

Давид Самойлов

Счастье ремесла

В книгу одного из крупнейших русских поэтов XX века Давида Самойлова вошли множество его стихотворений (как печатавшихся при жизни, так и опубликованных посмертно) и несколько поэм (от «Шагов Командорова» и «Чайной» до «Возвращения»). Тексты расположены в хронологической последовательности, что позволяет увидеть как творческую эволюцию поэта, его движение сквозь историческое время, так и самую многотрудную эпоху, в которую довелось жить и писать Давиду Самойлову. Издание снабжено статьей, характеризующей особенности миропонимания Самойлова и его поэтики.

Давид Самойлов

счастье ремесла





ПОЭТ ДАВИД САМОЙЛОВ

Давид Самуилович Кауфман (1 июня 1920 — 23 февраля 1990) писал стихи с детства (о своих первых опытах он кое-что рассказал в мемуарах). Поэтом ощутил себя уже в предвоенные — «ифлийские» — годы. Псевдоним «Давид Самойлов», с которым он навсегда вошел в русскую литературу, был взят сразу после войны (1946). Более-менее регулярно Самойлов стал печататься во второй половине 50-х, «имя» обрел в начале 70-х — по появлении сборника «Дни» и суммарной на ту пору книги «Равноденствие»^[1].

Отправной пункт своего поэтического маршрута Самойлов назвал со всей возможной определенностью. В сборник «Залив» поэт, перешагнувший рубеж седьмого десятка и к тому времени обретший (пусть негласно) статус живого классика, счел должным включить подборку ранних стихотворений. Открывалась она — как и предлагаемая читательскому вниманию книга — «Плотниками...». Понятно, что стихотворение это «вторично», хотя единичный конкретный образец, на который ориентируется юный сочинитель, назвать невозможно. В «Плотниках...» с их «разгульными» длинными строками, произвольными междударными интервалами, агрессивными аллитерациями, нарочито изысканными рифмами, пышной «живописной» фактурой, игровой стилизацией, балансирующей меж трагедией и бурлеском, слышатся и отголоски Сельвинского, Багрицкого, Тихонова, Антокольского (поэтов отнюдь не схожих), и нечто «общемодернистское», и романтическая (впрочем, востребованная и в эпоху модернизма) легенда о поэте-преступнике Франсуа Вийоне, однако ни к одной из этих «составляющих» стихотворение не сводится. Понятно, почему оно стало «визитной карточкой» начинающего стихотворца и радостно встречалось его сверстниками, ценителями «мастерства» и «экспрессии». Однако, вынимая «Плотников...» из стола «сорок лет спустя», поэт не столько знакомил со своим прошлым, сколько оповещал внимательного читателя об общности давно минувшего и сегодняшнего. Став истинным мастером, Самойлов сохранил и приверженность «ладу баллад», и виртуозное умение

сочетать литературность с просторечием, и острый интерес к истории, всегда сложно (подчас — парадоксально) соотносенной с современностью, и веселое мужество перед лицом нешуточной беды, и азарт изобретателя эффектных стиховых оборотов. Но более важным кажется нечто иное, глубинное, во многом обусловившее как тональность раннего победительного опуса, так и несравненно более сложный общий строй поэзии Самойлова.

Речь идет о влюбленности в жизнь во всей ее клокочущей многомерности и многокрасочности, при ясном сознании конечности земного бытия и невозможности смириться с этим железным законом. В последнем — оставшемся неоконченным — стихотворении Самойлов, как и в далеких «Плотниках...», говорит о скором уходе, который и тут не может (не должен!) стать окончательным. В «Плотниках...» гремела мальчишеская бравада, насмешливо не различающая рай и ад («И в аду не только черти! / На земле пожили — что же! — попадем на небеса!»). Тихий, колыбельно-молитвенный шепот поздних стихов надиктован все тем же несогласием на исчезновение, все тем же упованием на другую — но не вовсе другую! — жизнь. Самойлов ведет речь не о посмертных метаморфозах, не о растворении в природе, но о, кажется, бесконечном восхождении по какой-то удивительной лестнице, которое выпадет неизменному «я» поэта. Это человеку остается «три часа» или несколько месяцев, в которые уместится пяток писем, — поэт ждет иной удел. В словах «Но умру не насовсем / И не навсегда» спрятана великая формула поэтического бессмертия, в русской традиции неразрывно связанная с Пушкиным: «Нет, весь я не умру — душа в заветной лире / Мой прах переживет и тленья убежит...».

