

ЛЕВ ТИМОФЕЕВ



ФЕНОМЕН ВОЗНЕСЕНСКОГО

Опыт анализа одного поэтического мотива

С чего начинается потребность в поэтическом видении мира? Ответ, как и многие другие ответы на вопросы, которые будут нас интересовать, находим у Пушкина: «Духовной жаждою томим...» Духовная жажда сродни жажде познания. Но если, говоря о последней, мы имеем в виду познание внешнего мира, потребность заполнить белые пятна в объективной картине мира, то духовная жажда возникает прежде всего как результат обращения человека к самому себе, как результат рефлексии, как результат работы совести.

Итак, начнем с того, что будем искать работу совести.

Есть в поэзии Вознесенского один сквозной мотив, к которому стоит прислушаться повнимательнее, — сквозной мотив творческой несвободы и связанной с этим вины: поэт пишет стихи, но тут же сам заявляет, что стихи эти далеки от идеала... создает поэму, но тут же жалуется, что лучшую-то поэму он убил... Работа совести, чувство вины — свидетельство живой души. К этому свидетельству и обратимся — не оно ли поможет нам понять нечто, связующее поэта и читателей? А заодно, может быть, и нечто важное в мироощущении нынешней интеллигенции.

Обратимся к совести поэта, или, вернее, к совести его лирического героя, поскольку поэт нам и знаком только как герой собственных стихов.

1

Начнем с детективного сюжета: нам предстоит разобраться в истории одного убийства... Честно говоря, я рад этому обстоятельству (не убийству, а художественному приему поэта). Детектив — не

скучная игра. Детектив — игровая модель современной жизни. Правильно построенная схема расследования банального преступления всегда совпадает со схемой исследования души человеческой и самого времени — это доказано и Шекспиром, и Достоевским, и Толстым, и Фолкнером.

Итак, мы будем иметь дело с последствиями некоего преступления. Или с его причинами. Начинается же все явкой с повинной — лирический герой, несомненно, современный советский интеллигент, утверждает, что совершил убийство:

Плач по двум нерожденным поэмам

Аминь.

Убил я поэму. Убил, не родивши. К Харонам!
Хороним.
Хороним поэмы. Вход всем посторонним.
Хороним.

На черной Вселенной любовниками
отравленными
лежат две поэмы,
как белый бинокль театральный.
Две жизни прижались судьбой
половинной —
две самых поэмы моих
соловьиных!

Вы, люди,

вы, звери,

пруды, где они
зарождались
в Останкине,—

встаньте!

Вы, липы ночные,

как лапы в ветвях хиромантии,—

встаньте,

дороги, убитые горем,

довольно валяться в асфальте,

как волосы дыбом над городом,

вы встаньте.

Раскройте, гробы,

как складные ножи гиганта,

вы встаньте,—

Сервантес, Борис Леонидович,
Данте,

вы бы их полюбили, теперь они тоже останки,
встаньте.

И вы, член Президиума Верховного Совета
товарищ Гамзатов,

встаньте,
погибло искусство, незаменимо это,
и это не менее важно,
чем речь
на торжественной дате,

встаньте.
Их гибель — судилище. Мы — арестанты.
Встаньте.

О, как ты хотела, чтоб сын твой шел чисто
и прямо,
встань, мама.

Вы встаньте в Сибири,
в Париже,
в глухих городишках,
встаньте,
мы столько убили
в себе,

не родивши,
встаньте,
Ландау, погибший в косом лаборанте,
встаньте,
Коперник, погибший в Ландау галантном,
встаньте.
вы, девка в джаз-банде,
вы помните школьные банты?
Встаньте.

геройские мальчишки вышли в герои, но
в анти,
встаньте
(я не о кастратах — о самоубийцах,
кто саморастрагил
святые крупички),
встаньте.

Погибли поэмы. Друзья мои в радостной
панике —

«Вечная память!».
Министр, вы мечтали, чтоб юнгой
в Атлантике плавать,

вечная память,
громовый Ливанов.
ну, где ваш несыгранный
Гамлет?
Вечная память,
где принц ваш, бабуся? А девственность
можно хоть в рамку обрмить,
вечная память,
зеленые замислы, встаньте как пламень,
вечная память,
мечта и надежда, ты вышла на паперть?
Вечная память!..

Амины!

Минута молчанья. Минута — как годы.
Себя промолчали — все ждали погоды.
Сегодня не скажешь, а завтра уже
не поправить.
Вечная память.

И памяти нашей, ушедшей как мамонт,
вечная память.

Амины!

Тому же, кто вынес огонь сквозь
потраву. —
Вечная слава!
Вечная слава!

