

пародию, о чем свидетельствуют вынесенная в заголовок строка Риты Бальминой, воспроизводящая ритм одесско-аргентинского танго:

Все умерли: и Анна, и Марина,  
и друг их жизни Ося Мандельштам —  
все умерли. Апофеоз Расина.

Т.А. СНИГИРЕВА  
(г. Екатеринбург, Россия)

**ПОЭТИЧЕСКАЯ КЛАССИКА  
В РАКУРСЕ СОВРЕМЕННОСТИ:  
ОБРАЗ «ДЬЯВОЛЬСКОГО СМЕХА»  
В ПОЭМАХ А.Т. ТВАРДОВСКОГО**

Богатство и разнообразие смеховой культуры художественного мира А.Т. Твардовского очевидны и в основном описаны в русле традиционных филологических стратегий второй половины XX века. Однако делящаяся постмодернистская ситуация игры, сомнения и иронии дают возможность иного и несколько неожиданного (но так всегда бывает с классикой, которая каждым временем прочитывается заново) толкования психологии, социологии и философии смеха Твардовского, которые в творчестве поэта претерпели значительную эволюцию, соотносимую с явным и порой качественным изменением его мировоззренческой позиции и поэтических устремлений, скажем точнее — с самобытной и по-своему уникальной для XX века художественной эволюцией поэта-государственника: от попытки изображения праздника утопии в 1930-е годы, через потаенное, а затем и прямое противопоставление серьезности новой государственной веры смехового начала как символа освобождения от страха перед «кромешным миром» войны («Василий Теркин») и перед «кромешным миром» режима («Теркин на том свете») до мудрой и горькой интеллектуальной иронии поэта и гражданина, отстаивающего свою внутреннюю свободу («За далью — даль», «По праву памяти»).

Сама острота драматизма столкновения поэта, находившегося некоторое время «внутри» официального государственного мифа, доминантой которого могла быть и была установка на абсолютную серьезность, и поэта, изначально обладавшего природною трезвой насмешливостью, которая, по М. Бахтину, составляет «ядро народной души», заставляет актуализировать две концепции смеха, в чем-то противостоящие друг другу.

Прежде всего, конечно, это классический труд М. Бахтина о Франсуа Рабле и народной смеховой культуре. Социологический нерв этой работы — противопоставление серьезности государственно-официальной установки и народного смеха, развенчивающего «пафос государственной правды». Думается, он органично сопоставим с плодотворной для творчества драмой Твардовского, которая точно закреплена его же поэтической формулой: «загорьевский парень советский поэт», сопоставим с движущим художественную мысль Твардовского конфликтом между поэтом «из той зимы, из той избы» и «поэтом-государственником». Слово о Твардовском, его противоречиях и метаниях, сказано М.М. Бахтиным. С одной стороны, «в противоположность смеху средневековая серьезность была изнутри проникнута элементами страха, слабости, смирения, резиньяции, лжи, лицемерия или, напротив, — элементами насилия, устрашения, угроз, запретов. В устах власти серьезность утешала, требовала и запрещала; в устах же подчиненных — трепетала, смирялась, восхваляла, славословила»<sup>1</sup>. Вспомним у Твардовского: «Не я ль, певец почетной темы...». С другой стороны, о внутреннем сопротивлении и победе Твардовского над идеологической запрограммированностью судьбы и творчества, о победе «трезвой насмешливости в отношении всей господствующей власти и господствующей правды», поскольку, по Бахтину, «классовый идеолог никогда не может проникнуть со свои пафосом и своей серьезностью до ядра народной души; он встречается в этом ядре с непреодолимой для его серьезности преградой насмешливой и цинической (снижающей) веселости: с карнавальной искрой (огоньком) веселой брани, растапливающей всякую ограниченную серьезность»<sup>2</sup>.

Однако сложность мировоззренческой и литературной эволюции А. Твардовского не позволяет ограничиваться полярным противопоставлением «официально-серьезного» и «народно-смехового» в его художественном мире. Концептуально важной в этом смысле является работа С.С. Аверинцева «Бахтин, смех, христианская культура». Ученый, ощущая себя учеником М.М. Бахтина, точно замечает: «Он, наш общий учитель, никому не оставил возможности быть его „последователем“ в тривиальном смысле слова. „Бахтианство“, если о такой вещи вообще можно говорить, противоречит самой глубокой интенции бахтинской мысли. Выходя из согласия с Бахтиным, его не потеряешь; выходя из диалогической ситуации — потеряешь»<sup>3</sup>. С.С. Аверинцев

<sup>1</sup> Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. С.105.

