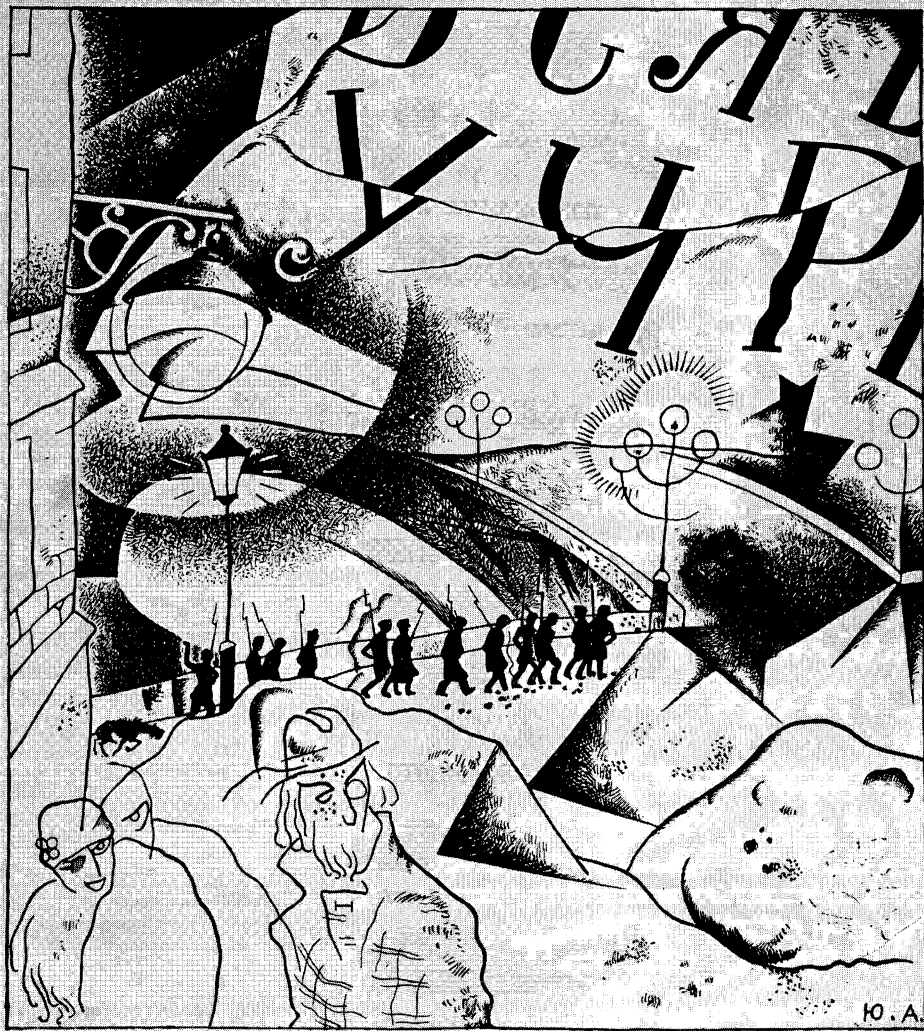


**ПОЭЗИЯ
ПЕРВЫХ ЛЕТ
РЕВОЛЮЦИИ**





Ю. А.

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

Институт мировой литературы им. А. М. Горького

А. МЕНЬШУТИН
А. СИНЯВСКИЙ

ПОЭЗИЯ ПЕРВЫХ ЛЕТ РЕВОЛЮЦИИ

1917—1920



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
Москва 1964

ОТВЕТСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР

А. Г. ДЕМЕНТЬЕВ

Эпоха Великой Октябрьской революции и гражданской войны обладает совершенно особым, исключительным в мировой истории жизненным содержанием. События этого времени даже в восприятии их непосредственных участников развертывались со сказочной быстротой, создавали в огромных массах населения России атмосферу небывалого подъема и потрясения, чрезвычайного физического и душевного напряжения. Чтобы сколько-нибудь конкретно представить размах и темп исторической жизни в этот период, сошлемся на ленинскую оценку момента в марте 1918 года. Характеристика истекших событий, сделанная тогда Лениным, охватывает лишь один год российской истории, вместивший, однако, столько крутых поворотов во всех областях социально-политического развития, что при других условиях они могли бы составить содержание многих десятилетий:

«История человечества проделывает в наши дни один из самых великих, самых трудных поворотов, имеющих необъятное — без малейшего преувеличения можно сказать: всемирно-освободительное значение. ...Неудивительно, что на самых крутых пунктах столь крутого поворота, когда кругом с страшным шумом и треском надламывается и разваливается старое, а рядом в неописуемых муках рождается новое, кое у кого кружится голова, кое-кем овладевает отчаяние, кое-кто ищет спасения от слишком горькой подчас действительности под сенью красивой, увлекательной фразы.

России пришлось особенно отчетливо наблюдать, особенно остро и мучительно переживать наиболее крутые из крутых изломов истории, поворачивающей от империализма к коммунистической революции. Мы в несколько дней разрушили одну из самых старых, мощных, варварских и зверских монархий. Мы в несколько месяцев прошли ряд этапов соглашения с буржуазией, изживания мелкобуржуазных иллюзий, на что другие страны тратили десятилетия. Мы в несколько недель, свергнув буржуазию, победили ее открытое сопротивление в гражданской войне. Мы прошли победным триумфальным шествием большевизма из конца в конец громадной страны. Мы подняли

к свободе и к самостоятельной жизни самые низшие из угнетенных царизмом и буржуазией слоев трудящихся масс. Мы ввели и упрочили Советскую республику, новый тип государства, неизмеримо более высокий и демократический, чем лучшие из буржуазно-парламентарных республик. Мы установили диктатуру пролетариата, поддержанного беднейшим крестьянством, и начали широко задуманную систему социалистических преобразований. Мы пробудили веру в свои силы и зажгли огонь энтузиазма в миллионах и миллионах рабочих всех стран»¹.

История, писал Ленин, «летит теперь с быстротой локомотива»².

Дальнейшие события, связанные с началом иностранной интервенции и гражданской войны, еще более обострили внутреннюю и международную обстановку, усилили до предела накал классовой борьбы, принявшей особенно сложные и ожесточенные формы. Свобода и жизнь первой в мире Республики Советов не раз находились в смертельной опасности, висели на волоске. Процесс разрушения старого и рождения нового общественного строя оказался не столь гладким и спокойным, как предполагали иные «социалисты», далекие от реальной политики. Партия большевиков не скрывала исключительных сложностей и трудностей борьбы за социализм, которые предстояло преодолеть стране, вчера еще одной из самых отсталых в мире, разоренной, истекающей кровью. Но в тяжелейших испытаниях этого времени Ленин и партия умели разглядеть, поддержать и наглядно показать массам реальные завоевания будущего, коммунистического общества, ради которых и был сделан этот трудный, беспримерный в развитии человечества исторический шаг. Примечательны та жизненная аналогия, тот художественный образ, которыми пользуется Ленин, говоря о рождении нового мира и оспаривая публицистов, струсивших и повернувших вспять при виде жертв и лишений, вызванных гражданской войной. Эти сравнения с большой выразительной силой передают и необходимую правомерность, грозное величие, живую реальность революционных процессов, новшество, преобразований и острейший драматизм, напряженность, болезненность борьбы и страданий, в которых рождалось новое общество. По поводу выступлений напуганной интеллигенции Ленин писал в июне 1918 года:

«Они готовы „теоретически“ допустить революцию пролетариата и других угнетенных классов, наши сладенькие писатели „Новой жизни“, „Вперед“ или „Дела народа“, только чтобы эта революция свалилась с неба, а не родилась и не росла на земле, залитой кровью в четырехлетней империалистской

¹ В. И. Ленин. Сочинения, изд. 4-е, т. 27, стр. 133—134.

² Там же, стр. 136.

бойне народов среди миллионов и миллионов людей, измученных, истерзанных, одичавших в этой борьбе.

Они слышали и признавали „теоретически“, что революцию следует сравнивать с актом родов, но, когда дошло до дела, они позорно струсили, и свое хныканье дрянных душонок превратили в перепев злобных выходов буржуазии против восстания пролетариата. Возьмем описание акта родов в литературе,—те описания, когда целью авторов было правдивое восстановление всей тяжести, всех мук, всех ужасов этого акта, например, Эмиля Золя „La joie de vivre“ („Радость жизни“) или „Записки врача“ Вересаева. Рождение человека связано с таким актом, который превращает женщину в измученный, истерзанный, обезумевший от боли, окровавленный, полумертвый кусок мяса. Но согласился ли бы кто-нибудь признать человеком такого „индивида“, который видел бы *только* это в любви, в ее последствиях, в превращении женщины в мать? Кто на *этом* основании зарекался бы от любви и от деторождения?

...Пусть каркают „социалистические“ хлюпики, пусть злобствует и бешенствует буржуазия. Только люди, закрывающие себе глаза, чтобы не видеть, и затыкающие уши, чтобы не слышать, могут не замечать того, что во всем мире для старого капиталистического общества, беременного социализмом, начались родовые схватки. На нашу страну, ходом событий выдвинутую временно в авангард социалистической революции, падают теперь особенно тяжелые муки первого периода начавшегося акта родов»³.