Глубинное родство «условно первого» и «условно последнего» (никто не знает, что грезилось поэту между 12 декабря 1989 и 23 февраля 1990) стихотворений Самойлова, которые очертили пространство его поэзии, видится закономерным и символичным. Вне зависимости от того, вспоминал ли поэт о «Плотниках...», нащупывая-проборматывая свои прощальные строки. Возможно, и нет. Память (внутренняя логика) поэтической системы сильнее и важнее человеческой памятьливости автора. Надежда на бессмертие не оставляла Самойлова потому, что много раньше он ощутил абсолютную слитность собственной жизни и поэзии. Об этом он писал в трудную пору вхождения в «официальную литературу» (1957) в стихотворении,

нагруженном огромным личным смыслом и, подобно очень многим напряженно интимным текстам, опубликованном лишь посмертно. Писал, прямо вспоминая свой веселый дебют: «Как поумнел я с той поры, / Когда читал тебе стихи / Про всяческие пустяки, / Про плотников и топоры...». Обращаясь к неназванному, но очень дорогому адресату (в одной из редакций стихи названы «Другу», так же, как признание Пастернака об опасности «вакансии поэта»), Самойлов скорбит о своем «поумнении», об утрате «смешных» юношеских нежности и самодостаточности, чистоты и безрассудности, о вращении в систему чужих норм... «И все ж, одолевая ложь, / Порою испытывая страх, / Порою подавляя дрожь, / Порою отрясая прах — // Живу, и верую, и жду... / И смолкну только в том году, / Когда окончатся слова / И помертвеет голова». Жизнь длится до тех пор, покуда не иссякли слова. Если слова были действительно словами, а не подделками (тетеревиным токованием, пустыми формулами, повторением пройденного), то и после ухода поэта ничего не кончается. Если поэзии не было (или была она фальшивкой), то пустой была вся жизнь, а по ту сторону бытия ждет лишь «тьма без времени и воли» — как безжалостно сказано в горчайшей (по внешнему рисунку — эксцентрично игровой) поэме «Старый Дон-Жуан».

Всю жизнь Самойлова мучили связанные в единый узел вопросы: *что такое поэзия? кого можно считать поэтом?* И наконец: *поэт ли он сам?* На первый вопрос Самойлов ответил вызывающе парадоксальным восьмистишьем («Поэзия должна быть странной...», 1981). «Простота» и «сложность», «загадочность» и «доступность» сплавляются в таинственное целое, а потому всякое изолированное (однословное) определение оказывается заведомо недостаточным. (Нечто подобное двадцатью годами раньше мерцало в «Словах».) Перечень внешне взаимоотрицающих свойств подводит к мысли о принципиальной непостижимости (неопределимости) поэзии. Столь же трудно указать перстом на суть «не поэзии»: в «Рецензии» (1976) формальные характеристики обсуждаемых стихов «позитивны», предварительный итог вроде бы обнадеживает («Все есть в стихах — и то и это»), но тем горше вывод, вроде бы ни из чего не следующий, но абсолютно твердый: «Но только нет судьбы поэта, // Судьбы, которой обречен, / За что поэтом наречен». Если нет судьбы, если «разрушена души структура», то нет и поэзии — ее, по слову Верлена,

манифест которого с горькой усмешкой цитирует Самойлов в стихах 1981 года, подменяет «литература».

Поэт — это тот, кто сохраняет неразрушенной «структуру души» и видит сквозь калейдоскоп биографических фактов неотменимую логику своей судьбы. Поэт узнается не по наличию тех или иных свойств (или их суммы), но по общей стати, по парадоксальному единству резко индивидуального и всеобщего, ошеломляющей неожиданности и включенности в большую традицию (целое русской и мировой словесности), загадочности и открытости, сопричастности своей эпохе и отдельности, всегда предполагающей несогласие (часто — трагическое) с обстоятельствами времени и места. Одно из самых важных для автора (и для весьма разных читателей!) самойловских стихотворений называется «Постель, поэт и Анна», потому что Пушкин (в тексте восемь раз возникает его фамилия, а затем и имя) — это поэт в самом точном и полном смысле слова. Насколько ощутимо пушкинское начало в том или ином стихотворце, настолько он — поэт.

