигранно оформленные (не раз обкатанные на разных слушателях, что отразилось в ироничном авторском определении жанра) словно бы совсем отдельные новеллы (случаи, анекдоты) были фрагментами единого (не вопреки, а благодаря ощутимым лакунам и недоговоркам!) повествования о беге времени. Ахматова вела речь о большой Истории в ее неразрывном сопряжении как с собственной судьбой, так и с судьбой самой поэзии. Смерть Ахматовой (заставившая по-новому осознать и трагический масштаб предшествующих ей уходов Заболоцкого и Пастернака) отозвалась для Самойлова грозными вопросами: есть ли *теперь* у русской поэзии будущее? что должно делать, дабы избежать жалкой и постыдной доли участника похоронного процесса? хватит ли у кого-то (и в первую очередь – у себя) сил для того, «Чтоб не зеркалом быть и не эхом,/ И не тетеревом на току»? Восьмистишие «Становлюсь постепенно поэтом...», откуда взяты эти строки, было написано еще при жизни Ахматовой (1962), но отнюдь не случайно (и, надо думать, не по цензурско-редакторской воле) избежало публикации. Можно в добрый час понадеяться, что двадцать (тридцать, сорок) лет стихотворства чего-то стоят, но как согласовать это чувство с иным, что отлилось другой – горькой и беспощадной – миниатюрой?

Вот и все. Смежили очи гении.
И когда померкли небеса,
Словно в опустевшем помещении
Стали слышны наши голоса.

Тянем, тянем слово залежалое,
Говорим и вяло и темно.
Как нас чествуют и как нас жалуют!
Нет у их. И все разрешено.

Год за годом Самойлов будет выставлять себе строгие счета – в поденных записях, в письмах, в стихах, как утаиваемых от читателя, так и явленных публике. Не раз вспыхивающие в дневниках и эпистолярной жесткие инвективы собратям по литераторскому цеху и сословию («уксусной» интеллигенции), строгие приговоры конкретным сочинениям (зачастую весьма субъективные, а то и шокирующе несправедливые) и общему положению дел в современной словесности суть отражения (если взглядеться – ослабленные) тех упреков, которыми Самойлов не уставал гвоздить себя самого. При этом он не прекращал сочинять (и публиковать) стихи, с его же точки зрения – сомнительные, ненужные, укладывающиеся в безжалостную формулу «темно и вяло»: «Пиши, пока можешь,/ Несчастливая тварь» (1970). И не прекращал вглядываться во вроде бы безнадежную сегодняшнюю

литературу, отыскивать в ней знаки будущего. Надежда на появление нового большого поэта у Самойлова сцеплена с двоящейся оценкой тех, кто художественно выполняет высокую миссию сегодня:

Слабы, суетны, подслеповаты,
Пьяноваты, привычны к вранью,
Глуповаты, ничем не богаты,
Не прославлены в нашем краю.
Но, поэзии дальней предтечи,
Мы плетем свои смутные речи,
Погрузив на непрочные плечи
Непосильную ношу свою.

Заглавье – ключ к тексту, которым поэт одаривает читателя. Потому потаенные (не для публики предназначенные) стихи обретают названия не часто. Это – словно бы запинаящимся шепотом пробормотанное – восьмистишие надделено торжественным именем: «Поэты». Написалось оно на рубеже 1956-57 гг., то есть в пору так называемого поэтического «ренессанса», для Самойлова – мнимого, обрекающего писателей на компромиссы и самообман. О художественности и фальши тогдашних «свершений» и «прорывов» он с безжалостной прямоотой писал летом 1956 года оптимистически настроенному Слуцкому (см. очерк «Друг и соперник»); верность своим выстраданным суждениям сохранял при всех последующих переменах поэтической (и идеологически-политической) погоды. Тихая апология предтеч «поэзии дальней» таилась в архиве – и властно присутствовала в позднейших сочинениях Самойлова. В том числе – в прозе, к которой он обратился после ухода «последних гениев», после давно предчувствуемого им политического поворота (ввод войск в Чехословакию был сразу же осмыслен Самойловым как закономерный итог сомнительной «оттепели»), после утраты каких-либо надежд, кроме надежды на человеческое достоинство (честь) и внутренне свободное слово (поэзию). «Памятные записки» писались много лет. Менявшееся в ходе работы сочинение осталось неоконченным. Мы не знаем и никогда не узнаем, что случилось бы с этой книгой, если бы жизнь Самойлова не оборвалась 23 февраля 1990 года. Нам не дано доподлинно угадать, какими главами поэт пополнил бы свои воспоминания, какие еще истории, портреты, размышления изменили бы общий смысловой контур текста, как бы исправлялись, прописывались, перекомпоновывались фрагменты, предъявленные читателю в последние годы жизни Самойлова («военные» главы) и после его кончины. Сохранившиеся планы и дневниковые записки позволяют строить более или менее убедительные гипотезы и на их основе – реконструировать текст, помня, что между замыслом (зафиксированным автором или запомнившимся его собеседникам) и завершенным твореньем, как правило, пролегает изрядная дистанция. Работа художника не сводится к выделыванию «правильной» формы для загодя «готового» смысла. Поиск

единственно необходимого (буквально – незаменимого) «слова» и есть поиск той единственной мысли, которую поэт хочет (должен!) выстрадать, «разрешить» и сделать достоянием мира. Или оставить до лучших времен. Или уничтожить вовсе.