<sup>2</sup> Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 513—514.

<sup>3</sup> Аверинцев С.С. Бахтин, смех и христианская культура // М.М. Бахтин как философ. М., 1992. С. 7.

задается двумя вопросами, которые существенно корректируют бахтинскую концепцию народной смеховой культуры.

Первый: «в чем же все-таки правота, в чем правда старой традиции, согласно которой *Христос никогда не смеялся?* (здесь и ниже курсив автора. — Т.С.)». По мнению исследователя, «свободный в освобождении не нуждается; освобождается тот, который еще *не свободен* <...>. *В точке абсолютной свободы смех невозможен, ибо излишен.* Но здесь же следует мудрое уточнение: «Иное дело — юмор. Если смеховой экстаз соответствует освобождению, юмор соответствует суверенному пользованию свободой»<sup>4</sup>.

Второй вопрос связан с известным и понятным обольщением культуры «оттепели» и литературоведением того и последующего времени бахтинской абсолютизацией освобождающей силы смеха, смеха как знака перехода от несвободы к свободе. Но всегда ли смех нравствен? С.С. Аверинцев акцентирует внимание на двух полярных по сути ипостасях смеха и, как следствие, отвергает его идеализацию: «на одном полюсе — смех человека над самим собой, смех героя над трусом в самом себе, смех святого над Миром, плотью и Адом, смех чести над бесчестием и внутренней собранности над хаосом; смех человека над безобразием, на которое он вполне способен, но которое он себе не разрешит <...>. Наиболее благородные виды смеха над другим также до известной степени позволительно интерпретировать как смех над собой; смех вольнолюбца над тираном — это смех прежде всего над собственным страхом перед тираном; вообще смех слабейшего над угрозой со стороны сильнейшего — это смех прежде всего над собственной слабостью, как смех над ложным авторитетом — смех над собственной замороченностью, способностью к замороченности, — и так далее»<sup>5</sup>.

Однако на другом полюсе — смех дьявольский, сатанинский, смех не как знак освобождения, но как проявление зла, уничтожение «духовной осторожности», «духовного целомудрия». Социальная история насыщена такого рода смехом. С.С. Аверинцев приводит множество примеров (предваряя их репликой: «За смехом никогда не таится насилие — как странно, что Бахтин сделал это категоричное утверждение!»), среди них — весьма показательный для России, связанный с монументальной фигурой «карнавализатора» Ивана Грозного, знавшего толк во всяческой «амбивалентности» и бывшего образцом для Сталина. «И сталинский режим, как точно замечено ученым, — просто не мог бы функционировать без своего „карнавала“ — без игры с ам-

<sup>4</sup> Аверинцев С.С. Бахтин, смех и христианская культура. С. 8.

<sup>5</sup> Там же. С. 10—11.

бивалентными фигурами народного воображения, без гробианского „задора” прессы, без психологически точно рассчитанного эффекта нескончаемых и непредсказуемых поворотов колеса фортуны, увенчаний-развенчаний, вознесений-ниспровержений, так что каждому грозит расправа, но и для каждого побережен и шальной шанс»<sup>6</sup>.

Впервые образ «дьявольского смеха» возникает в поэме «Василий Теркин», и в этом есть глубочайшая закономерность. Дистанцированность во времени дает возможность назвать качественную характеристику «книги про бойца», сразу сделавшую ее классикой русской литературы: абсолютная свобода, которую ощутили и оценили уже первые ее читатели. В знаменитом отзыве И. Бунина центральным становится именно эта черта поэмы: «...это поистине редкая книга: какая свобода, какая чудесная удаля, какая меткость, точность во всем...»<sup>7</sup>