Разберемся в этой запутанной истории
с убийством. И не с одним. Пара трупов
сразу налицо — их предъявляет наличный
текст: «...любовниками отравленными ле-
жат две поэмы...» — и поначалу кажется,
что мы приглашены лишь затем, чтобы
увидеть этих двух несчастных. Но не бу-
дем торопиться. Не тот ли здесь детек-
тивный прием, когда автор бросает трупы
уже сразу на пороге, хотя легко можно
догадаться, что это не только не един-
ственные жмурики в доме, но и далеко не
самые значащие?

Нет, погибли не просто две поэмы. Да
и что вообще такое — две поэмы? Стоит
ли из-за них созывать на тризну миллио-
ны читателей? Так ли Пушкин горевал, что
не дописал «Вадима» и «Братьев разбойни-
ков»: «Разбойников я сжег — и поделом». Нет,
здесь все куда серьезнее: погибло
дело. жизни нашего героя, его «Евгений
Онегин», его «Медный всадник» — две са-
мых поэмы его соловьиных. Мечта и на-
дежда вышли на паперть? Плач не по поэ-
мам, похоже, плач — по самому себе. По-
гибла жизнь. Погибла сама возможность
жить «чисто и прямо». Но даже эта груст-
ная потеря не слишком ли мала, чтобы
поднимать набатный звон, чье звучание
заставляет вспомнить куда более страшные
утраты, чем гибель двух поэм:

Я — Гойя!
Глазницы воронок мне выклевал враг,
слетая на поле нагое.

Я — Горе.

Я — голос
войны, городов головни
на снегу сорок первого года.

Я — голод.

Я — горло
повешенной бабы, чье тело, как колокол,
было над площадью голой...

(«Гойя»)

Ритмическая переключка «Плача...» с
этими строками, о которых поэт не раз
говорил как о весьма значимых в его твор-
честве, не может быть случайной. Нет,
понятно, на такой колокольной ноте вести
речь только о «личной судьбе» одного на-
шего лирического героя невозможно. Не
два трупа здесь и разрушенная судьба ге-
роя, но когда судьба героя сопоставляется
с иными судьбами и когда он заявляет:
«...мы столько убили в себе, не родивши», —
за этим уже какое-то чудовищное, фантас-
магорическое множество несостоявшихся
жизней. Массовое убийство совести и во-
ли... Тут уж в набат! В набат!

Есть и еще один труп, о котором автор замечает походя, но присутствие которого (то есть присутствие трупа и отсутствие того, что сделалось трупом) уже само по себе показывает бездну совершенного преступления: «погибло искусство, незаменимо это». Что там «Вадим», «Евгений Онегин», две соловьиные поэмы — убито искусство как таковое. Плевать на то, что наш герой почему-то не может жить «чисто и прямо», — поплачет и утешится. Но искусство — не факт биографии рефлектирующего интеллигента. Искусство — инструмент самосознания общества в целом, народа (ведь значит же что-нибудь это слово!). Вечные, проклятые вопросы «что делать?», «кто виноват?», «куда идти?» без искусства не только не найдут ответа, но просто не будут заданы. Да что уж там вечные и проклятые — не будет задан элементарный вопрос отличающий человека от зверя: кто мы такие?

Плач-то не по поэмам. Не по поэту или его герою — плач по народу. По России плач.

Все у нас как в настоящей детективной повести: началось с двух трупов на пороге — так, убийство районного масштаба, — а что же теперь? Теперь перед нами жуткая кровавая баня, преступление тысячелетия — убийство души целого народа? Так, что ли?

Но подождите, состоялось ли убийство? Или самоубийство («...кто саморастратил святые крупички...»)? Да и вообще пора задуматься, правильно ли мы трактуем стихотворение Вознесенского.

Нам лучше на время забыть, что наш герой явился с повинной, и проследить, не возникает ли тот же самый мотив в других произведениях поэта. И если да, возникает, то как трактует его сам автор?

2

Я много раз замечал, что по газетным и журнальным публикациям не могу составить правильное представление о стихах Вознесенского. На бегу поданное и на бегу принятое: все кажется несерьезно его творчество, и стихи как каблуки быстрых деревянных сабо по пустым ступенькам — перестук живого ксилофона... Но когда собирается книга, понимаешь: то, что казалось недостатком поэзии, есть лишь недостаток твоего слуха.

Вознесенский — поэт больших периодов. Нужны полторы сотни стихов, полторы сотни его признаний, полторы сотни поворотов его мысли, чтобы по дробинке на-

полнилась пригоршня тяжелым веществом поэзии — суммой идей. Мне это не кажется недостатком. В современном мире, в котором люди, события, идеи мелькают, как спицы в колесе бешеной повозки, любая значащая мысль должна быть многократно исследована, должна стать сквозным мотивом творчества — лишь это заставит читателя заметить ее. Вознесенский, к его достоинству, — поэт сквозных мотивов, и о некоторых из них мы еще вспомним... но сейчас нам важен лишь один из них — мотив несвободы.