Последнее если и случалось, то редко. К большинству своих созданий Самойлов относился строго (можно сказать – взыскательно, можно – придиричиво; в ряде случаев – раздраженно), но гоголевская страсть к очистительному огню была не в его характере. А вот откладывать интимно дорогие работы, сберечь их от посторонних глаз он был весьма склонен. Касалось это не только опытов, оборванных на полуслове, набросков, требующих дальнейшей отделки, но и текстов, достроенных вполне. Или – как «Памятные записки» – в изрядной мере. Кажется, именно так думал о своей заветной книге на новом крутом повороте истории сам поэт.

Предпоследняя запись в его дневнике (18 февраля 1990; до нечаемой кончины – пять дней): «Говорили с Галей о необходимости печатать мою прозу»¹.

Да, книга, выйди она в свет при жизни автора, вероятно, обрела бы несколько иное обличье. Да, всякая интерпретация незавершенного труда заведомо рискованна. Но «спорность» (открытость разным прочтениям) – общее свойство всей настоящей литературы (не спорят о том, что замкнулось в своем узком контексте, на время или навсегда). Можно предположить, что «Памятные записки» когда-нибудь будут изданы в серии «Литературные памятники» (с надлежащим текстологическим аппаратом и детальным комментарием), но сейчас это, прежде всего, живая книга. Не только в силу остроты, пронизательности и самой что ни на есть *актуальности* весьма многих суждений Самойлова о русской истории XX века (и времен более отдаленных), о политических и духовных перспективах (не одной лишь России), о составе и стати нашего общества (в частности – интеллигенции), о «национальных проблемах», об этике (чести, долге, соотношении обязанности и права), об искусстве... Всё это, разумеется, важно, но не менее существенно иное: внутреннее единство свободного повествования; ощущаемая читателем законность соединения сильно рознящихся (по тематике и слогу) глав, что писались в разные годы и десятилетия; постоянная пульсация главной мысли – варьирующейся, прирастающей новыми смысловыми обертонами, обнаруживающей свою противоречивость (в частности – обусловленную ростом автора и бегом времени), но при всем том остающейся собой и упорно организующей целое «Памятных записок». Мне кажется, что это мысль о судьбе русской поэзии (и/или литературы) в XX столетии. О ее зависимости и – в вершинном бытии – *независимости* от социально-политической истории, «очень плохого» – чудовищного – государства (у которого, по Самойлову, может быть лишь одна альтернатива

¹ Самойлов Давид. Поденные записки: В 2 т. М., 2002. Т. 2. С. 280; далее ссылки на это издание даются в тексте в скобках, римская цифра обозначает том, арабская – страницу.

– государство просто «плохое»), злосчастливого «полународа» и растерявшей нравственные ориентиры полупросвещенной интеллигенции. О ее огромных правах и еще больших обязанностях. О трагических и постыдных срывах, затмевающих и искривляющих ее суть. О ее непреходящем – при всех грехах – великом значении.

Почему так? Почему «Памятные записки» не укладываются в рамки чистой автобиографии (хотя линия «детство – отрочество – юность» прописана весьма отчетливо) или свидетельства частного человека о большой истории? Когда Л. К. Чуковская отметила сходство прозы Самойлова с «Былым и думами», это, разумеется, не было дежурным комплиментом – историческая рефлексия и пристальный самоанализ в «Памятных записках» не менее важны, чем воссоздание ушедшего в его неповторимой конкретности, а постоянное сопряжение резко индивидуальной судьбы автора и истории России (если вчитаться повнимательнее – и европейской цивилизации в целом) явно напоминает литературную стратегию Герцена. Самойлов не только почитал, но и всерьез читал Герцена, русские мемуары вообще затруднительно писать без оглядки на «Былое и думы». Но родовое сходство не отменяет принципиального различия: Самойлов всю жизнь (сколько мы ее знаем) был поэтом до мозга костей; Герцен поэтом никогда не был. Речь идет не о склонности к версификации (и соответствующих навыках) и не о мере дарования, но об отношении к слову, литературе, писательству. Для Герцена литература полезный (а иногда и очень полезный) заменитель отсутствующих общественной мысли и общественных институтов, для Самойлова – высшая форма духовного служения. Со времен Белинского (и того же Герцена) мы привыкли противопоставлять самодостаточное искусство и искусство, служащее обществу (и/или государству). Но в том и дело, что для Самойлова этой антитезы не существовало. В конце 1930-х юный Давид Кауфман и его друзья-сверстники мыслили себя деятельными участниками великого исторического процесса, строителями качественно новой жизни, на пути к которой их ждал «последний и решительный бой». В этой единственной великой войне, «изо всех какие знала история» (финал поэмы Маяковского «Владимир Ильич Ленин»), они были готовы погибнуть. Но от того не переставали быть поэтами. И принципиально отказывались признать поэтами тех немногим старших сочинителей, что втискивали «правильное содержание» в удобную для понимания «форму», тех, кто «воспевал» наличествующие достижения (игнорируя трагическую сложность исторического бытия) вместо того, чтобы преобразовать словом сегодняшнюю жизнь, создавать коммунистическое завтра, достичь которого выпадет далеко не каждому. Дети революции, они верили: «рожденная в трудах и в бою» республика – «весна человечества». Потому их «почвенность» (укорененность в истории, которая обусловила совершенно особое положение России в мире) была неотделима от «вселенскости», а крайняя политическая ангажированность – от истового литературоцентризма. Они твердо знали, что наличествующее государство (для них – бесспорно, лучшее из всех возможных, выполняющее великую