Эти ленинские слова и ныне могут служить ориентиром не только в социально-политическом, но и в нравственном и в художественно-эстетическом подходе к таким сложным и сопряженным часто с большими трудностями жизненным явлениям, как рождение нового, противоборство будущего и прошлого. Писатели, видевшие тогда лишь страшные и тяжелые стороны действительности, не замечали главного, что несло с собой общество, рождавшееся в муках. Всеми своими целями, идеалами и реальными достижениями оно было обращено к тому, чтобы избавить человечество от страданий, от ужасов империализма, чтобы освободить, накормить, научить человека, создать условия для его всестороннего развития. Недаром «Декларация прав трудящегося и эксплуатируемого народа», являющаяся по существу первой Конституцией Советской Республики (ее проект был написан Лениным в январе 1918 года), была проникнута гуманистическим пафосом пролетарской революции и как основную задачу, как главный закон нового государства провозглашала уничтожение всякой эксплуатации человека человеком.

³ Там же, т. 27, стр. 458—460.

В социальных, политических, культурных преобразованиях, вносимых Октябрем, проявлялась забота партии, социалистического государства о человеке, угнетенном царизмом, помещиками и капиталистами, измученном войной, голодом, разрухой. Обратимся ли мы к первым декретам Советской власти о мире, о земле, или к таким конкретным повсеместным мероприятиям, как открытие дворцов материнства, организация широкой сети библиотек,— всюду в ростках нового, появившихся на каждой фабрике, в каждой деревне, обнаруживает себя эта человечность победившего социалистического строя. А в невиданной самодеятельности масс, в их борьбе за Советскую власть, в массовом героизме на фронте и в тылу освобожденный человек встал в полный рост и показал свои могучие творческие силы.

В этом утверждении высокого гуманистического идеала, в широком потоке социальных и культурных преобразований, реформ, начинаний важная роль принадлежала искусству, литературе. Как и все в окружающей жизни, художественное развитие протекало в те годы чрезвычайно бурно, интенсивно. «...Мы, работники искусств Советской России, являемся водителями мирового искусства, носителями авангардных идей»⁴,— с гордостью заявлял Маяковский. А такие представители буржуазного Запада, как, например, Герберт Уэллс, со смешанным чувством растерянности и изумления свидетельствовали, что «в этой непостижимой России, воюющей, холодной, голодной, испытывающей бесконечные лишения, осуществляется литературное начинание, немислимое сейчас в богатой Англии и богатой Америке»⁵. Трудности, действительно, были огромные. Один из видных критиков того времени В. Фриче (чья приверженность к вульгарно-социологическим схемам не мешала подчас верно улавливать запросы литературы, как и самой жизни) по прошествии нескольких месяцев после Октября писал: «Над Российской Советской Республикой нависли... тяжелые тучи. Международное наше положение критическое. Со всех сторон — с севера и юга, с востока и запада — нас обступили, грозя нас задушить, захватчики и грабители. Наша социалистическая республика подобна острову среди бурного моря, ежеминутно готового его поглотить... Перед рабочими и крестьянами встает задача огромной сложности — воссоздать на новых социалистических началах производство и труд. Эта, сама по себе чрезвычайно сложная задача, осложняется еще тем, что ее решение протекает в обстановке разрухи и неорганизованности, в обстановке голода и безработицы. Если принять во внимание все эти условия, то казалось бы, до искусства ли нам, до красоты ли

⁴ Владимир Маяковский. Полное собрание сочинений в тринадцати томах. М., 1955—1961, т. 4, стр. 253. В дальнейшем цитируется это издание.

⁵ Герберт Уэллс. Россия во мгле. М., 1958, стр. 29.

нам...?»⁶. Такая острая постановка вопроса соответствовала трудностям момента, когда «тяжелые тучи» застилали горизонт новой жизни и самому существованию государства рабочих и крестьян угрожала постоянная опасность. Но была в этом заострении еще и доля полемики против всяческих предсказаний о наступающем якобы полном упадке художественного творчества. И вопреки мрачным прогнозам, представители новых литературных сил уверенно заявляли: революции «до красоты», именно теперь начинается подъем, расцвет искусства. Об этом (с тем же полемическим подтекстом) писал несколько позднее, в обстановке завершения гражданской войны, А. В. Луначарский, подчеркивавший, что «художественная жизнь не замерла, несмотря на страшные препятствия», что «мы переживаем интересную страницу в области художественного творчества»⁷.

Те, кому довелось непосредственно участвовать в написании первой «страницы» искусства нового, социалистического общества, многое, конечно, воспринимали не так, как это выглядит сейчас в свете широкой перспективы. Но произведя свой строгий суд, опровергнув поспешные суждения, отсеяв все наносное, случайное, время лишь подтвердило значительность литературных процессов и явлений, вызванных Октябрем и связанных со смелыми исканиями и открытиями, с формированием нового типа писателя, резким размежеванием в художественной среде. Усилиями исследователей сделано немало, чтобы обрисовать этот начальный этап в развитии советской литературы. За последние годы интерес к нему заметно оживился. Здесь можно указать и на переиздание, после долгого перерыва, стихов В. Кириллова, М. Герасимова, Н. Полетаева, П. Орешина, и на публикацию некоторых архивных материалов (относящихся, например, к Пролеткульту), и на ряд содержательных критических работ⁸. Все же в понимании литературного движения того времени остаются еще пробелы. Они связаны и с освещением литературной жизни, толкованием роли противоборствующих групп, организаций (вспомним недавние споры по этому поводу) и, может быть, в еще большей степени касаются собственно творческих завоеваний, чей новаторский характер признается широко, но зачастую в слишком общей форме.

В настоящей книге, рассматривающей развитие русской советской поэзии в первые годы революции и гражданской войны,

⁶ «Творчество», 1918, № 2, стр. 5.

⁷ «Печать и революция», 1921, № 1, стр. 6.

⁸ Л. И. Тимофеев. Введение. В кн.: История русской советской литературы, т. I, 1917—1929 гг. М., Изд-во АН СССР, 1958; З. Паперный. Пролетарская поэзия первых лет советской эпохи. В кн.: Пролетарские поэты первых лет советской эпохи. Библиотека поэта (большая серия). Л., «Советский писатель», 1959; Вл. Орлов. Поэма Александра Блока «Двенадцать». Страница из истории советской литературы. М., Гослитиздат, 1962; и др.

особое внимание уделено становлению эстетических основ социалистического искусства, художественным исканиям его зачинателей, вопросам метода и стиля. При этом учитывалось то обстоятельство, что творчество Маяковского, Блока, Демьяна Бедного, Есенина и некоторых других поэтов широко охарактеризовано в ряде монографий. Поэтому представлялось целесообразным не освещать еще раз работу каждого из этих поэтов более или менее изолированно (в самостоятельных главах, «очерках»), а попытаться как бы «столкнуть» их друг с другом, включить в общую картину, чаще прибегая к сравнению, сопоставлениям. В конечном же счете — и к этому стремились авторы работы — важно было не только проследить, выделить крупным планом ведущие поэтические тенденции, но и показать, что в пределах известной общности проявлялись достаточно разные индивидуальные и групповые устремления, что поэзия тех лет развивалась и одерживала свои важнейшие победы, преодолевая трудности, противоречия, ведя борьбу с враждебными течениями.

«Товарищи!

Двойной пожар войны и революции опустошил и наши души и наши города. Выжженными скелетами стоят дворцы вчерашней роскоши. Новых строителей ждут разгромленные города. Смерчем революции выкорчеваны из душ корявые корни рабства. Великого сева ждет народная душа.

К вам, принявшим наследие России, к вам, которые (верю!) завтра станут хозяевами всего мира, обращаюсь я с вопросом: какими фантастическими зданиями покроете вы место вчерашних пожарищ? Какие песни и музыки будут литься из ваших окон? Каким Библиям откроете ваши души?»¹.

Так обращался Маяковский в марте 1918 года к рабочему классу Советской России. Этот документ эпохи — открытое письмо крупнейшего поэта революции, адресованное непосредственно многомиллионным массам трудящихся, — вводит нас в новый период истории русского искусства.

«Открытое письмо рабочим» — не столько пламенная декларация или воззвание, сколько пытливый вопрос: каким будет новое искусство? Многие еще не ясно в этот «первый день творенья», пути грядущего теряются в туманной дымке. Но какие-то черты, смутные контуры будущего здания уже вырисовываются в сознании поэта, полного нетерпеливых радостных ожиданий. Это будет искусство, обращенное лицом к народу — наследнику, хозяину и творцу всех ценностей. Это будет искусство великое, прекрасное, небывалое — подстать той обновленной земле, на которой оно воздвигается.

В вопросах, которые задавал Маяковский на заре новой культуры, обращает на себя внимание красочная метафористика, вызванная отчасти непроясненностью самой темы и в то же время как бы приоткрывающая немного завесу будущего.

¹ Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 12, стр. 8.

Маяковский не предрешает ответа, но в самой постановке вопросов он словно пытается угадать черты завтрашнего дня:

«Никому не дано знать, какими огромными солнцами будет освещена жизнь грядущего. Может быть, художники в стоцветные радуги превратят серую пыль городов, может быть, с крижей гор неумолчно будет звучать громовая музыка превращенных в флейты вулканов, может быть, волны океанов заставим перебирать сети протянутых из Европы в Америку струн»².

Еще почти ничего неизвестно ни о будущем искусстве, ни о красоте будущего, да и сам поэт говорит обо всем этом в иносказательной форме, отнюдь не настаивая на буквальной точности и окончательности своих эстетических утопий. И в то же время мы уже присутствуем здесь при рождении нового искусства, мы оказываемся, так сказать, в курсе дел и в разгаре работ, и поражены, и захвачены дерзостью, мощью, свободой возникающих замыслов, гигантских, непомерных, порою ни с чем несообразных и вместе с тем прекрасных и глубоко правдивых по своему пафосу, по заключенной в них страсти. Все эти «огромные солнца» и «стоцветные радуги», вулканы-флейты и океаны-арфы вызваны сознанием грандиозности происходящих событий и открывшихся перспектив, чувством возвышенного и монументального, которым полна эпоха, «громовой музыкой» бушующей в жизни и подыскивающей себе подходящий инструмент в искусстве.