В «Очерках литературной жизни» «Бодался теленок с дубом» А. Солженицын вспоминает свое «военное» прочтение поэмы: «Задолго до появления первых правдивых книг о войне <...>, в потоке угарной агитационной трескотни, которая сопровождала нашу стрельбу и бомбежку, Твардовский сумел написать вещь вневременную, мужественную и неогрязненную — по редкому чувству меры, а может быть, и по более общей крестьянской деликатности <...>. Не имея свободы сказать полную правду о войне, Твардовский останавливался однако перед всякой ложью на последнем миллиметре, нигде! — оттого и вышло чудо. Я это не по себе одному говорю, я это хорошо наблюдал по солдатам своей батареи во время войны»<sup>8</sup>. И Бунин, и Солженицын говорят о свободе. Бунин — творческой, художественной, Солженицын — о свободе от фальши идеологической.

Уже в девяностые годы Ю. Буртин, активный автор «Нового мира» времен Твардовского, в статье со знаковым названием «Война, пора свободы» пишет о «Книге про бойца» как о «выражении народной философии войны и свободы»<sup>9</sup>. Сам Твардовский в статье «Как был написан „Василий Теркин” (Ответ читателям)» (1951—1956) вспоминает, что работа над поэмой приносила ощущение «истинного счастья» и чувство «полной свободы со стихом и словом». Особым смыслом в этом контексте наполняются его размышления в «Рабочих тетрадях» о том, что, если бы ни война, он так бы и остался поэтом «смоленской школы», так и не произошло бы его «освобождение от страха», от «запрета на мысли».

<sup>6</sup> Там же. С. 14.

<sup>7</sup> Литературное наследство. Иван Бунин. Книга первая. — М., 1973. С. 637.

<sup>8</sup> Солженицын А.И. Бодался теленок с дубом. — Париж, 1975. С. 20-21.

<sup>9</sup> Октябрь. 1993. № 6. С. 9.

Думается, что ощущением «полной свободы», с которым писался «Василий Теркин», можно объяснить разного уровня и плана «чрезвычайности» (как знак уникальности), связанные с поэмой, среди них — образ «смеющейся Смерти» в экзистенциальном ядре поэмы главе «Смерть и воин». Фольклорные основы главы (от прения Живота со Смертью до предания об Анике-воине, дерзнувшего посмеяться над смертью и вступить с ней в бой), как и вся смеховая культура поэмы, предполагают победу над смертью путем осмеяния ее. Но в главе Смерть смеется над воином, и сам герой это понимает: «— Шутишь, Смерть, плетешь тенета...», а не он, он плачет: «Вижу, веришь. Вот и слезы, / Вот уж я тебе милей. // — Врешь, я плачу от мороза, / Не от жалости твоей»<sup>10</sup>. И отнюдь не смехом Теркин побеждает «эту бабу». Смерть борется не столько за жизнь, сколько за душу и дух солдата:

Смерть как будто бы замялась,  
Отклонилась от него.  
— Нужно мне... такую малость,  
Ну почти что ничего.

Нужен знак один согласья,  
Что устал беречь ты жизнь,  
Что о смертном молишь часе... (Т. 2. С. 273).

В главе разворачивается сюжет искушения, обольщения «легкой смертью»: «Моего не бойся мрака, / Ночь, поверь, не хуже дня...», «Я к тому, чтоб мне короче / И тебе не мерзнуть зря...», «Пожалеешь, что не умер / Здесь на месте, без хлопот...», «Я б тебя сейчас тулупом, / Чтоб уже навек тепло ...», «Подпишись, и на покой...». Первоначально Смерть уговаривает, сочувствует, прельщает, но мнимость этих «понимающих», «жалующих» интонаций вскрыта описанием одного из первых ее жестов по отношению к солдату. Это жест издевательства и победы над жизнью обнажен глумливой улыбкой, подкрепленной злым каламбуром:

Смерть, смеясь, нагнулась ниже:  
— Полно, полно, молодец,  
Я-то знаю, я-то вижу:  
Ты живой, да не жилец (Там же. С. 272).

Второй раз смерть смеется, предваряя искушение смертным грехом уныния, тоски и страха перед жизнью:

---

<sup>10</sup> *Твардовский А.Т.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1977. Т. 2. С. 273. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы (в скобках).

— А и встанешь, толку мало, —  
Продолжала Смерть, смеясь, —  
А и встанешь — все сначала:  
Холод, страх, усталость, грязь...