миссию освобождения человечества) нуждается не в сервильной словесности (худо повторяющей газетные передовицы), а в литературе истинно свободной (по Гегелю, Марксу, Ленину, для которых свобода – «осознанная необходимость»). А как же иначе? Ведь тому же самому государству необходимы не циничные рабы-приспособленцы, а граждане! И если с некоторыми гражданами случаются несправедливости (да, очень страшные; настолько, что в голове не укладывается), а другие – недостойны высокого имени, то это печальные издержки трудного поступательного движения (а когда их не было?), трагически необходимые (хоть покамест и необъяснимые) жертвы светлому будущему. Да, мы в текущей политике понимаем далеко не все – но от этого в сути своей политика не перестает быть единственно верной. А уж о том, что государство пока снисходительно относится к посредственностям (по слову М. Кульчицкого, не запрещает «декретом Совнаркома кропать о Родине бездарные стишки»), печалиться точно не стоит. Мы свое скажем – и нас непременно услышат. Поэзия не «оформление» или «оправдание» творящейся истории, но ее важнейшая часть. Кто историю творит, тот ее и должен воссоздавать словом.

22 октября 1942 года будущий автор «Памятных записок» (рядовой пулеметного расчета на Волховском фронте) заносит в дневник список литературных планов. Две первых позиции – в равной мере самые важные (потому и вынесены вперед) и самые несбыточные: «I. Эстетика <...> II. 3-я часть трилогии, роман «Поколение сорокового года». Стихи на передовой, может, кому-то и удастся сочинять (у Давида Кауфмана получалось редко), но уж заниматься эстетическим трактатом и большим прозаическим повествованием (первые две части которого тоже существуют лишь в воображении потенциального автора) – дело абсолютно невыполнимое. Для нас, а не для поэта, который после почти двухмесячного перерыва (16 декабря) сможет записать, разумеется, не раздел трактата или главу трилогии, а несколько дневниковых строчек: «Дни идут быстро. Слишком быстро. Много ли их мне осталось? А между тем я полон планов и уверен в себе как никогда. Я, рядовой солдат, серая шинель чувствую себя гениальным. Это ли не социализм?» (I, 156).

Это – социализм. Вершит его «поколение сорокового года», подвиг которого должен быть зафиксирован в слове. И не со стороны, а изнутри, теми «серыми шинелями», что вместе с уверенностью в себе обрели «гениальность». Так будет создана *новая* литература, законы которой опишет возникающая одновременно с ней *новая* эстетика: «1) Эстетическое познание мира. 2) Прекрасное как свобода. 3) Эстетическая перестройка мира (соцреализм)».

Верность этим трем пунктам наивного мальчишеского плана Самойлов сохранит навсегда, хотя со временем (и затратив на то немало духовных сил) поймет, что «соцреализм» (равно как и породивший его «социализм») здесь

совершенно ни при чем². Сохранит он и верность двуединому фронтовому замыслу – в «Памятных записках» соединяются повесть о «поколении сорокового года» (как мы творили историю и что из этого вышло) и «эстетика» (о чем, как, для кого и зачем должно писать).

Это неразрывное сцепление «поколенческой истории» и «эстетики» властно строит «военные» главы, с которых и начинались «Памятные записки».

Задолго до обращения к мемуарам, в пору, когда их «материал» был обжигающей реальностью, двадцатитрехлетний солдат по пути из госпиталя в неизвестность яростно оспаривал циничный взгляд на происходящее:

«Война все спишет. Обманул – спишет, украл – спишет.

Врете! Как был ты сукин сын, так и останешься. Ничего она не спишет» (I, 172).

Запись, сделанная 15 августа 1943 года, озарит замыкающие главу «Горняшка» размышления о «военной литературе», которая, согласно Самойлову, «по нравственному качеству не отличается» от всей прочей советской словесности. «Подражатели Льва Толстого в отдельных случаях могли копировать его интонации и повторять его ситуации, не понимая истинного значения нравственной позиции Толстого по отношению к войне, проявившейся уже в «Севастопольских рассказах». В сущности же, наша военная литература стоит на точке зрения иронической солдатской формулы, принятой всерьез: «война все спишет».

Нет, не спишет! Не списала».