Фантастические уподобления, которыми пользуется Маяковский, очень характерны и для образного строя советской поэзии этого времени, и для состояния умов, для психологии и мироощущения большинства поэтов в первые месяцы после Октябрьской революции. Здесь много неоформленного, смутного, нерешенного. Замыслы, поиски, порывы, обещания преобладают над результатами. Поэты не всегда находят точные и ясные образы для выражения переполняющих их чувств; они многословны, порой крикливы и слишком самонадеянны. Воздвигаемые ими постройки нередко оказываются недолговечными, но все же — и по лучшим, сохранившимся на многие годы образцам, и даже по обломкам, интересным теперь лишь историкам, — мы улавливаем грандиозный размах начатой работы, величие и живую красоту этого времени, захватывающие переживания героев и свидетелей тех «десяти дней, которые потрясли мир».

Советская литература 1917—1920 годов складывалась и развивалась под неоспоримым главенством поэзии, далеко опередившей и временно оттеснившей на задний план другие роды и жанры. Самое историческое содержание, жизненный тонус той поры располагали к стиху, способствовали росту новых поэтических сил. С другой стороны, уже первые стихотворные откли-

² Владимир Маяковский. Полн. собр. соч., т. 12, стр. 9.

ки на Октябрьскую революцию позволяют говорить о решительных изменениях в художественном сознании эпохи, о новом мироощущении человека, ставшего участником и свидетелем великого исторического переворота. Сознание исключительности переживаемого момента («Из круга жизни, из мира прозы мы выброшены в невероятность!» — писал В. Брюсов), чувство необычной новизны и значительности всего, что происходит вокруг, безжалостный разрыв с прошлым и осязаемое прикосновение к будущему — все это ставило художника в принципиально новые отношения с действительностью. Никогда еще «жить настоящим» не было так увлекательно, как теперь, никогда еще «современное» и «поэтическое», «сущее» и «желаемое» не сближались столь тесно, как в эту пору. И если в предшествующий период лучшие творения литературы были проникнуты ожиданием грядущих «неслыханных перемен» (А. Блок), то ныне в центре внимания оказался сегодняшний день, текущая повседневность, представлявшая в реальном ошеломляющем величии. «...Днесь небывалой сбывается былью социалистов великая ересь!» — провозглашал Маяковский в апреле 1917 года под впечатлением февральских событий и уже в непосредственной близости к «сегодняшнему дню» Октября.

Граждане!
Сегодня рушится тысячелетнее «Прежде».
Сегодня пересматривается миров основа.
Сегодня
до последней пуговицы в одежде
жизнь переделаем снова³.

«Сегодня!» становится лозунгом молодой советской поэзии. В нем звучит приветствие побеждающему социальному строю, выражение готовности художника идти в ногу с временем, признание за современностью высших — в том числе эстетических — прав. Искусство переживает наново встречу с жизнью, с историей и преисполняется чувством гордости за выпавший ему удел — жить «в такие дни». Как писал Н. Асеев, —

Сегодня не гиль позабытую разную
О том, как кончался какой-то **угодник**,
Нет, новое чудо встречают и празднуют —
Румяного века живое «Сегодня»⁴.

Преобразования, вносимые Октябрем во все сферы жизни, быта, морали, идеологии, были столь велики, радикальны и перспективны, что его современники и певцы воспринимали свое «сегодня» как начало новой эры. Об этом красноречиво заявлял,

³ Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 1, стр. 140, 136.

⁴ Николай Асеев. Совет ветров. М.—Пг., Госиздат, 1923, стр. 23.

например, Блок в письме З. Гиппиус от 31 мая 1918 года: «Неужели Вы не знаете, что „России не будет“, так же, как не стало Рима не в V веке после Рождества Христова, а в 1-й год I века? Так же не будет Англии, Германии, Франции. Что мир уже перестроился? Что „старый мир“ уже расплавился?»⁵.

Закономерно, что и в развитии литературы Октябрь провел границу между двумя эпохами, положил начало новому летоисчислению. Очень многие советские писатели, начинавшие в разное время и начинавшие по-разному, так или иначе ставят свою творческую биографию в прямую зависимость от перемен, внесенных в их судьбу Октябрем.

Одним из них революция открыла доступ к искусству, предоставила право на творчество. «Настоящее... начало моей творческой работе положил Октябрь, которому я обязан всем своим существом поэта»⁶,— это заявление В. Казина могли бы повторить десятки советских писателей.

Для других авторов, более юных и вошедших в советскую литературу несколько лет спустя, революция была жизненной школой, которая воспитала их и привела к искусству, сформировала их взгляды, вкусы и определила в дальнейшем весь творческий путь. «Октябрь повернул и перевернул все мои мысли, заставил почти задохнуться ветром времени, и с тех пор слово „ветер“ в моих стихах стало для меня синонимом революции, вечного движения вперед, неуспокоенности, бодрой и радостной силы»⁷,— писал в автобиографии Вл. Луговской, хотя тогда, в 1917 году, ему исполнилось только шестнадцать лет, а дебютировал он в печати значительно позднее, в 1924 году.

Но, пожалуй, наиболее знаменательны признания тех авторов, кто стал известен и во многом сложился в дооктябрьский период. Очень интересно в этом отношении предисловие Н. Асеева в книге «Совет ветров», написанное в мае 1922 года и как бы подводющее итог его литературной работе за годы революции и гражданской войны. «Мне показалось нужным,— писал Н. Асеев,— объединить в отдельный сборник стихи, рожденные и связанные с революцией. Оказалось, что именно эти — самые дорогие мне и связанные с жизнью. Поэтому-то „Совет ветров“ я считаю своей единственной и первой книжкой; все бывшие до нее могут оцениваться, как необходимые, быть может, но гораздо менее значительные лирические эскизы»⁸.

⁵ Цит. по кн.: Судьба Блока. По документам, воспоминаниям, письмам, заметкам, дневникам, статьям и другим материалам. Составили О. Немеровская и Ц. Вольпе. Л., 1930, стр. 223—224.

⁶ В. К а з и н. Слово о себе. В кн.: В. К а з и н. Стихотворения и поэмы. М., 1957, стр. 7.

⁷ Советские писатели. Автобиографии в двух томах, т. I. М., 1959, стр. 685.

⁸ Николай А с е е в. Совет ветров. М.—Пг., 1923, стр. 3.

Это заявление Асеева, подчеркивающее программный характер его «единственной и первой» книги, было вызвано, конечно, не столько отречением автора от своего прошлого, сколько признанием исключительной важности той роли, которую сыграла революция в его судьбе. Недаром стихи Асеева, рожденные революцией, оказались крепче других «связанными с жизнью». Да и как художник за эти годы он очень вырос, окреп и в такой мере превзошел свои ранние книги, что счел возможным, если воспользоваться выражением Маяковского, «перешагнуть через себя».

Разумеется, не все авторы, посвятившие свои стихи революции, добиваются в этот период блестящих литературных успехов, превосходящих все, что было ими написано до сих пор. Но нас в данном случае интересует другая сторона дела — самосознание поэтов, вступающих в новую эру, то чувство небывалого внутреннего подъема, которое они испытывают, поэтическое воодушевление, возбужденное современностью. Не только отдельные авторы выступают теперь со своими *первыми* книгами в прямом или в иносказательном значении этого слова. Все литературное творчество, сопряженное с идеями революции и социализма, носит в этот период характер первооткрытия и осуществляется как радостное начинание, не имеющее прецедентов в мировой истории. Даже поэты старшего поколения, заканчивающие свой творческий путь, соприкасаясь с октябрьской действительностью и загораясь ее огнем, готовы начать всё сызнова, как будто им впервые открылись красота жизни, полнота чувствований, сила слов.

Характерно в этом смысле стихотворение «В первый раз» (1920) В. Брюсова, этого мэтра, наставника, «старика» в восприятии современников, прожившего большую жизнь, прошедшего длинный и сложный путь.

Было? Не знаю Мальстремом крутящим
Дни всё, что было, сметают на дно.
Зельем пьянящим, дышу настоящим,
Заревом зорь мир застлало оно.

Прошлое сброшу, пустую одежду;
Годы — что полки прочитанных книг!
Я, это — ты, ныне вскинутый, между
«Было» и «будет» зажегшийся миг.

В первый раз,— поле весной опьянело,
В первый раз,— город венчала зима,
В первый раз,— в храмине туч, сине-белой
Молнией взрезана плотная тьма.

.....

Грозы! Любовь! Революция! С новой
Волей влекусь в наш глухой водомет,
Вас, в первый раз, в песнях славить готовый.
Прошлого — нет. День встающий — зовет!⁹

Поэзия в этот период словно помолодела, и это произошло не только за счет притока свежих сил и молодых кадров, выдвинувшихся на передний план литературного развития, но и в более широком смысле — благодаря обновлению всей общественной и литературной жизни, благодаря революционной перестройке в самом мышлении и психологии освобожденного народа. «Как после землетрясения, все выглядит по-новому. Не развалины вокруг, но новая жизнь, вызванная этим не просто стихийно, но человеческим осмысленным землетрясением, буйно прорывается отовсюду. На все приобретается новая точка зрения, все обновлено и во вне и внутри»¹⁰, — писал А. В. Луначарский. Формирование новой литературы неотделимо от этих перемен. Она тоже по-другому начала смотреть на окружающий мир, менялась «во вне» и «внутри», заново решала вопрос о месте и роли художника. И здесь для судеб искусства особое значение имели процессы, непосредственно связанные с пробуждением самосознания масс, их перевоспитанием, их активным включением в развернувшуюся повсюду созидательную работу. Все это и составляло ту реальную обстановку, среду, атмосферу, в которой протекало творчество зачинателей советской поэзии. Устремленность передового искусства к сегодняшнему дню, современности, пафос борьбы и новаторства, жажда живого дела, обновление художественных взглядов и принципов имели чрезвычайно широкую и вместе с тем конкретную, повсеместно ощущаемую общественно-историческую основу. Важнейшую роль во взаимодействии литературы с действительностью играли прямые запросы миллионного читателя который, по сравнению с прошлым, необычайно вырос духовно и предстал как бы в новом, изменившемся облике.