Легко перечислить имена поэтов, чей опыт был особенно для Самойлова значим: Державин, Тютчев, Лермонтов, Фет, Некрасов, Алексей Толстой, Блок, Ходасевич, Хлебников, Маяковский, Мандельштам, Цветаева, Заболоцкий, Пастернак, Ахматова... Диалог с каждым из них складывался по-разному. К примеру, явных лермонтовских реминисценций у Самойлова не много, но заглавная формула его реквиема Пушкину и мотив посмертного освобожденного бытия постоянно пульсируют в самойловских рефлексиях о бессмертии поэта и поэзии. Некрасов упоминается еще реже, однако его скрытое, но властное присутствие сказывается и в «Цыгановых», и в «Поэте и гражданине», и в «Снегопаде». Дезертир из одноименного стихотворения оказывается «негативным» двойником достигшего высшей свободы персонажа стихотворения Фета «На стоге сена ночью южной...» Ученичество у Хлебникова ощутимо не столько на уровне приемов или тем, сколько в ясном осознании сущностной зависимости от нерасслышанного учителя. Оплакивая покончившего с собой Анатолия Якобсона, Самойлов строит «Прощание» на интонациях Цветаевой, за которыми клокочет ее — и новоушедшего — трагическая обездоленность, а помяная своего погибшего на войне друга, пронизывает стихотворение «Памяти юноши» словесными и ритмическими реминисценциями мандельштамовского «Декабриста». Перечень примеров легко продолжить. Всякий случай резко индивидуален, многопланов и заслуживает

неспешных читательских раздумий, но неизменным остается самоеловское стремление соотнести свои чувства и мысли с тем, что уже мерцало в русской поэзии, поверить сегодняшнее — давним, но неушедшим, обнаружить в «сходном» — значимые (именно на фоне традиции обнаруживающиеся!) различия.

Самойлову жизненно необходим то открытый, то тайный диалог с целым русской поэзии — от фольклора и «Слова о полку Игореве» до младших современников. В его дневниках и эпистолярии можно найти скептические, а то и обидные аттестации собратьев по цеху, но в стихах дело обстоит иначе — всякому поэту щедро воздается за то лучшее, что ожило в его слове и было оплачено его судьбой. И движет Самойловым не тактическая толерантность, но выстраданная вера в единство поэзии. «Пусть нас увидят без возни, / Без козней, розни и надсады. / Тогда и скажется: „Они / Из поздней пушкинской пляды“». «Козни», «рознь» и «надсада», увы, существуют (еще как!), но «поздняя пушкинская пляда» остается таким же непреложным фактом, как негасимый свет пастернаковской свечи, возникающий в коде восьмистишья.

Эту «пляду» признал и назвал по имени тот же самый поэт, что восславил свободу — Фета и, разумеется, свою — «от всех пляд» («Кончался август...»). Высокое достоинство русской словесности второй половины XX века упорно защищал (пожалуй, и славил) тот же поэт, что через год после смерти Ахматовой безжалостно констатировал «Вот и все. Смежили очи гении...». Характеризуя «наши голоса», Самойлов употребил оборот, который Пушкин применил к предсмертным — комически трогательным, но вторичным и безжизненным — стихам бедного Ленского: «говорим и вяло и темно». Позднее формула эта возникнет в стихотворении «Что сказать официанткам...», иронической вариации тютчевского «Кончен пир, умолкли хоры...». В отличие от участников тютчевского пира, «ресторанные поэты» не в силах увидеть сияющие на небе звезды (их в тексте Самойлова просто нет), а потому и «пишут вяло и темно», оставаясь ничтожными детьми суетного дольнего мира. (Зловеще-гротескное развитие этот сюжет получит в «Канделябрах» — поэме о безумной и зловещей оргии «черных поэтов».) Но даже «ресторанным поэтам» оставлен шанс — рассветы, которые рано или поздно ударят в окно, могут все изменить; будущее — непредсказуемо, а потому сопряжено с надеждой. Не даром «обращенный» вариант

пушкинской формулы возникает в самойловских стихах, посвященных грядущей, пока лишь только предошущаею, но безусловно великой поэзии. Так в «Талантах» (1961), среди других пушкинских реминисценций («Разговор книгопродавца с поэтом», «Герой») — «Приходите, юные таланты! / Говорите нам светло и ясно! / Что вам — славы пестрые заплаты! / Что вам — низких истин постоянство!». Так и двадцатью годами позже: «Когда сумбур полународа / Преобразуется в народ, / Придет поэт иного рода, / Светло и чисто запоет».

Будущий великий поэт — «потомок яснолицый» (мотив «светло и чисто» повторен и усилен), а его антагонисты (что подчеркнуто рифмой) — «хранители традиций», до поры вполне удовлетворенные своей «сберегающей» миссией, не желающие замечать собственных темноты и вялости, не видящие черты, которая отделяет наследника от эпигона. Для Самойлова все эти проблемы были обжигающе реальны. Раньше многих он почувствовал, сколь сомнительно положение поэта после ухода истинных гениев, сколь обманчив уют любой выгороженной традиции (в том числе и «авангардной»), сколь бесплодна (и зачастую смешна) установка на абсолютную новизну. Но остро переживая драму своего поэтического поколения, Самойлов помнил и о другом — о том, что положение поэта рискованно по определению. «Слабы, суетны, подслеповаты, / Пьяноваты, привычны к вранью, / Глуповаты, ничем не богаты...» — только ли о литераторах позднесоветской поры здесь речь? Или все же о поэтах вообще, о тех, кто слышит божественный глагол, но далеко не всегда способен, по слову другого самойловского стихотворения, «себя сжечь, чтоб превратиться в речь»? Речи «смутны» («темны и вялы»), плечи «непрочны», ноша «непосильна», но все равно «мы» — вне зависимости от конкретного исторического контекста — «поэзии дальней предтечи».