....

— А тоска, солдат, в придачу:  
Как там дома, что с семьей?

....

— Дай еще сказать старухе:  
Вдруг придешь с одой рукой?  
Иль еще каким калекой, —  
Сам себе и то постыл... (Там же. С. 274—275).

Герой выдерживает и это испытание: «Буду плакать, выть от боли, / Гибнуть в поле без следа, / Но тебе по доброй воле / Я не сдамся никогда» (Там же. С. 275—276). Теркин выдерживает главное искушение — искушение «добровольного» ухода из жизни, поэтому торжествующе-сардонический хохот смерти становится началом ее поражения:

— Стой! Идут за мною. Ищут.  
Из санбата.  
— Где, чудак?  
— Вон, по стежке занесенной...

Смерть хохочет во весь рот:  
— Из команды похоронной.  
— Все равно: живой народ (Там же. С. 276).

Дважды образ дьявольского смеха передан одиночным деэпри-частием: «Смерть, смеясь, нагнулась ниже» и «Продолжала Смерть, смеясь», тем значительнее — безусловность победы Жизни над Смертью — использование той же части речи в последней, отдельно стоящей стихотворной строке главы: «И, вздохнув, отстала Смерть».

«Кромешный мир» (термин Д.С. Лихачева) войны и смеющаяся смерть как его дьявольское воплощение могут быть преодолены, по мысли А.Твардовского, так называемыми «простыми *человеческими* чувствами»: солдатской дружбой, человеческой верностью, внутренней стойкостью, идущей от выверенной веками народной этики. Во время войны Твардовский был убежден в том, что «жизнь сильнее смерти, ей больше нужно от людей».

Пожалуй, первым сказал о не только сюжетной, но философской связи «Василия Теркина» и «Теркина на том свете» Ф. Абрамов, который рассматривал явление двух ипостасей героя как художественную реализацию «очень простой и очень народной концепции войны и ми-

ра»: «Теркин, образ Теркина отныне вместили в себе и величайший пафос утверждения, и величайшую силу отрицания. Это ли не гениально? Это ли не небывалая вещь в нашем искусстве? Да и только ли в нашем? Все, все в одном Теркине и все просто, вся сила русская и отрицание, неприятие всех мерзостей нашего общественного и экономического бытия»<sup>11</sup>.

«Величайшая сила отрицания» обусловила такие черты «загробного Теркина» (выражение А. Твардовского) или «адского Теркина» (определение одного из читателей поэмы, зафиксированное в «Рабочих тетрадах»), как абсурдистский дискурс, усиливающий реальность обличения, оппозиция «живой — мертвый», генетически связанная с фольклорными и литературными источниками, которая структурно крепит весь художественный мир поэмы, и идущая от главной поэтической задачи поэта — оксюморона, парадокса, игры.

Твардовский, когда кто-то из зарубежных славистов сравнил мир «Теркина на том свете» с миром Кафки, сначала был удивлен, но потом согласился с правомерностью такого суждения. В этой поэме, как и в произведениях Кафки, «антимир», изнаночный мир, неожиданно «оказывался близко напоминающим реальный мир. В изнаночном мире читатель „вдруг“ узнает тот мир, в котором живет сам. Реальный мир производил впечатление сугубо ирреального, фантастического — и наоборот: антимир становился слишком реальным миром <...>. При этом сближении утрачивалась смеховая сущность изнаночного мира, он становился печальным и даже страшным»<sup>12</sup>.

Мир «Василия Теркина — мир тождеств: «Смерть есть смерть», «Драка — драка», «Он, как он Василий Теркин», «Жизнь как жизнь», «Все мы вместе — это мы». Или в другом варианте: «И забыто — не забыто», «А дорога — не дорога», «Я — не я», «Смех — не смех»<sup>13</sup>. Мир «Теркина на том свете» — мир абсурда, слома, лжемир, поэтому в нем друг оказывается не друг, вода — не вода, *Сам* — и мертвый, и живой и т.д.