Народная душа (как говорил в «Открытом письме рабочим» Маяковский) действительно ждала великого сева. Особое звучание приобретали строки Кольцова, которые в те годы не раз сочувственно цитировались¹¹.

Встань, проснись мужичок!

На себя погляди:

Чем ты был, и чем стал,

И что есть у тебя?

⁹ Валерий Брюсов. В такие дни. Стихи 1919—1920. М., Госиздат, 1921, стр. 88—84.

¹⁰ А. В. Луначарский. Статьи о советской литературе. М., 1958, стр. 97.

¹¹ См., например, передовую газеты «Беднота» от 30 мая 1918 г.

И как бы прямо перекликаясь с этими словами поэта прошлого, А. Тодорский в своей книге «Год — с винтовкой и плугом» так передавал радость великого обновления и раскрепощения, переживаемую трудовыми «низамми»:

«Мы прежде всего посмотрели на себя не как на рабочую слепую лошадь, а как на людей, и увидели, что мы — такие же, как и те, на кого мы убиваем жизнь, и ничем их не хуже.

Мы поняли, что вместе с работой мы имеем право и на укрепляющий отдых и на радости жизни. Имеем охоту и право распрямить свою спину и поднять голову. Имеем право жить, как хочет голова и сердце, а не так, как позволит какой-то „хозяин“, „барин“, „господин“.

Дети батраков, мы сейчас вольные люди... Мы — первые дровосеки, прорубающие прогалину в дремучем лесу...»¹²

И эти «дети батраков», распрямляющие спину, начинающие по-новому смотреть на себя и на весь окружающий мир, жадно потянулись к знанию. Одна из наиболее ходовых эмблем-метафор — солнце, встающее над горизонтом, — часто тогда символизировала распространяющийся свет просвещения, еще недавно сосредоточенный преимущественно во «дворцах», а ныне получивший доступ к самым захудалым «хижинам».

Характерные черты и приметы времени ярко запечатлел Джон Рид. «Вся Россия училась читать и действительно читала книги по политике, экономике, истории — читала потому, что люди хотели *знать*... Жажда просвещения, которую так долго сдерживали, вместе с революцией вырвалась наружу со стихийной силой... Россию затоплял такой поток живого слова, что по сравнению с ним „потоп французской речи“, о котором пишет Карлейль, кажется мелким ручейком. Лекции, дискуссии, речи — в театрах, цирках, школах, клубах, залах Советов, помещениях профсоюзов, казармах... Митинги в окопах на фронте, на деревенских лужайках, на фабричных дворах... В течение целых месяцев каждый перекресток Петрограда и других русских городов постоянно был публичной трибуной. Стихийные споры и митинги возникали и в поездах, и в трамваях, повсюду...»¹³. Эта картина, непосредственно соотнесенная с осенью 1917 года, живо воссоздает общий фон, на котором развертывались революционные события. Весьма знаменателен и следующий случай, рассказанный Джоном Ридом: «Мы приехали на фронт в XII армию, стоявшую за Ригой, где босые и истощенные люди погибали в окопной грязи от голода и болезней. Завидев нас, они поднялись навстречу. Лица их были измождены; сквозь

¹² Александр Тодорский. Год — с винтовкой и плугом. Изд. Вьсьегонского Уездного исполн. комитета. Вьсьегонск, 1918, стр. 75.

¹³ Джон Рид. 10 дней, которые потрясли мир. М., 1957, стр. 35—36.

дыры в одежде синело голое тело. И первый вопрос был: „Приезжали ли что-нибудь *почитать?*“¹⁴.

Общественную жизнь тех лет нельзя себе представить без этой «публичности», постоянного митингования, острой нужды в правдивом слове, обращенном ко всем и каждому. Люди хотели знать, и потому многотысячные толпы, собиравшиеся на площади, в паровозном депо или под сводами цирка, так жадно слушали выступления ораторов. Эти потребности обусловили и бурное развитие печати. Новые газетные, журнальные и другие издания, которые возникают, быстро множатся в течение 1917—1920 годов, были призваны прежде всего обслуживать рядового, массового читателя. «Нам нужно подымать новые слои читателей, нам нужно вспахивать глубже и глубже. Нам нужно объяснить теперь цели и задачи великой пролетарской революции всем трудящимся»¹⁵, — писала выходящая в Петрограде «Красная газета». Насколько эта разъяснительная работа была актуальна, подтверждали многие материалы, появившиеся на страницах печати, в том числе отклики самих рядовых читателей. В параллель к рассказу Джона Рида о виденном под Ригой интересно сослаться на письмо солдата, опубликованное в «Красной газете»: «Я бы очень просил товарищей, прочитавших мое письмо, не оставить мой голос в воздухе и приступить к отправке тех брошюр или книг, которые бы могли просветить истомленных от холода и голода солдат, ведь нам тоже дорога свобода, как всем вам, но мы страдаем еще от того, что мы народ темный, а окопы нам не говорят, что может дать нам свобода»¹⁶. А вот другое, не менее выразительное признание, получившее гласность на страницах популярной «Бедноты»: «Я не в силах удержаться, чтобы не высказаться. Случайно попалась мне газета большевиков „Деревенская беднота“¹⁷, я прочёл и не в силах был удержаться от слез. Ведь не зная о вашей большевистской газете и о большевиках, я как-то смутно душою стремился к такой же справедливости. Как мне отрадно было сознавать, что есть еще люди, которые сочувствуют страданиям обиженных, страданиям бедноты... Наши газеты плохо распространяются. Наладьте их распространение и дайте возможность мне помогать вам,— читать их другим и защищать большевиков»¹⁸.

Именно на эти животрепещущие вопросы — как «защищать большевиков», «что может дать нам свобода» — искали в первую очередь ответа в газете или брошюре. Но всепоглощающий,

¹⁴ Джон Рид, 10 дней, которые потрясли мир, стр. 36.

¹⁵ «Красная газета», 25 января 1918 г.

¹⁶ Там же.

¹⁷ «Беднота» начала выходить с 27 марта 1918 г., заменив собою «Деревенскую бедноту», «Деревенскую правду» и «Солдатскую правду».

¹⁸ «Беднота», 9 апреля 1918 г.

казалось бы, накал политической борьбы не исключал и других интересов. Свойственная народу «художественная жилка», любовь к зрелищу, занимательному рассказу или яркой картинке,— все это обретало новые формы, получало самое широкое проявление. Своеобразная атмосфера, в которой теперь все чаще бытовало художественное слово, раскрывается в одном из очерков А. Серафимовича, написанном под впечатлением посещения воинских частей перед их отправкой на врангелевский фронт.

«Сделали обзор текущих событий. Потом было прочитано два рассказа: один — из солдатской жизни до революции, другой — из красноармейской жизни.

И как же слушали! Какой здоровенный хохот прокатывался по рядам! Или какими широко, по-детски разинутыми глазами смотрели эти бронзовые люди на читающего в драматических местах!

Потом повели их на спектакль. Труппа тамбовского Пролеткульта поставила в школе „Марата“ и „Мстителя“.

И с какой голодной жадностью смотрели! Да ведь из чужой жизни. А если бы из своей, из родной!

— Ноне у нас праздник,— говорили бойцы, радостно блестя глазами»¹⁹.

Характерны черты и подробности этой, типичной для того времени, картины: и то, что «художественная часть» непосредственно следовала за митингом с обзором текущих событий, и почти детское удивление и радость массовой аудитории перед явлениями искусства, и, наконец, как подчеркивает Серафимович, потребность рядового зрителя увидеть в художественном отражении наиболее близкое ему по жизненному опыту, навыкам, вкусам. Следующим шагом в этом направлении были массовые попытки творить, та самодеятельная инициатива, которая приобрела в первые годы революции поистине гигантский размах.

Литературная продукция такого рода охотно печаталась в пролеткультовских и других журналах, ей отводили место столичные, провинциальные и фронтовые газеты, она составляла содержание специальных сборников, «песенников» и т. д. Редакция «Боевой правды» призывала своих читателей: *«Товарищи-красноармейцы. „Боевая правда“ — ваша фронтовая, боевая газета. Столбцы „Боевой правды“ открыты для статей, стихов, заметок, мыслей, вопросов каждого красноармейца... Делитесь с товарищами вашими думами. Расскажите им о вашей жизни...»*²⁰. И часто под прямым воздействием этих обращений

¹⁹ Очерк «Несите им художественное творчество» опубликован в «Правде», 12 сентября 1920 г.— Цит. по изд.: А. Серафимович. Собр. соч., т. VIII, М., 1948, стр. 213.

²⁰ «Боевая правда», орган Подполитотдела N-й (7-й) армии, 11 сентября 1919 г.

рядовой читатель, может быть еще совсем недавно овладевший грамотой, брался за перо. Одна из фронтовых газет в разделе «Почтовый ящик» публиковала такой характерный «отклик»:

«Тов. Григорьев!

Вы приглашаете сотрудничать в наших газетах и укоряете тех, кто до сих пор этого не сделал.