Не списала, ибо «преднравственность достойна, если ведет к нравственности. Преднравственность деградирующая не имеет оправданий».

Война принесла самоеловскому поколению «странное чувство свободы», но не саму свободу. Оправдание поколения войной (вольная или невольная подмена истинной нравственности – преднравственностью) по Самойлову оборачивается отступничеством от свободы, изменой лучшему в себе. Тому лучшему, что воспето в «Сороковых» и «Перебирая наши даты...», тому лучшему, что позволило Самойлову написать «Поэта и гражданина».

Развернутым комментарием к этому трагическому стихотворению стала глава «Памятных записок» с безжалостным (по отношению, в первую очередь, к себе) названием «А было так...». Этими словами Поэт начинает

² Не только потому, что «обязательный» для советских писателей «творческий метод» был хитроумной фикцией, под знаком которой могло писаться (и писалось) все, что угодно (от удобного в данный момент властям до живой литературы, снабжаемой правильным ярлыком), а общественный уклад СССР не имел ничего общего со свободой и красотой. Но и потому, что искусство не нуждается в партийных кличках (все «измы» сущностно фальшивы) и не может быть привязано к любой (даже относительно человеческой и разумной) социально-политической системе. Именно потому, что оно свободно. И способно (более того – призвано) преобразовать и возвышать наш искореженный, но замысленный прекрасным мир.

свой рассказ об убийстве взятого в плен немца. Выслушав страшную историю, Гражданин спрашивает «Ты это видел?» – и слышит в ответ: «Это был не я». Отметим весьма важный смысловой обертон весьма многопланового финального обмена репликами. Вопрос Гражданина варьирует смыслообразующий заголовок стихотворения самойловского учителя Ильи Сельвинского – «Я это видел» (1942)³. Сельвинский писал о фашистских зверствах: «Можно не слушать народных сказаний,/ Не верить газетным столбцам./ Но я это видел. Своими глазами./ Понимаете?/ Видел./ Сам». Не ставя под сомнение искренность потрясенного автора, замечу, что текст строится по легко распознаваемой классической модели – Сельвинский склоняет на современный лад послание Батюшкова «К Д<ашко>ву» (1813): «Мой друг! я видел море зла/ И неба мстительного кары;/ Врагов неистовых дела,/ Войну и гибельны пожары...». Исчислив ужасы войны и преступления врагов, Батюшков отказывается от своей прежней поэзии (да и поэзии вообще): «А ты, мой друг, товарищ мой,/ Велишь мне петь любовь и радость,/ Беспечность, счастье и покой/ И шумную за чашей младость! <...> Нет, нет! талант погибни мой/ И лира, дружбе драгоценна,/ Когда ты будешь мной забвенна,/ Москва, отчизны край золотой». Поэт превращается в воина; покуда не свершится отмщение, «будут мне/ Все чужды Музы и Хариты,/ Венки, рукой любви свиты,/ И радость шумная в вине!». Сельвинский отвергает не только прежнюю лирику («Было время – писал я о милой,/ О щелканьи соловья...»), но и поэзию воинскую: «Нет. Для этой чудовищной муки/ Не создан еще язык». На преступления врагов может быть лишь один ответ: «Да! Об этом нельзя словами!/ Огнем! Только огнем!». Самойлов не может повторить за Батюшковым и Сельвинским «Я это видел...». Видел – и зверства нацистов, и преступления своих – «не я». Видел не поэт, но юноша, чьи добрые чувства не позволяли выйти за пределы преднравственности. Видел тот, кто не знал (и не мог знать), как противостоять злу. Для Сельвинского (как когда-то для Батюшкова) страшная реальность отменяет саму возможность поэзии (одновременно разрушая веру в осмысленность бытия, в Промысел). Солдат Кауфман чувствовал сходно. Став поэтом, он не может вполне принять свое прежнее самоощущение. Не «я это видел» (и принял, сделал надлежащие выводы, подчинился логике войны), но «А было так...». И если тогда солдат не знал, как должно реагировать на захлеб мести, бессудные расправы, небрежение высшей нравственностью, если и теперь, задним числом, «простые» ответы никак не даются, это не значит, что «война все списала», что вину можно переложить на «худших», а свою причастность злу можно забыть или простить. Отсюда – счет к Эренбургу (и резко негативная – зримо отвергающая отвлеченную «справедливость» – оценка его «оттепельной»

³ Самойлов безусловно помнил стихотворение Сельвинского: позже оно войдет в *одноименную* композицию «военных стихов», составленную поэтом для его младшего друга артиста Рафаэля Клейнера; см. дневниковую запись от 14 мая 1975 (II, 87).

стратегии). Отсюда – неприятие «пресловутого гуманизма войны» (и большей части военной литературы). Отсюда – мучительное (а потому – трудно формулируемое, далеко не сразу облекающееся в ясные формы) осмысление послевоенной судьбы «поколения сорокового года», прежде всего – собственной и ближайших друзей, Бориса Слуцкого и Сергея Наровчатова.