Как тот «старый поэт», от которого остались стол с кушеткой, послужной список с библиографией, лавровый венец да предсмертное «изречение / Непонятное: „Хочется пе...“ / То ли песен? А то ли печенья?». Пока мы движемся по залам дома-музея, лицо и судьбу его хозяина закрывают экспонаты, внешне достоверно и нудно свидетельствующие об «исторических обстоятельствах», а сам он кажется персонажем едва ли не комическим. С каждым назойливым повтором слова «поэт» оно все больше шаблонизируется и опустошается, дабы вдруг зазвучать с подлинной силой в

финале. «Смерть поэта — последний раздел. / Не толпитесь перед гардеробом...» Сквозь раздраженное бормотание отработавшего положенный номер экскурсовода слышится голос автора, истинно любящего своего далекого старшего брата, знающего о нем то, что не может передать сколь угодно правильно выстроенная экспозиция, и не надеющегося на понимание привычно любопытствующей и верной духу пошлости толпы. Вольнолюбец в юности (сочинитель оды «Долой»), патриот-государственник в зрелости (автор поэмы «Ура!»), обласканный и затурканный лауреат, не поспевающий за современностью брюзга, «любитель жизни спокойной» в старости, чей-то возлюбленный, друг, соперник, враг, объект насмешек и поклонения всегда был поэтом, и это бесконечно важнее любых ампула, в которых он предстал и предстает толпе. Потому и не назван поэт по имени, потому невозможно (не нужно) искать прототип, потому за синтезированной, приправленной иронией, «девятнадцативечной» биографией скрывается вечный миф о поэте.

Всякий пусть «малый», но истинный поэт в какой-то мере воплощает всю поэзию — ее неизбывное («доколь в подлунном мире жив будет хоть один пиит») прошлое; ее рискованное и раздражающее, зачастую воспринимаемое как пора упадка и кризиса, настоящее; ее гадательное, но сулящее «новы звуки» будущее. Тяжелейший груз ответственности, закономерно рождающий сомнения, а то и проклятья себе, так же реален и неотменим, как восторг свободного и освобождающего творчества. Одной и той же рукой написано, одни и теми же губами вышептано «Дай выстрадать стихотворенье!..» и «Пиши, пока можешь, / Несчастливая тварь!» («Теперь уже знаю...»), «Становлюсь постепенно поэтом...» (ибо «Двадцать лет от беспамятства злого / Я лечусь и упрямо учу / Три единственно внятные слова: / Понимаю, люблю и хочу») и «Никогда не пробиться в поэты» («Меня Анна Андревна Ахматова...»).

Это глубинное противоречие — ядро поэтической (не только стихотворческой, но и жизненной) стратегии Самойлова, позволяющее увидеть и другие ее особенности. О чем идет речь, станет понятнее после небольшого исторического экскурса. На заре новой русской словесности, в 1798 году, Карамзин написал ныне мало кем помнящееся стихотворение «Протей, или Несогласия стихотворца», ответ тем, кто (отнюдь не без оснований) полагал (их наследники и сейчас так думают), что «поэты нередко сами себе

противоречат и переменяют свои мысли о вещах». Приведу по необходимости обширную цитату:

Ты хочешь, чтоб поэт всегда одно лишь мыслил,
Всегда одно лишь пел: безумный человек!
Скажи, кто образы Протеевы исчислил?
Таков питомец муз и был и будет век.
Чувствительной душе не сродно ль изменяться?
Она мягка как воск, как зеркало ясна,
И вся Природа в ней с оттенками видна.
Нельзя ей для тебя единою казаться
В разнообразии естественных чудес.
Взгляни на светлый пруд, едва-едва струимый
Дыханьем ветерка: в сию минуту зримы
В нем яркий Фебов свет, чистейший свод небес
И дерзостный орел, горе один парящий;
Кудрявые верхи развесистых деревьев;
В сени их пастушок с овечкою стоящий;
На ветви голубок с подружкой своей
(Он дремлет, под крыло головку спрятав к ней) —
Еще минута... вдруг иное представленье:
Сокрыли облака в кристалле Фебов зрак;
Там стелется один волнистый, сизый мрак.
В душе любимца муз такое ж измененье
Бывает каждый час; что видит, то поет,
И всем умея быть, всем быть перестает.