Вполне правильно.

Присоединяюсь к вашим словам и для начала присылаю небольшое стихотворение, написанное наспех»²¹.

И здесь же рядом печатались эти, наспех, по горячим следам военных событий написанные стихи:

Еще один лихой удар
И будет сломлен злобный враг,
И над Сибирью — верьте мне —
Взвьется гордый красный стяг²².

Конечно, в той же фронтовой печати сотрудничали и профессиональные литераторы, поэты; в «Боевой правде» работали В. Князев и молодой, еще только вступающий в литературу, К. Федин²³, на страницах армейских газет постоянно выступал Демьян Бедный и другие. Но когда говорят о фронтовой поэзии эпохи гражданской войны, то имеют в виду не этих, а других, безыменных авторов, непосредственно принадлежавших к красноармейской среде. По-разному и о разном писали они свои стихи: здесь были и обычные для того времени торжественные гимны, и описания боевых эпизодов, и наставление, как надо «содержать винтовку». Но сквозь всю эту пестроту пробивался живой голос рядового участника героических событий, который сам рассказывал о себе, делая это подчас неумело, хотя по-своему выразительно и достоверно.

Перед боем

(Письмо красноармейца)

Последний nonешний денечек
Сижу за письменным столом:
Батрацкий завтра же сыночек
Пойдет бороться со врагом.
Пойду я в красные солдаты
Свободу, волю защищать.
Мы вам покажем, супостаты,
Как волю нашу отнимать.

.

²¹ «Окопная правда», орган политотдела 26-й стрелковой дивизии, 11 февраля 1919 г.— Цит. по кн.: Фронтовая поэзия в годы гражданской войны. (Л.), 1938, стр. 194.

²² Там же, стр. 31.

²³ В. Князев вел стихотворный раздел «Красный барабанщик». Раздел, в котором печатались прозаические опыты красноармейских писателей, редактировал К. Федин.

Прощай, Галево яркокрасный,
Прощай, наш Воткинский завод,
Прощай, Маруся, взгляд твой ясный,
Прощай, батрацкий весь народ.
Пойдем сомкнутыми рядами,
Все в наступленье перейдем.
Домой вернемся молодцами
Или геройски все умрем²⁴.

Творчество красноармейских поэтов пользовалось большой популярностью. Фронтные стихи и песни брались бойцами на вооружение. Эти явления фронтной поэзии, близкие отчасти к фольклору, отчасти к художественной самодеятельности, лишь немногими лучшими своими образцами непосредственно примыкали к «большой литературе». Но вне этого фона (и притом отнюдь не нейтрального) трудно понять важные особенности литературного развития тех лет.

Искусство революции утверждало себя на самой широкой демократической основе. Оно настойчиво стремилось вплотную сблизиться с интересами и чаяниями народа, и это предопределило многие характерные изменения в формах литературной жизни, условиях творческой работы, взаимоотношениях писателя с читателем.

Не случайно в те годы на передний план выдвигается фигура Демьяна Бедного. Необычайная популярность поэта, широкий размах его деятельности, огромные тиражи изданий, интенсивное сотрудничество в прессе — все это было тесно связано с той борьбой за массовость поэзии, которую так последовательно и плодотворно вел Бедный. Свои основные художественные убеждения он выразил во многих декларациях, относящихся подчас уже к более позднему времени, но имеющих подчеркнуто итоговый характер. «Что до меня, то я позиций не сдаю, на чем стоял, на том стою»²⁵, — пишет поэт в стихотворении «О слове» (1924), прямо указывая, что проблема массового искусства не нова, что речь идет о взглядах, которые у него, Бедного, выработались давно и под непосредственным воздействием революционных преобразований.

Недаром же прошли великие циклоны,
Народный океан взбурлившие до дна!
Моих читателей сочти: их миллионы,
И с ними у меня «эстетика» одна!²⁶

²⁴ «Красный воин» (Казань, орган Политотдела 2-й армии), 30 апреля 1919 г. — Цит. по кн.: Фронтная поэзия..., стр. 35.

²⁵ Демьян Бедный. Собр. соч. в пяти томах, т. 3. М., 1954, стр. 164. В дальнейшем цитируется это издание.

²⁶ Там же

Сделав важные шаги на этом пути еще в предоктябрьский период, Демьян Бедный обрел народную, подлинно миллионную аудиторию именно в годы революции и гражданской войны. Работа поэта была очень своеобразна. Для того, чтобы стих стал достоянием среды, зачастую даже не имевшей понятия о книге, печатном слове, надо было проявить много художественного такта, изобретательности, и, главное,— хорошо знать потребности этой среды, ее психологию, настроения и интересы.

В полумемуарных «Записках красноармейца», принадлежащих перу участника событий того времени, находим любопытный рассказ о том, как постепенно менялся песенный репертуар молодых новобранцев:

«Вначале мы пели старые рекрутские песни, которые хорошо знали еще с детства... Когда мы пели такие песни, женщины начинали плакать и причитать. Это нравилось нам. Мы чувствовали себя героями.

Пели мы и такую старую песню:

Пишет, пишет царь германский,
Пишет русскому царю:
Завоюю всю Россию,
Сам в Россию жить приду...

Как-то раз наша рота, построившись около учебного пункта, направилась на занятия к пристани. Командир роты, увидев комиссара, захотел блеснуть перед ним и подал команду:

— Запевай!

...Проходя мимо комиссара, мы особенно дружно проголосили:

Крестьянский сын давно готовый,
Семья вся замертво лежит...

На занятиях комиссар подошел к нам и заговорил о песнях.

— Времена новые, а мы с вами все старые песни поем. Скоро будем праздновать первую годовщину Октябрьской революции, пойдем на демонстрацию. Неужели и на революционной демонстрации будем петь: „Семья вся замертво лежит...“ или же „Пишет, пишет царь германский...“? Кстати говоря, русский царь Николка окончил писать, да и германский Вильгельм, наверное, скоро перестанет писать.

Все засмеялись, поняли, что с песнями у нас неладно.

После этого мы стали разучивать „Вихри враждебные веют над нами“, „Смело, товарищи, в ногу!“

Через некоторое время мы уже лихо распевали новые песни. Грозно звучало у нас:

Свергнем могучей рукою
Гнет роковой навсегда
И водрузим над землею
Красное знамя труда.

Однако не всем в наших деревнях это нравилось. Кое-кто в ответ на наши грозные песни показывал нам кулаки. Вскоре кто-то пустил по деревням слух, что у допризывников будут отбирать кресты, в первую очередь у запевал, а после обучения вместо креста поставят на груди клеймо антихриста и всех заклеянных отправят в Германию...»²⁷.

Этот рассказ весьма примечателен. Он очень наглядно показывает, что жизнь деревни или красноармейской казармы менялась в те годы нелегко, что открытым классовым сражениям сопутствовали острые идейные и психологические конфликты, и потому новая песня могла восприниматься совсем по-разному: одним она несла свет, помогала радостному приобщению к правде нового мира (что не мешало деревенским парням, распеваящим революционные песни, еще носить по старинке кресты), у других вызывала злобу, вражду, испуганный шепоток об антихристовой печати... Вот здесь-то и пролегла основная творческая стезя Демьяна Бедного. Как никто другой из литературных современников, сумел он «достучаться» до сердца простого труженика, понять, над чем тот ломает голову, разъяснить ему самую суть происходящих событий. И эта агитация была тем успешнее, что основные политические истины Демьян Бедный растолковывал своей аудитории с помощью привычных для нее примеров и представлений, смело переводя поэзию на почву фольклора, повседневного быта, народной фразеологии и юмора. Соответствующую трактовку получал и сам авторский, писательский образ. Лирическое «я» Бедного при всей его самобытности, колоритности, характерности столь же широко и нарицательно, как его имя, с самого начала принятое им и введенное в поэтический обиход не как обычный литературный псевдоним, а как некое обобщение, олицетворение мужицких интересов и чаяний. «Я один из многих»,— такова характерная позиция поэта.

Всяк выходи, своих дум не таи:
Ведь мы все тут свои,
Народ все простой, земляки и землячки,
И одни, чай, у всех болячки...²⁸

Так разрешает Демьян Бедный свою задачу: для того, чтобы стать выразителем народных интересов, радостей, «болячек», поэт как бы выступал в роли одного из представителей массы, а тем самым вплотную приближался и к рядовому читателю, стирая грань между ним и собою.

Во всем этом было много специфического, чисто «демьяновского». Но в более широком плане сходные требования вставали

²⁷ М. Демидов. Записки красноармейца. М., 1958, стр. 48—49

²⁸ «Красная газета», 25 января 1918 г

перед всем литературным фронтом. «Искусство вырвется из стен на улицу. Как раньше оно стремилось в узилище частных квартир, где его встречали избранные ценители, так теперь оно будет рваться на свободу площадей и улиц, где им станут любоваться широкие массы...»²⁹. В таком духе были выдержаны многие декларации, манифесты, программные статьи. И хотя они содержали преимущественно лишь общие наброски (причем разграничение на «раньше» и «теперь» нередко страдало излишней категоричностью), все же нечто существенное удавалось уловить: искусство резко поворачивало в сторону самой широкой демократизации, и нормой поведения писателя в значительной мере становилось выступление с ораторской трибуны где-нибудь на площади перед толпой рабочих, крестьян или красноармейцев, а не чтение своих произведений в «узилище» салона небольшого кружка «избранных ценителей». Вот почему так символически известен эпизод из творческой биографии Маяковского: поэт приехал в театр бывшего Гвардейского экипажа и там прочитал балтийским матросам «Левый марш», специально им посвященный. Отсюда берут свое начало черты литературной жизни, которые теперь стали для нас привычными, обыденными: писатель поддерживает тесную связь с читателями, выслушивает их мнение на специальных конференциях, сообщает о творческих планах, отчитывается. Тогда, в первые годы революции все это только еще возникало, носило иные формы, существовало бок о бок с рутинной литературного быта. И тем не менее уже явственно вырисовывается облик писателя нового типа, обозначается крутой перелом в судьбах литературы, как и культурной жизни страны в целом.