В нескольких главах «Памятных записок» Самойлов возвращается к ситуации 1946-го года – собственной неприязненной реакции на поэтический вечер в Колонном зале, где триумфально выступали Ахматова и Пастернак, и принципиальном одобрении постановления о журналах «Звезда» и «Ленинград»⁴. О глубинной причине этих тяжелых (кажущихся ныне непонятными) заблуждений Самойлов всего яснее сказал в «ахматовском» очерке: «...была уверенность, что только мы, фронтовики, видели и поняли трагедию войны. И что именно это есть главная тема поэзии. И что для выражения ее нужны грубые, заскорузлые слова, особый наш новый поэтический язык.

«Не про то» и «не так», казалось, писали Ахматова и Пастернак.

Непонятно было мне тогда (отметим значимый переход от множественного числа к единственному, Самойлов предпочитает говорить о своей, а не об общей ошибке. – *А.Н.*), что на этот вечер привели их высокие чаяния, надежда, что мы, прошедшие войну, вернулись оттуда преображенными и в сознании своего достоинства сумеем осуществить порыв к свободе». Не сумели. Ни тогда, ни позднее – об этом и не переставал размышлять Самойлов. Провал так называемого поэтического «ренессанса» середины 1950-х был для него закономерным следствием прежнего недомыслия (духовной незрелости). «Ортодоксальный идеализм оказался исторически бесперспективным. Через несколько лет выяснилось, что истинными носителями гражданского духа, подлинными нравственными авторитетами явились наименее «политические» фигуры нашей литературы – Пастернак и Ахматова <...> Чем более развенчивались идеи государства, власти, партии, тем внимательнее прислушивалось общество к чистому голосу совести, к голосу силы и слабости, к голосу нравственности – к Ахматовой и Пастернаку». Эта – оставшаяся для Самойлова неколебимой – формулировка возникает в главе с узнаваемым герценовским названием – «Литература и общественное движение 50-60-х годов», истории самообмана литераторов нескольких поколений, что в конечном счете обернулся их общим поражением.

Здесь, однако, необходимо сделать сильную оговорку. Сколь ни суровы весьма многие суждения Самойлова о собратьях по цеху, признать их не подлежащими обжалованию приговорами невозможно. 4 апреля 1974 года Самойлов заносит в дневник перечень «новых глав» своего повествования: «Мечи на орала», «Московская Албания». Сельвинский. «Лица»

⁴ Ср. также дневниковые записи от 4 апреля, 28 августа и 12 сентября 1946 (I, 231-234).

(Вишневский, Тихонов). Глазков. «Прибитые страхом» (Светлов, Мартынов, Соболев, Межиров)» (II, 76). Черная тень последнего потенциального заголовка ложится на все предшествующие, сквозная тема глав, посвященных послевоенным годам, – страх и его неизживаемые следствия. «Московскую Албанию» (за комическим названием кроется ощутимо зловещий смысл) Самойлов недописал. Главы о «лицах» (утративших лица, ставших персонами) и поэтах, «прибитых страхом», текстовой плоти не обрели. Портреты Сельвинского и Мартынова (в приложении читатель найдет их варианты) остались недописанными. Место задуманного очерка о Глазкове занял – шестью годами позже! – его некролог с ощутимыми этикетными приметам этого печального жанра. Самойлов не хотел лукавить, но и принимать на себя роль прокурора тоже не хотел. Причиной тому отнюдь не человеческая приязнь. 30 июня 1981 года Самойлов грустно констатирует: «Мартынов умер, а я даже не записал об этом⁵. Мы не дружили. Все же он был поэт» (II, 143). Это *все же* дорогого стоит. Прибитый страхом Мартынов был поэт. И все его комплексы, ошибки, грехи, психологические маневры и многочисленные дурные, по инерции писавшиеся, стихи не могут отменить этого непреложного факта. Еще при его жизни (1976) Самойлов написал: «Чем более живу, тем более беспечной/ Мне кажется луна и время быстротечней,/ Томительнее страсть, острее боль обид,/ Понятнее поэт Мартынов Леонид». Признание Самойлова удивило Л. К. Чуковскую: «...за строчку о Мартынове хочется устроить Вам сцену <...> Ну почему, ну зачем он становится Вам «понятнее»? Понятен-то он всегда, но, кажется мне, бездарен».

Самойлов не захотел спорить со своей постоянной корреспонденткой: «На «Мартынов Леонид» Вы напрасно сердитесь. Я думал, что само расположение слов выдает иронию. Не скажешь же: «Понятнее поэт Пастернак Борис». Он же в первой строфе, где перечисляются явления, которые понять можно: с годами одно томительней, другое больнее и всего понятнее, что поэт Мартынов Леонид плох»⁶. Принять это толкование невозможно – особенно от поэта, что уже написал стихотворение «Шуберт Франц» и вскоре напишет «Дуэт для скрипки и альта», герой которого именуется «композитор Моцарт Вольфганг Амадей». В том и дело, что несчастный *поэт* Мартынов Леонид все понятнее (и вопреки здравому смыслу – ближе), что его боль и одиночество «рифмуются» с собственной тоской, что его душевное неустройство той же природы, что у тебя, движущегося к последней черте: «А больше ничего я здесь не понимаю,/ Хоть вслушиваюсь в даль и целый день внимаю,/ И всматриваюсь в шум, и слышу свет и тень,/ И вижу звук и гул, и слепну каждый день». То, что давалось в прощальных стихах (например, поминовениях Назыма Хикмета или Ярослава Смелякова), с трудом укладывалось в

⁵ Л. Н. Мартынов умер годом раньше – 21 июня 1980.