Уникальность сатирического мастерства поэта обнаруживает себя и в том, что «дьявольскую подмену» как знак пустоты и вымороченности «крошечного мира» он разоблачает при помощи еще одной подмены, но уже пародийного характера: «Денег нету ни копейки, / Капи-

<sup>11</sup> Крутикова Л.В. Федор Абрамов об Александре Твардовском (по материалам личного архива Абрамова) // Творчество А. Твардовского. Исследования и материалы. Л., 1989. С. 253—254.

<sup>12</sup> Лихачев Д.С. Смех в древней Руси. М., 1988. С. 53.

<sup>13</sup> См. об этом подробнее: Грачева Ж.Д. Структуры с тавтологией главных членов в поэме А.Т. Твардовского «Василий Теркин» // Творчество А.Т. Твардовского и русская литература. Воронеж, 2000. С. 153—161.

талу только счет»; «... условный / Этот самый женский пол...»; «Как ни бьют — / Не слышно стуку, / Как ни курят — / Дыму нет»; «Душ безводный». В развернутом и очень остром виде принцип пародийной подмены реализован в знаменитой сцене «сопоставлении двух миров», капиталистического и социалистического:

И запомни, повторяю:  
Наш тот свет в натуре дан:  
Тут ни ада нет, ни рая,  
Тут — наука,  
Там — дурман...

Там у них устои шатки,  
Здесь фундамент нерушим.  
Есть, конечно, недостатки, —  
Но зато тебе — режим.

Там, во-первых, дисциплина  
Против нашенской слаба.  
И, пожалуйста, картина:  
Тут — колонна,  
Там — толпа (Т. 3. С. 350).

В Конституции СССР, содержание которой А. Твардовский, конечно, не только знал, но помнил и ее основные формулы, читаем:

«Там, в лагере капитализма, — национальная вражда и неравенство, колониальное рабство и шовинизм, национальное угнетение и погромы, империалистические зверства и войны.

Здесь, в лагере социализма, — взаимное доверие и мир, национальная свобода и равенство, мирное сожительство и братское сотрудничество народов»<sup>14</sup>.

Структурное и смысловое пародирование поэмой «главного текста» страны налицо. В контексте «мертвого царства» поэмы противопоставление «двух лагерей» носит и гротесковый, и абсурдистский характер, поскольку, по замечанию Ю. Степанова, противопоставление «двух лагерей» в советской ментальности носило несколько шизофренический характер, ибо, «с одной стороны, лагерь капитализма, вполне реальный, ибо капитализм „построен” и существует; с другой стороны — лагерь социализма, существующий лишь в ментальном мире, так социализм только еще предстоит «построить»<sup>15</sup>.

Казалось, этот «тот» мир должен быть тяжело серьезен, и он таков: «Тут ни шутки, ни улыбки — / Мнимой скорби общий тон./ Признает

<sup>14</sup> Конституция СССР. М., 1933. С. 8.

<sup>15</sup> Степанов Ю. Константы: словарь русской культуры. М., 2001. С. 217.

мертвец ошибки / И, конечно, врет при том» (Там же. С. 353). Смех, шутка, ирония, сарказм должны быть прерогативой автора и героя, и они являются таковыми на протяжении всей поэмы, кроме одного эпизода: первой встречи Теркина с порядками «кромешного мира» режима:

Осмелел, воды спросил:  
Нет ли из-под крана?  
На него, глаза скосив,  
Посмотрели странно.

Да вдобавок говорят,  
Усмехаясь криво:  
— Ты еще спросил бы, брат,  
На том свете пива...

И довольны все кругом  
Шуткой той злорадной (Там же. С. 331).

Новая ипостась «дьявольского смеха» — глумливая усмешка мертвенной государственности над человеком, планомерно превращаемого в механический винтик Системы будет развита Твардовским в произведениях отнюдь не сатирического, но драматического и трагического пафоса — поэмах «За далью — даль» и «По праву памяти».