Весной 1919 года Ленин писал: «Старые социалисты-утописты воображали, что социализм можно построить с другими людьми, что они сначала воспитают хороших, чистеньких, прекрасно обученных людей и будут строить из них социализм... Мы хотим строить социализм немедленно из того материала, который нам оставил капитализм со вчера на сегодня, теперь же, а не из тех людей, которые в парниках будут приготовлены... Нужно взять всю науку, технику, все знания, искусство. Без этого мы жизнь коммунистического общества построить не можем»³⁰. Так ставился вопрос о построении нового общества, а в связи с этим — о необходимости овладеть всей суммой знаний, культурных достижений, накопленных человечеством в прошлом. Такой подход прямо противостоял различным теориям пролеткультовского толка, оторванным от реальных запросов времени, отмеченным узкоцеховыми устремлениями. Не

²⁹ В. Керженцев. Искусство на улице.— «Творчество», 1918, № 3, стр. 12.

³⁰ В. И. Ленин. Сочинения, т. 29, стр. 51—52.

выдумка особой «пролеткультуры», искусственно создаваемой в парниковой обстановке, а дальнейшее развитие существующей культуры и ее обогащение революционным мировоззрением — таким был курс Ленина, партии. Критика ошибок Пролеткульта, нашедшая отражение в ряде документов большого принципиального значения (письмо ЦК РКП (б) «О пролеткультах», ленинский проект резолюции «О пролетарской культуре» и др.), еще раз подчеркивала широкую основу, на которой осуществлялось культурное строительство.

Эта работа постоянно была в поле зрения Ленина, а многие из начинаний непосредственно возникали по его инициативе. Крайне характерны смелость, широта ленинских замыслов. «По правде сказать, я был совершенно ошеломлен и ослеплен этим предложением»³¹, — вспоминал впоследствии А. В. Луначарский по поводу плана монументальной пропаганды, выдвинутого Лениным и предусматривающего повсеместную замену старых «истуканов» новыми памятниками, сооружаемыми в честь корифеев науки, искусства, выдающихся революционных деятелей. Столь же широко было задумано и составление словаря слов, «употребляемых *теперь* и *классиками*, от Пушкина до Горького»³². Ленин как бы смотрел вперед и, предвидя, что новый строй создаст «красоту, безмерно превосходящую все, о чем могли только мечтать в прошлом»³³, сам мечтал о будущем, с которым соразмерял первые шаги и мероприятия.

Показательно, что некоторые из этих мероприятий получили полную реализацию уже в наши дни. Так, работа над недавно (1960) завершенным многотомным Собранием сочинений Л. Толстого начиналась еще при Ленине, который возбуждал вопрос об издании, уделял большое внимание его программе, не раз беседовал на эту тему с В. Д. Бонч-Бруевичем, В. Г. Чертовым. На письме последнего к Ленину от 27 февраля 1919 г. сохранились пометки: «1) В Народный Комиссариат Просвещения тов. Покровскому. Пересылается по распоряжению Вл. Ил. на рассмотрение Зав. Канц. Бричкина. 28.X.19. Срочно В. В. Воровскому, В. Бонч-Бруевич. 29.X.19»³⁴. Этот деловой (типичный и для прямых ленинских распоряжений) тон тоже очень характерен. Ленин входит во все детали и подробности, он неоднократно запрашивает Луначарского о задержках в деле художественного оформления городов, спешит заметить, что ввиду скудности средств придется на первых порах ограничиться временными памятниками из гипса, участвует в обсуждении выра-

³¹ А. Луначарский. Ленин о монументальной пропаганде. — «Литературная газета», 29 января 1933 г.

³² В. И. Ленин. Сочинения, т. 35, стр. 369.

³³ А. В. Луначарский. Ленин и литературоведение. М., 1934, стр. 39.

³⁴ Цит. по кн.: В. Р. Щербина. Ленин и вопросы литературы. М., Изд-во АН СССР, 1961, стр. 331.

ботанного Наркомпросом «Списка лиц, коим предположено поставить монументы в г. Москве и других городах Российской Федеративной Социалистической Советской Республики» (при окончательном утверждении в список были дополнительно включены имена Баумана, Ухтомского, Гейне, исключено как несоответствующее основным агитационным целям имя Владимира Соловьева). Смелое нововведение, далекий «залет» в будущее сочетались с самым трезвым учетом наличных, весьма ограниченных возможностей, с ясным пониманием опасности, которую таит в себе чуждая идеология.

Чрезвычайно широко ставя вопрос о духовном наследии, Ленин одновременно подчеркивал всю остроту идейной борьбы как прямого продолжения борьбы политической. «Когда гибнет старое общество,— говорил Ленин,— труп его нельзя заколотить в гроб и положить в могилу. Он разлагается в нашей среде, этот труп гниет и заражает нас самих... Именно то, с чем мы должны бороться за сохранение и развитие ростков нового в атмосфере, пропитанной миазмами разлагающегося трупа, та литературная и политическая обстановка, та игра политических партий, которые, от кадетов до меньшевиков, этими миазмами разлагающегося трупа пропитаны, все это они собираются бросать нам как палки под колеса»³⁵. Такая борьба, противоречивое столкновение старого и нового проявлялись во всех областях жизни. Эти конфликты наложили резкий отпечаток и на развитие искусства, нашли широкое отражение в художественной среде.

2 Приятие революционной современности, правильное понимание ее задач и перспектив было далеко непростым и нелегким делом для широких кругов художественной интеллигенции. Тут многое зависело от степени «подготовленности» писателей, шедших к революции различными путями или застигнутых ею врасплох, повергнутых в состояние растерянности, недоумения и нередко отвергающих все, что несла с собой октябрьская действительность. Старая писательская интеллигенция — в массе своей — переживает в этот период «сумеречные» настроения, испытывает колебания, страхи, сомнения, а порою тяжелый и затяжной творческий кризис. «...России на много лет суждено жить без художественной литературы, ибо иссякли все родники художественных переживаний, художественной мысли и творческого вдохновения; все они скрылись под тем обвалом исторической жизни, который мы переживаем», — заявлял журнал «Вестник литературы», служивший в эти годы временным приютом для осколков либеральной литературной общественности. «Революция принесла непроглядную ночь», — писал со-

³⁵ В. И. Ленин. Сочинения, т. 27, стр. 397—398.

трудник журнала А. Редько, предрекая деятелям русской культуры «полное физическое исчезновение»³⁶.

Идейная перестройка в этой среде протекала медленно, мучительно и неизбежно влекла за собой политическое размежевание, в ходе которого представители буржуазной интеллигенции либо расставались со своим прошлым и открыто переходили на сторону Советской власти, либо затаивались во вражде к существующему строю, скатывались в ряды контрреволюции, эмигрировали. «Хлябь, хаос — царство Сатаны, губящего слепой стихией»³⁷, — так воспринял революцию эмигрант И. Бунин, долгие годы сохранявший эту враждебную, непримиримую позицию в отношении новой действительности (стихотворение, откуда взяты эти строки, было написано в 1925 г. и носило для поэта в известном смысле итоговый характер, заключая сборник его избранных стихов).

Рубеж, проведенный Октябрем в литературном развитии, был особенно заметен рядом с тем прекраснодушным настроением, которое господствовало в писательских буржуазно-либеральных кругах в предшествующий период. Февральская революция казалась вполне приемлемой подавляющему большинству деятелей старой культуры. Но встретив ликованием падение царизма и провозглашение республики, они резко повернули вспять, когда в стране установилась рабоче-крестьянская власть со всеми вытекающими отсюда последствиями в области государственного строительства, экономики, культурной жизни и т. д. Это двойственное отношение интеллигенции к двум революциям — буржуазно-демократической и пролетарской — хорошо подметил В. Брюсов в обзоре «Вчера, сегодня и завтра русской поэзии»: «Февраль 1917 года был по плечу большинству наших поэтов, побудил „певцов“ быстро настроить свои лиры на лад „свобода — народа“ и затопил было журналы и газеты такими же стихотворными клише, как и начало войны. Но Октябрь был для многих, и очень многих, как бы ударом обуха по голове»³⁸.

О внезапном «поправении» напуганной интеллигенции, о смятении и унынии вчерашних певцов «свободы» свидетельствует, например, брошюра К. Бальмонта «Революционер я или нет», выпущенная в 1918 году. Именуя себя «революционером», Бальмонт предлагает свое собственное толкование этого понятия, толкование, из которого явствует, что «в пределах Русской истории наиболее революционные лики» — это «не Радищев, не

³⁶ А. Редько. Судьбы русской литературы.— «Вестник литературы», 1921, № 12(36), стр. 10.

³⁷ Ив. Б у н и н. Избранные стихи. Париж, изд-во «Современные записки», 1929, стр. 237.

³⁸ Валерий Брюсов. Вчера, сегодня и завтра русской поэзии.— «Печать и революция», 1922, кн. 7, стр. 42.