⁶ Самойлов Давид. Чуковская Лидия. Переписка. 1971 – 1990. М., 2004. С. 71, 73 (письма от 30 апреля и 20-х чисел мая).

размышляющую прозу. Потому множились варианты одних «портретных» глав, а другие откладывались на потом (навсегда). Потому название очерка о Сергее Наровчатове (ср. его более жесткую редакцию в «Приложении») опровергает расхожее присловье: «Попытка воспоминаний» о нем – настоящая пытка. Потому и новая версия мемуара о Борисе Слуцком не была отдана в печать, хотя работа виделась Самойлову насущно необходимой и велась по договоренности с журналом⁷.

В ряду напряженных и словно бы не до конца «прорисованных» портретных глав особого внимания заслуживает короткий этюд (страница с малым!) о вроде бы «чужом» Самойлову по всем статьям Семене Кирсанове, выросший из гротескной дневниковой зарисовки (одинокий стихотворец в баре ЦДЛ; запись от 10 февраля 1971; II, 49). Кирсанов «Памятных записок» жалок, неприятен, мелок, но при всем том остается поэтом – бедным, но Колумбом, бедным, но Магелланом. Как в тех двух его стихотворениях, что приворожили Самойлова, вспыхнули цитатами в его горько нежной миниатюре и отозвались в поминальных стихах. «В каждой вашей оговорке – / У кого их только нет! – / Вы оказывались зорки, / Недогадливый поэт».

Недогадливый, ковавший «золотые пустяки», умерший «до кончины», но все равно поэт («На смерть кузнечика», 1974). Полтора десятилетия спустя Самойлову вновь потребовалось сказать об уходящем (давно уже ушедшем) Кирсанове: «Он, невнимательный к природе, / Вдруг вспомнил летние дожди, / Когда все было на исходе, / Когда все было позади <...> Со всех сторон хлестало, перло, / Блестало, грохало. И он / Вдохнул в истерзанное горло / Благоухающий озон. // От этих запаха и влаги / Легчало у него в груди, / Когда ложилось на бумаге / Про эти летние дожди» (1989). «Памятная записка» («маленькая трагедия», неотделимая от стихов) замечательно свидетельствует о том, сколь дорог Самойлову был *любой* поэт⁸.

Отсюда внутренняя завершенность мемуаров о сверстниках, чьи судьбы были оборваны войной. Вне зависимости от меры их дара или славы павшие на ратном поле остались поэтами. (Лаконичное предисловие к подборке стихов и писем мало кому известного Ильи Лапшина, героя проникновенного, щемяще личного стихотворения «Памяти юноши», не менее весомо, чем детализированные воспоминания о ставших легендами Павле Когане и Михаиле Кульчицком.) Отсюда же торжественная ясность очерков о «последних гениях» – Заболоцком, Пастернаке, Ахматовой. Они написаны по-разному. «День с Заболоцким» – точно и изысканно выстроенная высокая притча (подсвеченная написанным ранее стихотворением «Заболоцкий в Тарусе»); «Анна Андреевна» – обстоятельный, неспешный, хотя и сдобренный иронией, «правильный»

⁷ «Знамя» заказало воспоминания о Слуцком» (II, 241; запись от 23 ноября 1987).

⁸ Эренбурга он поэтом признать не хотел (справедливо или нет – другой разговор).

мемуар (жанровый рисунок обусловлен как многолетним «подробным» общением Самойлова с Ахматовой, так и спецификой ее собственного торжественного и обдуманного жизнестроительства); «Предпоследний гений» – почти стихотворение в прозе⁹. Жанровые и стилистические различия лишь усиливают общую для трех текстов смысловую доминанту – речь идет о простом и несомненном величии старших поэтов, трудно постигаемом и осмысливаемом поэтом младшим. Во всех трех историях важны не только заглавные герои, но и их собеседник, будущий повествователь, а точнее – его взросление (переоценка вроде бы устоявшихся ценностей). Рассказывая о нелегком (во всех случаях!) приближении к правоте «последних гениев», Самойлов предьявляет читателю себя прежнего и – скорее все же вольно, чем невольно – объясняет, как он стал собой нынешним.