Каждый художник творит свой мир. Мир художника возникает как определенная творческая система — как система определенных символов, знаков, соотношений, ценностей. Мир художника возникает как миф со своей иерархией богов... Мифический мир Вознесенского — мир абсолютной несвободы. Не свободен художник: «Тюремные стены. И нем рассвет...» Не свободна женщина: «Браслеты — как наручники и бусы как петля...» Не свободны бобры, олени, исторические личности и бухие битники, не свободна даже стрела — в стене, а не в полете...

Но более всего не свободен лирический герой Вознесенского — интеллигент: «Сколько свинцового яда влитó, сколько чугуновых лжей... Мое лицо никак не выжмет штангу ушей...»

Его несвобода не физическая, но духовная — несвобода творческого самовыражения. Мысль об убитом искусстве, о принципиальной невозможности жить чисто и прямо, которая выражена в «Плаче...», постоянно возникает — то мычанием боли: «Открою рот завить — вцепилась в глотку кляпом орава комаров», — то в частушке: «Ночь такая — очь выколи. Мою лучшую строку, нападающую — выкрали... Ни гугу» («Украли»), — то снова развернуто в одном из программных, должно быть, стихотворений поэта, «Похороны Гоголя Николая Васильича»: «Поднимите мне веки, соотечественники мои...»

Значит, все-таки мысль об утраченной свободе самовыражения не нами навязана — похоже, поэту она привычно дорога, он не хочет или не может с ней расстаться на протяжении всего творческого пути, и в «Плаче по двум нерожденным поэмам» она нашла лишь наиболее откровенное выражение.

Что же, все-таки убийство? Да, несомненно об убийстве говорит наш герой... Но не будем торопиться. Если убийца и показывает сам на себя, то с добросовестного следствия это еще не снимает обязан-

ности доказывать его вину. А то ведь вот в других-то цитированных стихах он ссылается на некую безликую силу: влито... выкрали... Да и в «Плаче...» есть намек на эту силу как на истинного виновника: именно к ней, к этой силе, обращена «галантность» Ландау, противопоставленная, надо полагать, грубой бескомпромиссности Коперника; именно этой отрицательной силе должны были активно противостоять геройские мальчики, но увы — «вышли в герой, но в анти»; именно эта сила вдруг является в маске аллегории — то как «непогода», то как «потрава»... Нет, похоже, наш герой убийцей себя не считает. Ну, поэму — это еще ладно, это он возьмет на свою совесть, а больше — нет.

Но мы-то взялись искать виновного — не отказываться же теперь от кропотливой работы литературоведческой криминалистики. Сейчас, например, нам предстоит... опознать труп и установить, в какой момент было совершено убийство.

Действительно, если наш герой утверждает, что убита сама возможность идеального творческого поведения, то для начала надо познакомиться с идеалом в лицо. Что, собственно, наш герой имеет в виду, когда говорит о возможности жить «чисто и прямо»? И когда, в какой момент эта возможность утрачена?

3

Вот еще один сквозной мотив творчества Вознесенского: в каждой книге неоднократно поэт утверждает мысль, что поэтическое творчество есть напряженная нравственная деятельность с явной общественной, гражданской направленностью: «Как стыдно, мы молчим. Как минимум — схожим. Мне стыдно писанин, написанных самим... Обязанность стиха — быть органом стыда». Или еще: «В воротничке я — как рассыльный в кругу кривляк. Но по ночам я — пес России о двух крылах. С обрывком галстука на вые, и дыбом шерсть. И дыбом крылья огневые. Врагов не счесть...» Или вот прямой ответ на пушкинское «жрецы ль у вас метлу берут?»: «Работающий затворником поэт отрешен от праха, но поэт, что работает дворником, выше по иерархии!»

Такая декларация гражданственности традиционна для русской поэзии и для русской интеллигенции вообще — в поговорку вошло: «Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан». Не быть гражданином значило не быть интеллигентом. Сама возможность жить «чисто и

прямо», похоже, предполагает эту гражданскую бескомпромиссность.

Поэт-гражданин — вот как выглядел в старину идеал нашего героя. Не над его ли безжизненной тенью рыдает он теперь? Когда же случилась беда? Когда же румяный идеал сделался бледной тенью несостоявшихся возможностей?

Если говорить о каждом единичном творческом акте, то момент гибели идеала определить довольно легко. Обратимся опять к Пушкину-мыслителю, у которого находим известное исследование творческого процесса:

И забываю мир — и в сладкой тишине
Я сладко усыплен моим воображеньем,
И пробуждается поэзия во мне:
Душа стесняется лирическим волненьем...