Рылеев, не Перовская и не Желябов», а... «княгиня Древней Руси Ольга, мученица веры боярыня Морозова, таинственный царевич и царь Димитрий и могучий исполин Петр». Современной России, по рекомендации Бальмонта, полагалось ограничиться одной революцией — Февральской, а углубление в стране революционной ситуации кажется ему ненужной и вредной затеей: «Революция есть гроза. Гроза кончается быстро и освежает воздух, и ярче тогда жизнь, красивее цветут цветы. Но жизни нет там, где грозы происходят непрерывно. А кто умышленно хочет длить грозу, тот явный враг строительства и благой жизни»³⁹.

Пылкие славословия в честь народа, которым Бальмонт еще недавно отдал щедрую дань, сменяются теперь иными мотивами.

Ты ошибся во всем. Твой родимый народ,
Он не тот, что мечтал ты,— не тот⁴⁰.

Еще круче поворачивает «назад» З. Гиппиус. От восторженно-легковесных стихов, подражающих (в марте 1917 года) «Марсельезе», она (в октябре-ноябре) переходит к истеричным проклятиям и угрозам в адрес народа:

И скоро в старый хлев ты будешь загнан палкой,
Народ, не уважающий святынь!⁴¹

Стихи З. Гиппиус — законченный образчик контрреволюционной политической лирики, проникнутой лютой злобой к октябрьской современности. «Все слова — как ненависти жала, все слова — как колющая сталь!» — писал А. Блок при получении этих стихов в ответном стихотворении. Позднее С. Есенин в поэме «Анна Снегина» (черновая редакция) вспоминал о том времени ожесточенной борьбы, разделившей литературу на два враждующих лагеря:

Возмездье достигло рока,
Рассыпались звенья кольца.
Тогда Мережковские Блока
Считали за подлеца.

«Двенадцать» всю тремело.
И разве забудет страна,
Как ненавистью вскипела
Российская наша «шпана».

И я с ним, бродя по Галерной,
Смеялся до боли в живот

³⁹ К. Бальмонт. Революционер я или нет. М., «Верфь», 1918, стр. 6, 34.

⁴⁰ Там же, стр. 39.

⁴¹ З. Н. Гиппиус. Последние стихи. 1914—1918. Пб., 1918, стр. 48.

Над тем, как, хозяину верный,
Взбесился затягленный «скот».

«Скотом» тогда некий писака
Озвал всю мужицкую голь...⁴²

Октябрьская революция, а затем гражданская война привели в сфере искусства, как и во всех областях жизни, к обострению и выявлению классовых интересов и противоречий. Стихи этого времени и по форме и по содержанию принимают вид открытых воинствующих выступлений, становятся оружием в борьбе противоположных социальных систем. В стане, враждебном революции, эти выступления нередко носят форму циничных признаний, когда литераторы, долгое время твердившие о «чистом искусстве», внезапно сбрасывают с себя эстетические покровы и прямо заявляют о своей классовой принадлежности. Вещи называются своими именами, и вчерашние «жрецы красоты» оказываются помещиками, буржуа, офицерами, домовладельцами. В каких-нибудь невинных стихах «о весне» вдруг слышатся вздохи о «родной усадьбе»:

Вновь весна... И ручьи вновь пенятся
И лютиком топь зажелтела,
И опять я — в своем именице...
Слава богу! Все пока цело...⁴³

В то время как в одном лагере звучит гордое заявление: «поэт — рабочий» (Маяковский), в другом, противоположном стане ведутся такие речи: «Мы — для немногих. Искусство не может раздаваться всем. Оно божественно, царственно. За покушение на эту святую придется держать ответ перед богом... Искусство действительно нечто буржуазное. Политики не терпят теперь буржуазии. Но в искусстве буржуазия занимает свое место...»⁴⁴

Содержание и развитие общественно-эстетической борьбы не исчерпывалось столкновением прямых, политически неприкрытых лозунгов и деклараций. На откровенные «ненавистнические» признания (типа стихов З. Гиппиус) шли сравнительно немногие писатели даже из числа тех, кому революционная современность была явно не по душе. Столь активная позиция влекла за собою ряд немедленных «выводов» морального порядка, сделать которые мог далеко не каждый, кто чувствовал себя уютно в новых условиях: полный разрыв с родиной, открытый

⁴² Сергей Есенин. Собр. соч. в пяти томах, М., 1961—1962, т. 3, стр. 268—269.

⁴³ Л. Столица. В родной усадьбе.— «Накануне», 1918, июнь, № 7, стр. 2.

⁴⁴ Это выступление «одного из видных членов» общества «Мир искусства» (без указания имени автора) под рубрикой «Ценное признание» приведено в газете «Искусство коммуны», 7 декабря 1918 г., № 1

конфликт с народом, забвение и отрицание всех традиций русской интеллигенции.

С другой стороны, само содержание пролетарской революции для многих представителей старой культуры было непонятно, и требовался некоторый срок, чтобы прояснилась новая обстановка и определились взгляды тех, кто воспринимал ее сумбурно, противоречиво, день ото дня колеблясь в оценке происходящих событий. Например, Бальмонт, испытав разочарование в «родимом народе», тем не менее считал необходимым поддерживать с рабочим классом «дружественные» отношения и, в частности, подготовил к печати книжку гражданских стихов «Песня рабочего молота» (Госиздат, 1922), в которой он призывал и поэта и рабочего к совместному творчеству, к единению, что, однако, не помешало ему вскоре перейти в лагерь эмиграции.

Такая непоследовательность объяснялась, конечно, не только личными качествами Бальмонта (который и в поэзии под видом «своенравия», «капризов гения» культивировал легкость в мыслях и непостоянство в принципах). Тут сказались и более глубокие предпосылки — общий идейный разброд, царивший в среде буржуазной художественной интеллигенции, которая даже в своих антиреволюционных чаяниях не имела целостной идеологической платформы. Эта среда действительно переживала «кризис духа», о котором тогда писали многие литераторы, склонные распространять свои беды и болезни на все современное человечество. Здесь господствовали настроения упадка, безверия, разлада, внутреннего опустошения. И хотя на стороне прошлого оставалось немало видных деятелей искусства, они не смогли оказать активной нравственно-эстетической поддержки политическим устремлениям контрреволюции.

Показательно, что так называемое «белое движение» не располагало сколько-нибудь серьезной литературой, которая бы выразила мечты и надежды тех, кто шел «поразить красного зверя». Это произошло не потому, что здесь не было писателей, сочувствующих делу политической реставрации, а потому, что сами эти писатели в подавляющем большинстве случаев не обладали ни сознанием собственной правоты, ни тем душевным подъемом и пафосом, которые необходимы всякому художнику, желающему стать трибуном, агитатором, борцом. Белогвардейские агитаторы, как правило, оказывались бездарностями. А талантливые поэты, не принявшие революции (так же, как впоследствии поэты эмиграции), предпочитали тосковать о прошлом и жаловаться на одиночество, обвиняя и ненавидя новый общественный строй. У них не было будущего, и вместо маршей и проповедей они писали элегии, проникнутые чувством бессилия. В этом сказалось, в частности, то отсутствие у всего антиреволюционного лагеря связей с народной почвой, которое — в сфере

военной и политической — послужило одной из причин разгрома и гибели русской белогвардейщины несмотря на помощь со стороны иностранной интервенции. Поэзия этого лагеря также не имела «внутренних ресурсов»; на ней лежала печать обреченности, выморочности — задолго до того, как ее наиболее непримиримые представители оказались, по выражению М. Цветаевой, «выхаркнуты народом» за пределы России.

Все это позволяет понять, почему в идейной борьбе и общественном размежевании — в процессах, протекавших в ту пору очень остро и драматично, — писатели, чуждые революционной современности, отнюдь не всегда оказывали активное сопротивление, а избирали подчас менее откровенные формы для выражения своего неприятия окружающей действительности. В то время как молодая советская литература открыто демонстрировала свою классовую природу и социально-политические вопросы ставила во главу угла всей художественной жизни, представители другого лагеря избегали политически откровенного спора и нередко в отношении революции составляли своего рода «эстетическую оппозицию». В этой среде особенное распространение получает идея «чистого искусства», стоящего «вне политики», «вне времени», «вне истории». Декадентский культ «мечты», оторванной от жизни, становится формой отрицания революционной действительности, но политический смысл этого отрицания скрыт, завуалирован различного рода «высокими» словами о долге художника, сущности искусства, служении красоте и т. д. Как писал один из деятелей «Вестника литературы», — «ни на минуту не следует забывать, что вся сила искусства в том, что ставит его превыше вражды исторических сил. Тучи могут сегодня скрывать от нас снежную вершину Монблана, но мы знаем, что они растают, а она останется, непорочно-белая, неуязвимая»⁴⁵.

Не всегда, разумеется, в подобных высказываниях следует усматривать лишь хитрый маневр и защитную маскировку убежденных противников Советской власти. Но в своем существе концепция «чистого искусства» имела в то время ярко выраженную социальную направленность и стояла не «вне суеты дня», как утверждали ее сторонники, а играла весьма заметную роль в развернувшейся идейной борьбе. «Вечное» служило убежищем для тех, кому было не по пути с историей, с сегодняшним днем. Вот почему деятели старой культуры, в особенности представители декадентского искусства выступают как ревнители «чистой» эстетики и становятся в позу подчеркнутого невнимания к реальному миру. Тогда как все вокруг меняется, кипит, перестраива-

⁴⁵ Н. Лернер. Пролетарское искусство. — «Вестник литературы», 1919, № 6, стр. 7.

ется, они изо всех сил стремятся сохранить «неподвижность». Иногда это им удается, но ценою утраты всего живого.