С течением времени все явственнее становятся внутренние связи этих двух поэм, хотя внешняя их судьба кажется более чем несхожей. «За далью — даль» после первых критических атак, как и все предшествующие поэмы А. Твардовского, была удостоена Государственной премии. Но одновременно с официальным поощрением в среде творческой интеллигенции складывается восприятие поэмы как явной неудачи поэта. Кстати говоря, и сам Твардовский, о чем свидетельствуют «Рабочие тетради» периода затянувшегося на десять лет написания поэмы, весьма неоднозначно относился к своему новому крупному произведению вплоть до мысли о прекращении работы над ним. Поэт неоднократно определял психологическую ситуацию вокруг «Далей» известной пословицей: «Нести тяжело, а бросить жалко». Совсем иное — «По праву памяти», которая была запрещена и сразу же стала восприниматься как опальная поэма, вписавшая имя Твардовского в круг писателей-оппозиционеров (ореол, усиленный драмой «Нового мира»).

Однако возможность рядоположения этих произведений несомненна и обусловлена общностью проблемного поля: история страны, сопряженная с духовной биографией поэта («Я жил, я был, за все на свете я отвечаю головой»); общностью жанрового статуса, лиро-эпической его природой, продиктованной главным структурным прин-

ципом повествования: сплав социально-исторического и лично-биографического начал; сходным принципом организации лирического сюжета, сюжета-путешествия: дорога в «семь тысяч верст» оборачивается путешествием в свою память, путешествием души («За далью — даль»), путешествие в свою память оборачивается осмыслением истории своей семьи и истории своей страны («По праву памяти»), однонаправленностью вектора движения художественной мысли: от драмы к трагедии, от рефлексии к покаянию, от элементов сатиры к трагическому сарказму. В «Далях», позже в «По праву памяти» Твардовский решительно отвергает табуированные темы и разрешенный характер их осмысления: дела литературные, феномен «внутреннего редактора» как знак несвободы творческой личности в тоталитарном государстве, личность и культ личности, изменение психологического портрета нации в процессе катастрофических сломов истории.

Обе поэмы пишутся со своеобразной оглядкой на свое предыдущее творчество. Так образ «дьявольского смеха» «внутреннего редактора» напрямую соотносим с его трактовкой в «Василии Теркине», сатанинская усмешка автора слов «сын за отца не отвечает» с образом *Самого* из царства мертвых «Теркина на том свете».

Разворачивание диалога Поэта и «внутреннего редактора» в главе «Литературный разговор» смыслово и интонационно аналогично с сюжетом искушения в главе «Смерть и воин», вновь идет борьба за живую душу человека:

Я только мелочи убавлю  
Там, сям — и ты как будто цел.  
И все нетронутым оставлю,  
Что сам ты вычеркнуть хотел.

Там карандаш, а тут резинка,  
И все по чести, все любя.  
И в свет ты выйдешь, как картинка,  
Какой задумал я тебя (Там же. С. 244)

Твардовский «позволяет» «внутреннему редактору» самому проговорить свою смертельно опасную сущность, он «проговаривается», называя поэта «аникой-воином». Таким образом, как и в «Геркине», воскрешается сюжет прения Живота и Смерти, сюжет борьбы одинокого человека с силами зла:

Мне самому-то нет расчета  
Корпеть, черкать, судьбу кляня.  
Понятно? Всю мою работу  
Ты исполняешь за меня.

Вот в чем секрет, аника-воин,  
И спорить незачем теперь.  
Все так. И я тобой доволен  
И не нарадуюсь, поверь.

Я всем тебя предпочитаю,  
Примером ставлю — вот поэт,  
Кого я просто не читаю:  
Тут опасаться нужды нет (Там же. С. 244—245).

Интонация «внутреннего редактора» исполнена тем же фамильярно-лживым сочувствием, пониманием, что и интонация Смерти: «Ты думал что? Что ты уехал / И от меня? Нет, милый, нет»; «И голос вкрадчиво снижая, / Он отвечает...» и также высвечивается косвенным и прямым издевательством:

Мне было попросту занято,  
Смотрю: ну до чего хорош,  
Ну как горяч невероятно,  
Как смел! И как ты на попятный  
От самого себя пойдешь.  
Как, позабавившись игрою,  
Ударишь сам себе отбой.  
Зачем? Затем, что я с тобою —  
Всегда, везде — редактор твой (Там же. С. 244)

Как и в «Василии Теркине», разворачивающийся сюжет борьбы за «душу живу» предварен не только начальственным окриком, особым жестким тоном, «С каким начальники обычно / Отказ роняют в телефон» (Там же. С. 243), но и смехом, исполненным злорадным торжеством и уверенностью в своей победе:

И с полки голову со смехом  
Мой третий свесил вдруг сосед:  
— Ты думал что? Что ты уехал  
И от меня? Нет, милый, нет.