В этом отношении особенно примечателен очерк «Предпоследний гений», где Самойлов счел должным рассказать о временном разочаровании в обожаемом с отроческих лет Пастернаке и рассекретить свою обращенную к прежде любимому поэту жесткую инвективу. По-пастернаковски стремительно летящая повесть о «первой любви», ее страшном сломе и медленном выздоровлении сущностно совершенно точна, но некоторые ее детали, мягко говоря, модифицируют вполне достоверные (проверяемые) факты. Первые приступы «разочарования» в Пастернаке (и страстного увлечения Хлебниковым) настигли Давида Кауфмана не в ИФЛИ, а еще на школьной скамье (о чем ясно говорят тогдашние дневниковые записи), однако они вовсе не привели к «разрыву»: Пастернак (наряду с Маяковским и Хлебниковым) оставался любимым (главным) поэтом для того кружка, что гордо именовался «поколением сорокового года». Гневное послание «Пастернаку» было написано не весной 1946 года (как следует из очерка), а в сентябре 1944-го, на фронте (о чем свидетельствуют сохранившаяся

⁹ Характерно, что очерк о Пастернаке был написан стремительно, словно бы «вдруг», в пору неожиданного творческого подъема, что хорошо видно по дневниковой записи от 12 марта 1979: «Написал двадцать страниц о Пастернаке./ Наброски нескольких стихотворений./ Сегодня солнце, тает» (II, 122; косой чертой передана разбивка на абзацы). Видимо, в тот же день Самойлов сообщал Л. К. Чуковской: «После «Прощания» (стихотворения памяти Анатолия Якобсона. – А. Н.) переводы мне окончательно обрыдли. Я их бросил в полуготовом виде, надеясь, что, если припрет, доделаю. Стал сочинять либретто «12-й ночи» – веселее и легче. И при этом написал страниц двадцать прозы – про Пастернака. И записал строфы разных стихов. Еще сырье, но возможно допишутся» – *Самойлов Давид. Чуковская Лидия. Переписка. С. 112.*

рукописная тетрадь). В пастернаковском очерке минимализирован рассказ о послевоенном самоощущении Самойлова и его друзей-сверстников, весьма подробно описанных в других главах «Памятных записок», – акцент сделан не на причинах заблуждения, а на ошибке как таковой. О том, как стихотворение избежало печати, Самойлов повествует скороговоркой, стараясь представить этот эпизод не стоящей внимания мелочью (мол, хоть на это у меня ума и совести хватило): «После постановления Вишневский (главный редактор «Знамени». – *А.Н.*) позвонил мне и предложил стихи опубликовать.

– Теперь поздно, – сказал я ему.

– Как знаете, – ответил он и не стал уговаривать. Мне показалось, что он доволен».

Версия Самойлова скверно согласуется с тем, что мы знаем о литературной позиции Вс. Вишневского в 1946 году (для него постановление ЦК было не злосчастным указанием, а долгожданным сигналом, разрешающим наконец-то вдарить по столь долго привечавшемуся властью Пастернаку). Гораздо более жизнеподобна версия, представленная в воспоминаниях К. М. Симиса: «Что Вишневский предложил ему опубликовать эти стихи, Дезик написал. Но умолчал о том, что всемогущий о ту пору Вишневский твердо обещал: опубликуешь стихи о Пастернаке – гарантирую тебе книгу стихов. Об этом разговоре рассказывал мне Дезик на следующий день после того, как он состоялся <...> Когда его в моем присутствии Сергей Наровчатов убеждал дать в «Знамя» стихи о Пастернаке, Дезик просто пожал плечами и сказал: «Противно, я бы после этого уважать себя перестал»¹⁰.

Поэт отверг соблазнительное предложение, но до 1949 года включал послание в свои машинописные сборники, то есть, по существу, не отказывался от текста¹¹. Помня об этом, Самойлов не хотел указывать на смягчающие (извиняющие) обстоятельства и «приукрашивать» свою позицию. Поэтому он передатировал текст: стихи, написанные на фронте, более объяснимы и простительны, чем написанные после войны, в раздражении от публичного успеха адресата. Поэтому он не упомянул в пастернаковском очерке о своем позитивном отношении к постановлению о «Звезде» и «Ленинграде», обещании (безусловно серьезном и исполнимом) Вишневского и совете Наровчатова воспользоваться случаем, на фоне которых отказ от публикации смотрелся бы более эффектно и/или благородно. Поэтому же в «Предпоследнем гении» опущен тщательно

¹⁰ *Симис Константин*. Воспоминания о Дезике // *Знамя*. 2010. № 2. С. 123.

¹¹ Ср. запись от 30 сентября 1962, сделанную по прочтении повести Л. К. Чуковской «Софья Петровна» (в дневнике описки – «Софья Павловна»): «Как мы все не сошли с ума? Или мы сходили с ума и десять лет были безумны? Я прозрел в 48-м (по стихам судя – раньше)» (I, 303).

отрефлектированный Самойловым и в других главах «Памятных записок» им описанный сюжет выступления Слуцкого на «отвратительном собрании» 31 октября 1958 года. В очерке «Друг и соперник» Самойлов, рассказав, как Слуцкий дал прочесть ему свою речь сразу после погромного заседания, пишет: «И, каюсь, я не ужаснулся». Автор «Друга-соперника» принимал на себя долю ответственности за выступление Слуцкого; автор «Предпоследнего гения» стремился уйти от самооправдания в любой форме, а даже беглое упоминание о поступке Слуцкого могло быть прочитанным в таком ключе. За двадцатичетырехлетнего Давида Кауфмана должен был отвечать только Давид Самойлов. Тот, кому «выпало счастье быть русским поэтом», иными словами говоря – продолжать дело Пастернака¹², Блока, Пушкина.