Далее Карамзин представляет изменчивый лик поэта, который с равным энтузиазмом воспеваает сельскую идиллию и успехи просвещения, безнадежный стоицизм и чувствительную слабость, героизм и его тщету, счастье любви и ее горести, дабы резюмировать: «Противоречий сих в порок не должно ставить». Не должно, ибо такова природа поэта, чье дело «выражать оттенки разных чувств», «не решить, но трогать и забавить». «Протеизм» извинителен и, пожалуй, приятен, но в то же время глубоко сомнителен. Несколькими годами раньше, в игровой сказке «Илья Муромец», Карамзин восклицал «Ах! не все нам горькой истиной / мучить томные сердца свои! / ах! не все нам реки слезные / лить о бедствиях существенных! / На минуту позабудемся / в чародействе красных вымыслов! <...> Ложь,

Неправда, призрак истины! / будь теперь моей богиней». Неравная себе, переливающаяся всеми цветами радуги, обольстительная и условная Поэзия, в сущности, лжива, она может увести на миг из мира «бедствий существенных», но воспринимать ее всерьез нельзя.

Пройдет три десятилетия, и «протеизм» предстанет не только сутью поэзии, но и залогом ее величия — Протеем (тем самым античным божеством, которое у Карамзина воплощало поэтическую ложь) Гнедич назовет Пушкина, а тот откликнется посланием-манифестом «С Гомером долго ты беседовал один...»: «Ты любишь гром небес, но также внемлешь ты / Жужжанью пчел над розой алой. / Таков прямой поэт. Он сетует душой / На пышных играх Мельпомены, / И улыбается забаве площадной / И вольности лубочной сцены. / То Рим его зовет, то гордый Илион, / То скалы старца Оссиана, / И с дивной легкостью меж тем летает он / Во след Бовы и Еруслана». От такого «протеизма» совсем недалеко до «всемирной отзывчивости». Но не менее важно, что он накрепко связан с идеей автономии, самодостаточности поэзии, цель которой (по известному письму Пушкина Жуковскому) в ней самой.

Соединив «протеизм» (открытость любым темам, культурным традициям, духовным веяниям) и «бесцельность» (отрицающую не саму по себе возможность политических, философских или религиозных смыслов, но жесткое целеполагание, подчинение творчества внешней задаче), Пушкин (вослед и благодаря оставшемуся в тени Жуковскому) поднял русскую поэзию на невысказанную высоту — она обрела отчетливо сакральный статус. Этого не могли (не хотели) понять как всевозможные апологеты «цели», «мысли», «пользы» или «веры», так и столь же одномерно судящие адепты «искусства для искусства» или «искусства как игры». (В сущности, истовый пушкиноборец Писарев и весело гуляющий с Пушкиным Абрам Терц истолковывают свой «предмет» одинаково, хотя один выставляет поэту обличительно-угрюмый минус, а другой — дразняще-игривый плюс.) Такое — «царственное» — понимание поэзии (и соответственно — собственного статуса и назначения) после Пушкина вполне не давалось практически никому. Утрата веры в самоценность поэзии (ощутимая уже у Баратынского, Тютчева, Лермонтова) сопровождалась отходом от пушкинской универсальности (того самого «протеизма»). Целое поэтической культуры постоянно усложнялось, обогащаясь неожиданными

творческими решениями больших и малых стихотворцев; индивидуальные же поэтические системы столь же непреложно оказывались «беднее» не только этого целого, но и его прообраза — всеохватной поэзии Пушкина. Молодой Корней Чуковский дерзко острил: по сравнению с Пушкиным все остальные поэты (включая гениев) кажутся «уродами», только «уродство» у каждого свое. В сущности, он выражал общее мнение: ответить на вопрос, кто же «второй русский поэт» (Лермонтов? Некрасов? Блок? Пастернак?..) можно только с оговоркой — «для меня», в то время как проблема «первого» была разрешена уже при жизни Пушкина. Перманентные пароксизмы пушкиноборчества раз за разом оборачивались либо неуклюжими попытками «перетолкования» и «присвоения» Пушкина, либо бунтом против поэзии как таковой.