Где же здесь, в какой момент наш-то герой оплошал? А в самый последний — «минута — и...»:

Минута молчанья. Минута — как годы.
Себя промолчали — все ждали погоды.

Нет, не надо думать, что факт убийства понимается лишь как молчание, — в стихах столько наговорено, что, понимая молчание как крайний, может быть, наиболее гуманный из возможных способов убийства, мы не должны обойти вниманием и другие — скажем, не абсолютное молчание, но различные фигуры умолчания. Себя промолчали не единожды, но всякий раз, когда надо было преодолеть путь от замысла к воплощению, от мысли к слову, от намерения к поступку.

Поступки поэта — его стихи. И даже в тех случаях, когда сам поэт настоятельно требует, чтобы его творчество рассматривалось как нравственное поведение лишь определенного уровня («Мою лучшую строку, нападающую — выкрали» — увы!), когда он требует, чтобы читатель сопереживал по поводу невысказанных истин, мы можем откликнуться на это, понять это, лишь анализируя истины высказанные, структуру и смысл произведений уже состоявшихся. Узнать, о чем поэт и его герой промолчали, мы сможем только тогда, когда узнаем, что и как уже высказано. И здесь нам поможет тот несомненный факт, что любая мысль, декларативно высказанная в стихе, сама по себе еще не есть состоявшийся нравственный поступок. Как только мысль поэта воплощается в слово, она подлежит оценке с точки зрения эстетической цельности того произведения, в котором она высказана, с точки зрения эстетического идеала, который

только и способен вполне выразить в искусстве идеал этический. Но обратимся же к стихам: «Я не стремлюсь лидировать, где тараканьи бега. Пытаюсь реабилитировать вокруг понятие греха» («Грех»). Вот серьезное заявление, заявка! Прочитав первые строки стихотворения, читатель как бы включается в языковую, понятийную систему автора, настраивается на стиль и интонации. На что же мы должны настроиться, если помним, что наш герой — «пес России»?

Грех — осознанное преступление нравственных норм. Осознание собственной греховности необходимо, если мы стремимся к духовному очищению, к воскресению духа. Люди могут и не заметить твоего греха, но совесть не простит. Это очень важно: для человека, нравственно оупевшего, для человека без совести понятия греха не существует... Понятие греха неизменно связано со страхом перед карой. Но это не страх перед государственной пенитенциарной системой — суд совести карает куда тяжелее, чем любой трибунал. Страшно осознавать собственный грех — и не отвести его покаянием. Человеку это грозит гибелью. Страшно осознавать и грех общественный — и не отвести его общественным покаянием: это грозит гибелью обществу.

О чем же будем говорить, пытаюсь реабилитировать понятие греха? О грехе лжи и потворстве лжи — грехе едва ли не всеобщем для нашего общества? О слабости духа, трусости, предательстве идеалов — грехах всеобщих для нашей интеллигенции? О грехе духовного и физического разврата? Или нет, здесь есть еще один поворот темы: может быть, наш герой почувствовал, что понятие греха все менее совпадает с юридическим понятием преступления? То, что понимается как преступление законов юридических, теперь перестает быть преступлением законов морали, перестает быть грехом. Это важная особенность жизни общества: протестовать против определенных политических, административных, экономических или социальных порядков — и попасть за это в тюрьму, пойти в лагерь, быть заключенным в психушку — в наше время не почитается за грех. Этого боятся, но не стыдятся, а бывает, и гордятся этим. Грех — молчать... Закон нравственный и закон государственный не вступают ли здесь в противоречие?..

Но не предлагаем ли мы нашему интеллигентному герою нечто совершенно чуждое всему строю его мышления? Не навя-

зываем ли мы ему свой взгляд на мир — взгляд, который ему совершенно чужд? Вроде бы нет: ведь он же сам заявлял о желании взять высокую, общественно значимую ноту в этой теме («...не стремлюсь лидировать, где тараканьи бега»), а еще раньше показал, что прекрасно понимает, что «обязанность стиха — быть органом стыда», понимает, что «поэт виноват набатно, что совесть не пробудил». Словом, наше многолетнее знакомство с лирическим героем Вознесенского, знакомство с его декларациями подготовило нас к определенному восприятию темы греха.

Да уже и сама цитированная нами четырехстрочная заявка показывает серьезность намерений автора. Отрицание суевты, бытовизма, мелких личных интересов (все эти понятия содержатся в словах «тараканьи бега») — прием вот уже двести лет как традиционный для высокой гражданской лирики: «Не украшение одежд моя днесь муза прославляет...» (Г. Державин, «Вельможа») — и так далее. В то же время реабилитировать в наши дни значит полностью восстановить в правах несправедливо осужденного, вывести его из сферы террора, из-под власти террора; в этом смысле «реhabilitировать понятие греха» значит так или иначе противопоставить это понятие духовному террору, спасти, вывести за пределы зоны духовного террора...