В эссе «Литература и стихотворство» Самойлов вызывающе перевернул известную верленовскую антитезу: «Между тем литература – это не стихотворство, даже не поэзия (это лишь ее части и формы выражения), даже не самовитое, пусть хоть точнейшее и тончайшее, раскрытие личности, а служение, жертва и постоянное обновление соборного духа, обновление его в форме личного опыта мысли и чувства». Пусть так. То «усилие обновления», о котором дальше говорит Самойлов, можно называть не поэзией, а литературой. Можно, хотя старинное словоупотребление не под силу искоренить даже большому поэту, не без оснований раздраженному безответственными играми с «поэзией». Суть в ином: «Дарование –

¹² С годами Пастернак занимал все большее место в духовном мире Самойлова. Укажем лишь некоторые составляющие этого большого и многопланового литературного сюжета: реакция Самойлова на смерть Пастернака, зашифровано введенная в стихотворения «Сорок лет. Жизнь пошла за второй перевал...» (1960-1961), «Старик Державин» (1962), «Вот и все. Смежили очи гении...» (1967); осмысление закатного этапа жизни Пастернака в «Что остается? Поздний Тютчев?...» (1978) и «День выплывает из-за острова...» (1986); семантика самоейловского словосочетания «(пред)последний гений»; слой пастернаковских реминисценций в самых разных стихах младшего поэта; его размышления над темами «Пастернак и Блок», «Пастернак и Ахматова», «Пастернак и Солженицын», «место Пастернака в истории русской словесности и общественного сознания XX века»; медленное приближение к «Доктору Живаго», увенчавшееся счастливой работой над инсценировкой романа (1987 – начало 1988); позднее эссе о стихотворении «Зимняя ночь» (см. приложение); смерть поэта на вечере, посвященном столетию Пастернака, 23 февраля 1990 года, в четвертую годовщину кончины Слуцкого.

даровано. Но нельзя всю жизнь тешиться дарованным. Дарованное, но не обновленное, ветшает».

«Памятные записки» - книга о том, как обновлялось дарованное. И о том, как дарованное *не* обновлялось, как уходило в песок, истаивало, умирало. И о том, что дарованное не исчезает (не должно исчезать!) без следа. Если бы у книги Самойлова не было авторского заголовка, ее можно было бы назвать «Апологией литературы». Или все же, следуя любезной привычке, «Апологией поэзии»?

Интерпретатор, перетолковывающий «темное» высказывание художника, объясняющий, что тот, дескать, выразился «не вполне правильно», выглядит откровенно нелепо. Но что поделать, если назвать Самойлова «литератором» попросту невозможно, если он был поэтом! И в «Памятных записках» не меньше, чем в стихотворениях и поэмах. Мог он сочинить «правильный роман» – с дуэтом главных героев и толпой второстепенных персонажей, вьющейся интригой, густым бытом и надлежащим образом прописанным «историческим фоном»? Да запросто! Разве не он строил самую что ни на есть интимную лирику на сюжетной основе (и выслушивал за то когда вежливые, а когда и ядовитые укоризны)? Разве не он умел насытить стиховое повествование колоритными, конкретными и запоминающимися деталями? Разве не ощущаем его поэтический мир звучащим, переливающимся цветами и запахами, осязаемым? Все так, все он «мог» (ибо, кроме прочего, был блестящим профессионалом¹³), да только хотел совсем другого.

Проза Самойлова подчинена своим законам. Здесь слово переходит в мысль, минуя лишь бегло очерченные сюжет и детали. Здесь то и дело возникают сложные ассоциативные связи и множатся неисправимые противоречия. Здесь прихотливо вьющееся, играющее неожиданными умолчаниями и щедрое на «ненужные» подробности повествование крепко замкнуто на авторское «я» – «я» поэта, удел которого (с детства и до конца) – непрерывное обновление некогда дарованного, удивительное единство самоотрицания и верности себе.

«Памятные записки» – проза поэта. И относился к ней поэт так же трепетно, как к стихам. Может быть, потому и не спешил открывать даже завершенные главы публике, продолжал дотраивать и шлифовать свою «большую повесть поколенья» (она же «не исповедь, не проповедь») и в конечном итоге оставил ее по-настоящему открытой, разомкнутой и в свой широкий контекст (стихи, дневниковые записи, статьи, не нашедшие места наброски и «отложенные»

¹³ Чему порукой великолепный образчик прозы одновременно «сюжетной», «метафизической» и «игровой» – «рассказ» (должно же дать какое-то жанровое определение!) «Юхан Пуйестек», формально с «Памятными записками» не связанный, но отнюдь не лишний для их понимания, а потому включенный в раздел «Приложения».

варианты некоторых глав), и в еще более широкий контекст большой русской литературы.

Андрей Немзер