Здесь не место описывать этот сложнейший процесс. Для нашего сюжета важно, что Самойлов достаточно рано — вопреки своей модернистской выучке и не боясь предстать замшелым эпигонем — сделал ставку не на характерную, узнаваемую (а потому — ограниченную и волей-неволей ведущую к монотонии) неповторимость авторского высказывания, но на «протеизм». Определить доминанту его поэтики (на уровне бытовом — опознать Самойлова по нескольким строкам) гораздо труднее, чем охарактеризовать (угадать) стих Слуцкого, Окуджавы, Глазкова (его лучших времен) или Левитанского (называю поэтов-сверстников Самойлова, им высоко ценимых). Тематическое, жанровое, метрическое, интонационное разнообразие самойловской поэзии просто бросается в глаза, а «вытягивание» какой-либо одной линии тут же деформирует образ поэта. Даже если это такие не отпускающие Самойлова темы, как война («Сороковые», «Перебирая наши даты...», «Если вычеркнуть войну...», «Та война, что когда-нибудь будет...», «Полночь под Иван-Купала...», «Часовой», «Звезда», «Поэт и гражданин», «Дезертир», поэмы «Ближние страны», «Блудный сын» и «Снегопад») или русская история («Стихи о царе Иване», «Конец Пугачева», «Дневник», «Пестель, поэт и Анна», «Солдат и Марта», «Декабрист», «Убиение Углицкое», драма «Сухое пламя», поэмы «Струфиан» и «Сон о Ганнибале»), Москва, обычно видимая при свете детства-отрочества-юности («Выезд», «Двор моего детства», «Памяти юноши», «Пустырь», «Я теперь жилец Замоскворечья...», «Старомодное», поэмы «Снегопад», «Юлий Кломпус» и «Возвращение») или любовь («Аленушка», «Названья зим»,

«Была туманная лука...», «Мне снился сон жестокий...», «Пярнуские элегии», «Памяти Антонины», цикл «Беатриче»), или творчество («Стих небогатый, суховатый...», «Заболоцкий в Тарусе», «Шуберт Франц», «Слова», «Смерть поэта», «Соловьи Ильдефонса-Константы», «Болдинская осень», «Рождество Александра Блока», «Кончался август...», «В третьем тысячелетье...», «Ночной гость», «Стансы», «Дуэт для скрипки и альты»). Перечислив ключевые (списки, конечно, далеко не полны!) тексты пяти действительно важнейших для Самойлова «тематических комплексов», сразу же понимаешь, во-первых, сколь многое осталось за кадром (следовательно, даже к сумме «войны», «истории», «Москвы эпохи детства», «любви» и «искусства» поэзию Самойлова не сведешь), а во-вторых, сколь условна намеченная рубрикация. История в «Рождестве Александра Блока» не менее важна, чем поэзия. «Полночь под Иван-Купала...» (и еще множество стихов) говорят в равной мере о любви и войне. Поэзия, любовь и история сведены в «Пестеле, поэте и Анне». «Поэт и гражданин» свидетельствует не только о трагедии войны (войне как трагедии), но и о том, что поэт остается хранителем истины и сыном гармонии в проклятом мире и проклятом веке. «Плотность» поэтического мира Самойлова (постоянные мотивные переключки, оговорки, слегка сдвигающие «знакомые» смыслы, варьирование сказанного прежде, зримые для читателя споры с самим собой) не противоречит его разнообразию, но прямо им обусловлена.

Отсюда приверженность Самойлова к «эпическим» жанрам, его верность поэме (основательно во второй половине XX века дискредитированной), балладе, стиховой новелле (балладе, строящейся на современном «бытовом» материале, — таковы, к примеру, «Грачи прилетели...» или «Маша»). В «чужие» сюжеты он вкладывает мощный лирический заряд, претворяя старинные «костюмированные» истории или заурядные бытовые «случаи» в лирические исповеди, символичность и таинственная недоговоренность которых лишь усиливает читательское сопереживание. Особенно ясно ощущается это в откровенно стилизованных — не скрывающих своей «игровой» природы — «Балканских песнях» и балладах середины 1980-х («Королевская шутка», «Песня ясеневое листка» и др.) «Проклятые» сюжеты, за пристрастие к которым Самойлова, по его позднему признанию, корила Ахматова, отнюдь не мешали ему быть поэтом. Напротив, сюжетность, стилизация, высокая игра страховали от дешевого самопоенного

эгоцентризма, банализации «вечных тем», сужения повествовательного (а потому — и смыслового) пространства. Поэмы Самойлова — от «Шагов Командорова» и «Чайной» до «Возвращения» — неуклонно напоминали о том, что мир велик, разнороден и полон таинственных неожиданностей, а «большая история» соткана из множества историй частных, по-разному рифмующихся меж собой и с полускрытой историей самого поэта.