Итак, двух-трехударный тактовый стих энергичен, мысли в голове волнуются в отваге, минута — и... «Я не стремлюсь лидировать, где тараканьи бега. Пытаюсь реабилитировать вокруг понятие греха. Духовное оупение отъевшихся кукарек — это не преступление — великий грех. Когда осквернен колодец или Феофан Грек, это не уголовный, а смертный грех. Когда в твоей женщине пленной зарезан будущий смех — это не преступление, а смертный грех... Но было б для Прометея великим грехом — не красть. И было б грехом смертельным для Аннушки Керн — не пасть. Ах, как она совершила его на глазах у всех — Россию завороживший бессмертный грех! А гениальный грешник пред будущим грешен был не тем, что любил черешни, был грешен, что — не убил».

Посмотрим внимательно... Намерение автора декларативно обнажено: исследовать смысловое противопоставление «грех — преступление». Условный жанр стихотворения — стансы. По законам жанра тема должна быть решена многократно, но каждый раз в пределах одной

строфы и каждый раз по-новому — к этому и стремится автор. Понятно, что стансы, где задача автора — многократно и каждый раз по-новому противопоставить два отвлеченных понятия, требуют лапидарного языка, близкого к афоризму, эффективных (может быть, даже эффективных) образно-ассоциативных средств и четкой ритмико-композиционной системы... Но нет, здесь поэтическая задача остается нерешенной.

Лексика стихотворения чрезвычайно бедна. Опорные слова четырех строф из семи — в кругу шаблонов поэтического языка: оскверненный колодец, набор как бы самозначимых имен, имен-знаков (Феофан Грек, Прометей, Анна Керн, Пушкин) — все это многократно использовано в поэзии, и автор оказывается не в состоянии вывести эти понятия за предел шаблонных ассоциаций. И десять строк о Пушкине и Керн лишь привносят какую-то разухабистую бестактность в наши представления о том, что давно и исчерпывающе описано: «Я помню чудное мгновенье...» Наигрыш «грешник — грешен — любил черешни» — лишь форма глухого умолчания по существу темы.

Можно и уступить напористой силе слова: давайте преступление впредь называть грехом, а грех преступлением — жалко, что ли? Но что же из этого следует? А ничего... Реабилитация не состоялась. Так, помолчали минуту...

Но, разбираясь в этих фактах умолчания, в этих случаях «убийства нерожденных поэм», мы все время должны иметь в виду, что обращаемся лишь к какой-то части творческой системы поэта...

Поэт нигде не декларирует необходимость быть искренним в своих элегиях, и тем не менее пока предмет его лирики — мотивы интимных утрат и сожалений, его стих свободен и строен, поэт выговаривается до конца. Его «Осень в Сигулде», или «Скульптор свечей», или «Автолитография» — безусловно высокие образцы современной русской элегии.

Но как только мы обращаемся к жанрам, которые декларативно провозглашены как важнейшие в поэзии («выше по иерархии»), — как только мы обращаемся к гражданской лирике, где наш герой почитает себя не последней фигурой общественного процесса («...мой язык — что слезы слизывал России»), поэтическое дыхание стесняется, речь становится бесцветна, а то и пошла, а пафос по меньшей мере ненатурален. И чем важнее тема, чем громче заповедь, зачин... тем глубже умолча-

ние по существу. Отчего же так? Прежде чем мы начнем искать ответ на этот вопрос, прочитаем внимательно еще одно стихотворение, важность которого очевидна уже с первой строки:

Есть русская интеллигенция.
Вы думали — нет? Есть.
Не масса индифферентная,
а совесть страны и честь.

Есть в Рихтере и Аверинцеве
земских врачей черты —
постольку интеллигенция,
поскольку они честны.

«Нет пороков в своем отечестве».
Не уважаю лесть.
Есть пороки в моем отечестве,
зато и пророки есть.

Такие, как вне коррозии,
ноздрей петербургской вздет,
Николай Александрович Козырев —
небесный интеллигент.

Он не замечает карманников.
Явился он в мир стеречь
второй закон термодинамики
и с ним тепловую смерть.

Когда он читает лекции,
над кафедрой, бритый весь —
он истой интеллигенции
указующий в небо перст.

Воюет с извечной дурью,
для подвига рождена,
отечественная литература —
отечественная война.

Какое призванье лестное
служить ей, отдавши честь:
«Есть, русская интеллигенция!
Есть!»