Мы и в пути с тобой соседи,  
И все я слышу в полусне.  
Лишь до поры мешать беседе,  
Признаться, не хотелось мне (Там же. С. 243)

Подобно Теркину («Прогоните эту бабу, я солдат еще живой»), поэт отторгает силу, готовую стать частью его души: «Ты — только тень. / Ты — лень моя». Допущение «внутреннего редактора» может

обернуться творческой гибелью, и дьявольскую природу этого литературного и не только литературного явления Твардовский отчетливо осознает:

И только — будь я суевеком —  
Я б утверждать, пожалуй, мог,  
Что с этой полки запах серы  
В отдушник медленно потек (Там же. С. 246)

В поэме «По праву памяти» нет прямого изображения «дьявольского смеха», и это не случайно. Образ Сталина у Твардовского наделяется улыбкой, пожалуй, только один раз — в стихотворении самого начала 1950-х годов, но и эта улыбка предварена весьма недвусмысленной портретной характеристикой, подчеркивающей иные качества характера вождя:

Усов нависнушею тенью  
Лицо внизу притемнено.  
Какое слово на мгновенье  
От нас под ней утаено?  
  
Совет? Наказ? Упрек тяжелый?  
Неодобренья горький тон?  
Иль с шуткой мудрой и веселой  
Сейчас глаза поднимет он?<sup>16</sup>

Уже тогда, когда было принято изображение Сталина только в панегирических тонах (1952 год!), Твардовского интересует весьма острый вопрос: абсолютная зависимость народа от любого сталинского жеста, страх от непредсказуемости состояния и поведения вождя.

В поэме «По праву памяти» развивается мотив, найденный в «Теркине на том свете», мотив подмены, но он носит не пародийный, но трагический характер. Показательно лексическое поле сталинского образа: державная, иногда архаизированная лексика («грозный отец», «адресат всяя Руси», «долг суровый», «ратное поле», «тризна» и т.д.) постепенно замещается церковно-теологической («Имеет имя божества», «И всем заведовал, как бог», «непреклонность отчей воли», «сомненья дух», «вершитель земной», «с легкостью нежданной проклятье снял», «Сын за отца? Не отвечает Аминь!», «Посетивший бог», «Все мимолетное, земное / Оставь — и будешь ты в раю», «Во имя собст-

---

<sup>16</sup> Новый мир. 1952. № 11. С. 4.

венных святынь», «И в душном скопище исходов — / Нет, не библейских, наших дней», «загробный сон» и т.д.).

Семантический ряд достаточно прозрачен: человек — закон — вождь — полубог — бог — недочеловек — вселенское зло, провоцирующее человека на уничтожение в себе всего самого святого. «Глас отца народов» — это анти-Нагорная проповедь, свод новых заповедей, прямо и грубо попирающих христианские, за ним таится издевательская усмешка нового «карнавализатора» русской истории над нацией, поверившей и пошедшей за новыми символами веры:

Он говорил: иди за мною,  
 Оставь отца и мать свою,  
 Все мимолетное, земное,  
 Оставь, и будешь ты в раю.  
 ...  
 Забудь, откуда вышел родом,  
 И осознай, не прекословь:  
 В ущерб любви к отцу народов —  
 Любая прочая любовь.  
 ...  
 И душу чувствами людскими  
 Не отягчай, себя щадя,  
 И лжесвидетельствуй во имя,  
 И зверствуй именем вождя<sup>17</sup>.

Безусловно, образ «дьявольского смеха» — редкое, «крайнее» явление поэтического мира А.Т. Твардовского, но однако существующее и существенное. Поскольку, во-первых, показывает те потаенные, не сразу считываемые глубины, которых достигал поэт в художественном прозрении бытийных свойств своего времени, во-вторых, обнаруживает ту широту и мощь возможностей реалистического письма, которым в совершенстве владел один из самых безусловных мастеров русской реалистической поэзии XX века.

---

<sup>17</sup> Твардовский А. По праву памяти // Новый мир. 1987. № 3. С. 197.