К прямому лирическому высказыванию Самойлов довольно долго относился с гипертрофированной ответственностью. Объем его «потаенной» — избежавшей печати и распространения в самиздате — лирики весьма велик, причем касается это отнюдь не только взрывоопасных стихов на общественно-политические темы. Интимные, резко откровенные, как правило, исполненные глубокой печали, а то и отчаянного надрыва вещи на долгие годы остаются в столе — и к понятным цензурным мерзостям (которые, разумеется, со счета тоже никак не сбросишь!) этот сюжет не сводится. Так опубликованное в журнале стихотворение «Зрелость» (1957), где поэт ясно выразил свое раздражение теми, кто был не способен его расслышать вовремя, но бодро платит бессмысленной «позднею ценой», не попало ни в «Ближние страны», ни во «Второй перевал» — только в «Дни». Так загадочный «Поэт» («Средь бесконечных русских споров...»), герой которого намекающе ассоциативно соотнесен с автором, дерзующим сказать о своем назначении (и величии), сперва прождал пять лет (с 1974 по 1979) журнальной публикации, а потом не включался в новые книги, хотя сторонних придираков вызвать явно не мог. Не только пакости советского литературного быта имел в виду Самойлов, признаваясь «Не хочется идти в журнал...», но и, если угодно, природную «сокровенность» весьма многих (в пределе — всех) стихов, с которыми так жаль расставаться. (На сей счет печалился уже первый русский стихотворец — князь Антиох Кантемир.) Чем искреннее и откровеннее речь, тем она беззащитнее (потому и сравниваются стихи с прядкой детских кудрей), но рано или поздно воля «глагола» одолеет человеческий инстинкт самосохранения художника, тайное станет явным. И об этом Самойлов тоже прекрасно знал.

В середине 1960-х, уже чувствуя себя «артистом в силе», но не соблазнившись этим выигрышным амплуа, он выстроил своеобразную творческую систему, разделенную на потаенно дневниковую поэзию «для себя» (не для узкого круга!) и совершенную (порой с кажущимся легким холодком)

«поэзию для публики», лучшая часть которой постепенно (чем дальше, тем больше) признавала Самойлова выразителем своих чаяний. Но поэт вовсе не хотел оставаться в этой — по-своему комфортабельной — позиции. Медленно, от книги к книге, рефлектируя и рискуя, экспериментируя и не избегая самоповторов, кое-что по-прежнему оставляя за кадром, но готовя читателя к неожиданным открытиям (каковые и случились после ухода Самойлова), он сводил два разностройных массива в смысловое единство. Все больше доверяясь читателю (не только завоеванному, но и должным образом воспитанному, на верный лад настроенному), открывая свою тайную трагическую ипостась, Самойлов не позволил ей отменить или затенить ипостась иную, давно знакомую — полную любви к жизни (тут-то и срабатывал его «протеизм»), веры в большую поэтическую (и историческую) традицию, надежды на грядущее.

Во второй половине 1980-х, когда русская история словно бы вдруг (а на самом деле — вполне закономерно) вырвалась из муторной и лживой, одновременно удушающей и обольстительно комфортабельной дремоты (уходящий исторический период был изящно наречен «застоем»), Самойлов испытывал острое чувство тревоги. (Подтверждения тому можно найти и в дневниковых записях поэта, и в его публичных выступлениях, и в сокровенных стихах — см., например, «Трудна России демократия...», «И страшны деревенские проселки...», «Не имею желаний...», «Три стихотворения».) И все же в октябре 1989 года он написал: «Фрегат летит на риф. / Но мы таим надежду, / Что будет он счастлив / И что проскочит между / Харибдою и Сциллой, / Хранимый Высшей Силой». Надежда не умирала вопреки всей железной аргументации, предъявленной историей — многовековой и новейшей, общероссийской и личной. У Самойлова совсем немало горьких и страшных стихов, где жесткие счеты предъявляются и бесчеловечному времени, и своему поколению, и самому себе. Но как стихи о любви потерянной, преданной либо обманувшей, жгущей ревности, безлюбье в конечном счете становятся гимнами могучему, просветляющему и существующему наперекор внешним воздействиям чувству, так и самоеловское поэтическое переживание истории — при ясном осознании ее трагизма — последовательно противостоит циничному приятию якобы всемогущего зла или надрыву темного отчаяния. «Я слышал то, что слышать мог: / Баянов русских мощный слог, / И барабанный бой эпох, / И музы

мужественный вдох». Такое дано только поэту, благодаря которому «долго будет слышен гром / И гул, в котором мы живем».