По теме, по замыслу, по заявке, пожалуй, нет в творчестве Вознесенского стихотворения, более соответствующего уже знакомым нам гражданским устремлениям нашего героя («пес России»). В первых четырех строках — ах, какие мысли волнуются в отваге! Функция общественной совести действительно всегда была присуща русской интеллигенции. Но исполнялась она куда как неравномерно. Возникшая двести лет назад на скрещении французского материализма и православной нравственной традиции, интеллигенция русская в любой год и день этого двухсотлетия была одновременно ничтожной и героической, рабской и бунтарской, трусливо слепой и пророчески пронизательной, тупо индифферентной и стоически смиренной — и все это была русская интеллигенция, неотъемлемая часть столь значимой в нашей истории понятийной триады «народ — интеллигенция — власть». Нет, пожалуй, в книгах поэта и другого такого стихотворе-

ния, где молчание по существу заявленной темы было бы столь глубоким.

Как же это происходит? В качестве опорных слов берутся слова-знаки «русская интеллигенция», «совесть страны» и так далее, которые при малейшем движении речи сразу порождают огромное количество ассоциаций: любой мало-мальски грамотный человек способен написать небольшой трактат и об интеллигенции и о совести, — но поэт не только не исследует глубину этих столь важных для всех нас понятий, но как бы намеренно сужает, умаляет их семантическое богатство, исследует всего один-два признака, да и то далеко не самые значимые...

...Еще Достоевский замечал, что «честность» и «совесть» не синонимы. Не означает ли совесть, раз уж речь зашла об интеллигенции, общественную причастность к самым большим проблемам (к самым большим!), как причастны к ним Александр Солженицын и Андрей Сахаров? Ведь тот же Сахаров и без своей публицистики и без своей общественной деятельности был бы нашим великим современником (ученый, организатор науки...), но стали бы мы тогда говорить о нем как о совести страны? Так почему же именно Козырев, интеллигент с чистой совестью и незаурядный ученый и мыслитель, — но почему именно он — персонификация столь многозначного русского понятия *пророк*? Какие его пророчества о судьбе общества, о судьбе страны, о путях нашего общественного движения, — какие его пророчества об этом мы знаем?

В двух последних строфах недоразумение, вызываемое стихотворением, достигает предела. О какой «извечной дури» идет речь? С чем, с кем воевали и воюют все эти генералы от Союза писателей, мы хорошо знаем — достаточно вспомнить имена Б. Пастернака, А. Солженицына, В. Некрасова, А. Синявского, Ю. Даниэля, А. Галича, Б. Чичибабина и многих, многих других, исключенных в разное время из Союза... Если же здесь имеется в виду прямо противоположное «генералам» направление отечественной литературы, то у тех-то писателей противника никак не обозначишь легковесным словом «дурь». За этой ли «дурью» значатся десятки миллионов жизней и сотни миллионов судеб — по лагерям, по голодным, выморочным годам, по братоубийственным войнам? Тут говорить о «дури» — только глаза замазывать читателю. Если «извечная», то черная подлость духа, хотя и оформленная в идеи новейшего времени.

Вот и получается, что отечественная литература — никакая не «отечественная война», а если уж и война (что само по себе сомнительно), то война гражданская — и здесь не оговорка, не небрежность, но прямо противоположная мысль (прямо противоположная!) той, что заявлена в первой строфе, где о совести и чести.

Вот и поговорили... Или помолчали?

Да если человек задается вопросами об исторической роли и судьбах русской интеллигенции или вопросами похожими, а отвечает на них так, как в разобранным сейчас стихотворении, как же ему не ощущать своей вины, если он хоть немного чуток и совестлив! Как же не ощущать ему творческой несвободы! «Я тоскую по сильным глаголам — жить — думать — дышать — мчать, — как форвард тоскует по голу, когда окончился матч» («Новогодние рали-стоп»).

Никто и никогда не смел бы упрекнуть Вознесенского, если бы он вообще не обратился к этим темам, честно говоря, гражданином-то поэту быть вовсе не обязательно, и знаменитый спор о том, кто истинный поэт — Некрасов или Фет, имеет сегодня лишь исторический интерес. Поэт и только поэт выбирает, о чем и как ему говорить, и каждое истинное слово поэта перекликается с вечностью, о чем бы ни говорилось. Не для житейского волнения, не для битв — что ж, пожалуй... Но нет, Вознесенский постоянно задается именно гражданскими вопросами. Что заставляет поэта каждый раз обращаться к гражданской теме, хотя в большинстве случаев ответы его явно неудовлетворительны — ни эстетически, ни по сути проблемы? Отчего так? Эпоха, что ли, такая? Или традиция — все-таки интеллигент?