Если эти гул и гром затихают, если жизнь больше не воплощается в слове, а людям становятся не нужны «туманные стихи», приходит катастрофа. Об этом еще одно позднее, словно бы шуточное, стихотворение Самойлова, где небрежение поэзией сравнивается с исчезновением луны. «И если месяц не засветит, / Никто не хватится сперва. / А ту пропажу лишь заметит / Одна шальная голова». В «Ночи перед Рождеством» странную недостачу в небесах примечает казак Чуб (его у Самойлова метонимически заменяет другой персонаж гоголевской повести — Голова). Больше («в Диканьке никто не слышал, как черт украл месяц»). В поэзии Самойлова присутствие месяца — знак устойчивости и правильности мироздания. В «Блудном сыне» тема отсутствия света задается строкой «Не найти дороги без луны»; тьма и подводит старика к преступлению — убийству не узнанного сына, от которого спасает рассвет. В «Поэте и гражданине» несколько раз помянутый месяц — наряду с неназванным прямо Богом («Как Моисеев куст горел костел») и самим поэтом — свидетель преступления свершившегося, хранитель высшей — неизбежно открывающейся — страшной правды. «...Когда под утро умер Цыганов, / Был месяц в небе свеж, бесцветен, нов» — мир остается равным себе, то есть прекрасным после ухода праведника. Равно как после зловеще-дурацкой смерти худшего из грешников, шарлатана и самозванца, прожившего подменную жизнь: «Месяц плыл неспешно по / Небесам в туманном лоне. / „Як Цедрак Цимицидрони. / Ципи Дрипи Лямпопо...“» Для Самойлова мир без луны (отождествляемой с поэзией и высшей правдой) — это мир тленный, фальшивый, мертвый. Скрыто, но внятно противопоставленный миру живому и необъятному, тому — подлунному — миру, где царствует Пушкин, доколь «жив будет хоть один пиит».

Суть поэзии в том, что подобно жизни, она необъятна, неопределима и несводима к той или иной доктрине или тенденции. Гражданин (выхваченный причудой случая из Толпы), ощущая чуждость Поэта («Вот то-то вижу, будто не из наших»), готов дать ему тему («А ты ее возьми на карандаши») и ждет от него то ли поучения, то ли развлечения («А ты бы рассказал про что-нибудь» — вариация темы «А мы послушаем тебя»). В ответ он слышит сокровенную правду, превышающую личные волю и опыт его

странного собеседника («Ты это видел? / Это был не я»). Ученик убежден, что «наука» Учителя «сильно устарела» и, алча определенности и самостоятельности, не слышит сострадательных предупреждений: «Природа мысли такова, мой друг, / Что доведи любую до конца — / И вдруг паленым волосом запахнет...» Похожий на Алеко «ночной гость» в кульминационной точке одноименного стихотворения оспаривает глубокие, выстраданные и, что всего существеннее, вроде бы «пушкинские» (то есть им же «заповеданные») суждения хозяина о человеческом достоинстве, невозможности спорить со временем и возврате к истокам, ставит под сомнение те ценности, что были особенно дороги Самойлову (и не ему одному): «Не напрасно ли мы возносим / Силу песен, мудрость ремесел / Старых празднеств брагу и сыть? / Я не ведаю, как нам быть». Как и его ночной гость (все же не до конца равный Пушкину, ибо подлинный Пушкин так же неопределим и неуловим, как сама поэзия), Самойлов «не ведает, как нам быть» — то есть осознает ограниченность и опасность «универсальных» ответов, которые в иных случаях могут быть действительно спасительными, а в других — губительными. Истинная свобода больше того, что каждый из нас может вложить в это слово. Даже поэт, произносящий в ночном уединении заветное: «Наконец я познал свободу».

Дело не только в том, что история (и не одного лишь XX века) свирепа, а человеку всегда трудно дается его звание, которое Жуковский назвал «святейшим». Дело в том, что всякое бытие — греховодника и праведника, баловня судьбы и мученика, домоседа и скитальца, подвижника и бездельника, героя и проходимца, пахаря и властителя, учителя и ученика, гражданина и поэта — конечно. Жизнь может быть праздничной и страшной, счастливой и безотрадной, короткой и долгой, но рано или поздно наступает смерть. Некогда вкусивший всех земных благ, достигший небывалой высоты, а затем с нее низвергнутый Меншиков (драматическая поэма «Сухое пламя») пытается вытеснить страх смерти предположением о будущей людской неблагодарности, возможном забвении его великих государственных заслуг. Одряхлевший, давно растративший себя, никому не нужный Дон-Жуан куражится над злорадным посланцем небытия — Черепом Командора, словно бы развивая свои сетования на «гадкую» старость, но невольно вырвавшийся вопрос («Но скажи мне, Череп, что там — / За углом, за поворотом, / Там — за гранью?») отменяет браваду,

Конец ознакомительного фрагмента.
Приобрести книгу можно
в интернет-магазине
«Электронный универс»
e-Univers.ru