Но как бы то ни было, а мы должны помнить и то, что промахи ощущаются самим поэтом и его героем-интеллигентом как величайшая трагедия — и личная и общественная...

Нет, нет, не склонен я взваливать на одного поэта вину за то, что «погибло искусство». Пожалуй, внимательно надо взглянуть в фигуру его двойника-интеллигента. Но поскольку понятие интеллигент — понятие родовое, то надо бы посмотреть, как именно поэт и интеллигент связаны мировоззренчески. Поэт, его двойник-герой, интеллигенция... — кто же виновен? Может быть, не поэт, а мы — все мы? Поколение? Русская интеллигенция? Общество? Мировоззренческая традиция? А то ведь как само собой разумеющееся мы пред-

полагаем, что художник может выбирать свое творческое поведение. «Убил я поэму...» А мог бы и не убить? Выбирал, что ли, сам — убить или не убить? Тут надо разобраться, а точно ли существует возможность такого выбора. И если да, существует, то в какой момент творческой биографии поэта такой выбор наиболее важен? И как именно такой выбор сказывается в творческой системе художника?

Сам Вознесенский, кажется, не раз писал, что художник не имеет права собственности на созданные им вещи. Пожалуй, не ошибемся, если и больше скажем: созданные вещи имеют право собственности на душу художника. И право это тем крепче, чем более последователен художник в своем творческом мировоззрении. Каждый последующий творческий акт, каждое последующее высказывание мотивировано и предыдущим, и всей системой в целом. Какая уж тут свобода: система требует! И чем более зрелым предстает перед нами художник, тем больше его зависимость от собственной творческой системы. В некоторых случаях зависимость эта диктует не только творческое поведение, но и включает в систему бытовые и общественные поступки художника, всю его жизнь:

Но старость — это Рим, который
Взамен турусов и колес
Не читки требует с актера,
А полной гибели всерьез.

(Б. Пастернак)

Или, наоборот, — в зависимости от того, каковы системообразующие принципы, — требует только читки, и ничего всерьез системой не предусматривается, и актер готов скорее «убить искусство» (хотя бы в какой-то части), чем погибнуть самому. Тут уж или — или.

Система требует. Что же система требует от поэта А. Вознесенского и его героя-интеллигента — система, самим же поэтом и созданная? Может быть, как раз той самой половинчатости, которая воспринимается поэтом как трагическая несвобода искусства?

Для того чтобы попытаться ответить на этот вопрос, чтобы понять феномен нерожденных поэм, посмотрим на поэмы рожденные, живые.

Для начала обратимся к ранней поэме «Мастера».

4

Вознесенский начал с ноты, которая ему (а в какое-то время и нам, его читателям) казалась «набатной»: в поэме «Мастера»

он всенародно провозгласил романтический культ творческой личности, культ бунтующего художника. Человека-творца он поместил в центре своего космоса. Свободный духовно творец противостоял тирану: «Художник первородный — всегда трибун. В нем дух переворота и вечно — бунт». «Мастера» датированы 1957 годом. В то время интеллигентный читатель с сочувствием воспринял пафос произведения, оно читалось как развернутая метафора времени: в послесталинскую эпоху конфликт тирана и художника понимался вполне однозначно, и в поэме увидели прежде всего это противопоставление — ее читали как «антикультовую».

«Мастера» Вознесенского явились своевременно. Рамки поэтического текста раздвигались в жизнь. Это была поэма бунта, отрицания, и тогда казалось не важно, с каких позиций и что именно отрицается в тексте — все работало на отрицание внетекстовое: на чтение стихов Вознесенского и на «Мастеров», в частности, молодежь ходила как на политический митинг.

Но время шло, общественная реальность менялась, семантика поэмы возвращалась в рамки художественного текста, и вот теперь текст перед нами как художественный факт сам по себе и как часть художественного факта более обширного — творческой системы поэта А. Вознесенского. Разберемся в этой безусловно гражданской поэме. Посмотрим на нее глазами людей, прочитавших уже и позднюю гражданскую лирику поэта — и «Грех», и «Есть русская интеллигенция...», и другие стихи того же ряда.

Попытаемся понять, отчего и после этого бунта, и после многих ему подобных все же возникло то фатальное ощущение несвободы, которое заставило Вознесенского прибегнуть к метафоре крайней степени трагедийности: «...мы столько убили в себе, не родивши... погибло искусство...» — к метафоре и к мотиву, видимо хорошо понятному и близкому современной интеллигенции, а иначе как объяснить популярность поэта? Бунтовать-то бунтовали — как же теперь получилось, что «погибло искусство»?

Итак, основная идейная мотивировка поэмы — право на бунт. Но против чего именно? Что есть добро и что есть зло? Духовного против бездуховного? Гражданская война? Но кого с кем? Художник против тирана?

Добро и зло в поэме жестко разграничены. Настолько жестко, что для их обозначения используются совершенно различные

художественные средства — еще до спибки в сюжете конфликт четко обозначается уже в языке:

о добре — напевно, песенно: «Их было смелых — семеро, их было сильных — семеро, наверно, с моря синего или откуда с севера, где Ладога, луга, где радуга-дуга»;

о зле — иронично, частушечно, по-скоморощьи: «Жил-был царь. У царя был двор. На дворе был кол. На колу не мочало — человека мотало! Хвор царь, хром царь, а у самых хором ходит вор и бунтарь».

Конфликт развивается как столкновение скупых символов:

символ добра — города, которые мастера собираются построить: «Один — червонный, башенный, разбойный, бесшабашный. Другой — чтобы, как девица, был белогруд, высок. А третий — точно деревце, зеленый городок!»;

символ зла — храм, который собирается построить царь: «...и велел государь, чтоб на площади главной из цветных терракот храм стоял семиглавый — семиглавый дракон».

Мир поэмы прост и нагляден. Кажется, поэт использует стилистику лозунгов: отдельные понятия по своей широте близки абстракциям, и модель бытия в поэме предельно схематична. В известном смысле можно сказать, что эта модель удобна в широком обращении. Видимо, в семантической широте, схематичности и лозунговости художественного языка и заключается причина столь точного соответствия поэтического текста общественным нуждам тех лет. Тут обретались те общие понятия и те лозунги, которые и нужны были тогдашней интеллигенции¹.

По своим жанровым признакам «Мастера» очень близки к романтической поэме — здесь тоже чрезвычайно туманно, размыто обозначены художественные категории времени и пространства: «Жил-был царь. У царя был двор» — или: «Их было смелых — семеро... Они ложили кладку вдоль белых

берегов». Вот и все о том, где и когда случилось то, что описано, что составляет сюжет поэмы. Да и что именно описано? Ведь последовательного описания сюжетных событий здесь нет. Да, собственно, и самих событий — нет! Нет событий, а есть лишь эмоциональный отклик на события. Вся поэма — это как система двойных зеркал, где отражается уже отраженное, и до нас доходят не событийные подробности во всем их объеме, но в лучшем случае одна-две детали. Достаточно произнести «плаха» и через строку сказать: «И руки о рубахи отерли палачи» — и готово описание казни.

Эти знаки событий и понятны-то только потому, что речь идет о хорошо знакомом всем сюжете ослепления мастеров-строителей, легендарном сюжете, широко бытовавшем в странах Европы.

Центральное лицо поэмы существует и как рассказчик и как семеро мастеров. И нужды нет, что мастеров семеро, а рассказчик один (для поэзии Вознесенского и вовсе не проблема: «Я — семья, во мне как в спектре живут семь „я"»), — суть в том, что эти семеро — двойники поэта, как и должно в романтической поэме. В самый трагический момент сюжета понятие «мастера» и понятие «поэма» сливаются воедино, рассказчик как бы разделяет судьбу своих героев: «Тюремные стены. И нем рассвет. А где поэма? Поэмы нет. Была в семь глав она — как храм в семь глав. А нынче безгласна — как лик без глаз. Она у плахи. Стоит в ночи... И руки о рубахи отерли палачи».

Двуединный центральный персонаж поэмы — художественное воплощение положительных понятий: добра, свободы, творческой силы. Но положительные понятия эти существуют в поэме не сами по себе, а лишь в постоянном конфликте со злом. Рассказчик бунтует и судит — мастера бунтуют и строят. Даже единственная портретная черта, данная в поэме, обретает силу художественного символа и символизирует как раз глубокое отчуждение и бунт: «Очи — ой, отчаянны! При подобной силе — как бы вы нечаянно царство не спалили!..»

Ю. Тынянов писал, что порой «достаточно знака героя, имени героя, чтобы мы не присматривались в каждом данном случае к самому герою». Но здесь уже сам герой лишь символ, «маска», даже знак непрекращающегося бунта, и это тоже вполне в традиции романтического мировоззрения вообще и романтической поэмы в частности.

Ради чего же бунт? Ради идеала. И по-

¹ В своем стремлении к функционально удобному, психологически упрощенному изложению (каламбур, частушка, раешник) Вознесенский последовательно воспринимает некоторые традиции русской литературы XIX века, традиции Некрасова в частности: «Одною из причин широкой и необыкновенно ранней усвоимости Некрасова было то, что он называет вещи необыкновенно широкими именами, говорит схемами, категориями, именно так, как говорит толпа, улица, говорит просто-народе и говорят дети» (В. Розанов, «Некрасов в годы нашего ученичества». — «Русское слово», 1908, 10 января, стр. 2).