Примечательна в этом смысле фигура Ф. Сологуба, удивлявшая современников неколеблемым, ледяным спокойствием. Певец смерти и красоты (которые странным образом сближались в его стихах) уже не воспринимался как явление современной литературы. Он доживал свои дни в качестве анахронизма, всем существом устремленный в «нездешнее». Почтительные рецензенты новых книг Сологуба не могли скрыть, что как художник он тоже словно умер, застыл, окостенел в своих старых мотивах, образах, интонациях.

«Точно из другого мира звучит в наши буйные и бурные дни успокоенный, мечтательный, тихий голос Сологуба.

Никакие бури, никакие социальные вихри и революции его не затрагивают, не сдвигают с твердой и уверенной позиции. Верный жрец мечты... глубоко замкнутый в свой собственный мир от всего внешнего, Сологуб едва ли не единственный в наши дни настойчиво и убежденно повторяет:

Мои безбурны небеса.
В блаженном свете вдохновенья
Какая радость и краса.

.

Новая книжка стихов Сологуба не прибавляет новых лавров в его венок. Она только говорит о том, как непоколебим он на своих старых позициях»⁴⁶.

Однако при всей исключительности той «надмирной» позиции, которую занимал Сологуб, он был далеко не единственным в эти годы, кто вопреки очевидности твердил о неизменности жизни и красоте «безбурных небес». Больше того, очень многие молодые литераторы, прочно связанные корнями с буржуазно-декадентской эстетикой, фрондируют своим равнодушием к современности и пристрастием ко всему «неземному», «заоблачному», «вечному». О психологии этих кругов литературной «золотой молодежи» с болью и гневом писал Блок в статье «Русские дэнди» (1919), показывая до какой степени духовной нищеты, опустошения дошли эти люди, переступившие «недозволенную черту» и отделившие поэзию от реальной действительности. В беседе с Блоком (которая запечатлена в этой статье) один из молодых представителей декадентской богемы признается: «Я слишком образован, чтобы не понимать, что так дальше продолжаться не может, и что буржуазия будет уничтожена. Но, если осуществится социализм, нам останется только умереть... мы все обеспечены и совершенно не приспособлены к тому, чтобы добы-

⁴⁶ Д. Выгодский. Федор Сологуб. Фимнамы. Пб., «Странствующий энгузиаст», 1921.— «Печать и революция», 1922, кн. 1(4), стр. 299.

вать что-нибудь трудом. Все мы — наркоманы, опиисты; женщины наши — нимфоманки. Нас — меньшинство, но мы пока распоряжаемся среди молодежи: мы высмеиваем тех, кто интересуется социализмом, работой, революцией. Мы живем только стихами... Нас ничего не интересует, кроме стихов. Ведь мы — пустые, совершенно пустые»⁴⁷.

И в стихах той поры нетрудно встретить подобного же рода признания, свидетельствующие об углублении в условиях революционной действительности процессов загнивания и распада буржуазной культуры, процессов «разрушения личности» декадента-индивидуалиста. Авторы этого круга чувствуют свою изоляцию, свою неприкаянность в новом обществе побеждающего социализма. Отсюда их стремление не видеть окружающей жизни, уйти в сонные грезы, в эстетические иллюзии.

О, удалимся на острова Вырождений,
Построим хрустальные замки снов,
Поставим тигров и львов на ступенях,
Будем следить течение облаков⁴⁸.

Такие стихи складывались в огненном девятнадцатом году. Но тогда, в обстановке войны и разрухи, в условиях бумажного голода они не всегда выходили в свет, а часто существовали «изустно», читались в узких кружках «любителей» и «знатоков», произносились с эстрад, за столиками кафе (откуда и пошла крылатая фраза о «кафейном периоде русской литературы» — полностью применимая лишь к этим творениям поэтической богемы). Когда же в начале нэпа через каналы частных издательств они хлынули в печать и наводнили книжный рынок, выявилось в полной мере общественное лицо этой литературной среды, ухитрившейся «не заметить» революции и провести все эти годы в каком-то «очарованном сне».

Нельзя, однако, не увидеть, что подчеркнутый эстетизм, «независимость» и «свобода» от бурных событий эпохи были определенной формой борьбы и отнюдь не свидетельствовали о бескорыстии приверженцев «чистой» поэзии. Культ «сладкого сна», «возвышающего обмана» учреждался ими «в пику» революционной современности, и сами учредители хорошо понимали, *чему* они противопоставляют свое искусство: «Как бы жестка и сурова ни была действительность, как бы цепко ни держала она нас своими когтями, воображение всегда сумеет вырваться на свободу и создать небывалые волшебные миры, повинуюсь хотя бы одному только закону контраста»⁴⁹.

⁴⁷ Александр Блок. Собр. соч., т. 8, Л., 1936, стр. 78. В дальнейшем — ссылки на это издание.

⁴⁸ К. Вагинов. Путешествие в хаос. Пб., «Кольцо поэтов», 1921, стр. 18.

⁴⁹ П. Губер. Есть ли будущее у русской литературы? — «Вестник литературы», 1921, № 1(25), стр. 3.

Стихи этого толка и создавались «по закону контраста», как отталкивание от ненавистой и пугающей действительности, как отрицание ее средствами вымысла, фантазии. Но удивительное дело: чем «контрастнее» работало воображение этих авторов, тем явственнее становились его скрытые пружины, его «обратная» зависимость от исторических условий. Выдавала сама тенденциозность, нарочитость, запальчивость предлагаемых «контрастов», которые звучали как вызов, брошенный в лицо современности. В то время как весь мир с ужасом или с восторгом следит за великими событиями, развертывающимися в России, Н. Оцуп, например, предается иному, «чистому» созерцанию.

Уже три дня я ничего не помню
О городе и об эпохе нашей,
Которая покажется наверно
Историку восторженному эрой
Великих преступлений и геройств.

Я весь во власти новых обаяний
Открытых мне медлительным движеньем
На пахоте навозного жука.

.....
Какие темно-синие отливы,
Какая удивительная поступь,
Как много весу в этом круглом теле,
Переломившем желтую травинку,
И над глазами золотые брови
Я кажется заметил у него ⁵⁰.

Вопреки уверению поэта, что он забыл о революции, мы понимаем, что он не только помнит о ней, но и сами эти строки, написанные в 1918 году, продиктованы желанием автора задеть, оскорбить эпоху предпочтением ей навозного жука, превращенного в объект самоцельного эстетического любования. Это не отрешенность от времени, а яростная с ним полемика, хотя она и носит видимость невинных «вкусовых» разногласий (кому нравятся катаклизмы истории, а кому — красивые жуки).

В стихотворении «Буря» (1921) В. Ходасевич тревожностям современности противопоставляет «мудреца», хранящего бесстрашие в любую «непогоду»:

Мудрый подойдет к окошку,
Поглядит, как бьет гроза,—
И смыкает понемножку
Пресыщенные глаза ⁵¹.

⁵⁰ Николай Оцуп. Град. Стихи. Пб., «Щех поэтов», 1921, стр. 44—45.

⁵¹ Владислав Ходасевич. Тяжелая лира. Четвертая книга стихов. Берлин — Пб.— М., Изд-во З. И. Гржебина, 1923, стр. 240.

Позу пресыщения и скуки охотно принимали литературные снобы, желавшие показать свою «неуязвимость» под ударами революционной грозы. Но этот демонстративный жест говорил о другом — современность у них вызывала весьма бурную реакцию, и, «смыкая глаза» в знак протеста, несогласия, они невольно обнаруживали свое классовое пристрастие.

На эту невозможность художника уйти от революционных событий, спрятаться в «башне из слоновой кости» пронизательно указывал Блок в заметках к одной из лекций (5 апреля 1920 г.): «...У нас в сознании присутствует, конечно, слово революция. Хотим мы этого, или не хотим, уйти от этого слова куда... Я не мог бы, если бы даже хотел, если бы даже сознательно стал избегать слова „революция“, — умолчать о ней. Все равно, она появится и между строк и, если мы станем гнать ее в дверь, она влетит в окно»⁵².

Другой иллюзией, распространенной в интеллигентских кругах, была попытка «стать над схваткой» и отыскать в жизни, раздираемой борьбой и противоречиями, несуществующий третий путь «всеобщей любви», «всепрощения» и т. д. Для писателей этого типа, увлеченных идеями ложно понятого гуманизма, характерны крайняя нервозность в восприятии революционных событий, преувеличенное изображение кровавых ужасов гражданской «междоусобицы», стремление примирить враждующие классы, опираясь на «вечные», «общечеловеческие» религиозные или моральные ценности. Если «аполитизм» эстетов был мотивирован равнодушием к жизни (поза холодного безучастия), то здесь он облакался в интонации самого сердечного участия к человеку («человеку вообще», без различия классов и партий). «В дни Революции быть человеком, а не гражданином»⁵³, — таков девиз М. Волошина, стремившегося в борьбе занять позицию «промежутка», хотя он тогда и писал стихи, направленные против октябрьской действительности.

Победа революции и защита ее великих исторических завоеваний всецело зависели от пробуждения и развития в народных массах классового, политического, гражданского самосознания. Поэтому любая проповедь классового «мира», «нейтралитета», противопоставление «человека» — «гражданину», призывы молиться «за тех и за других» — как бы ни были они искренни и чистосердечны — вступали в жестокий конфликт с правдой революционной эпохи и с литературой, одушевленной служением этой правде. В то время как, по словам Маяковского, «уничтожились все середины» и «земной шар самый на две раскололся полушарий половины» — красную и белую, М. Цветаева «сме-

⁵² Александр Блок. Собр. соч., т. 8, стр. 240.

⁵³ Архив Института мировой литературы им. А. М. Горького, ф. 79, оп. 1, № 20.

шивала» цвета и, оплакивая жертвы войны, стремилась представить, что на поле сражения нет ни красных, ни белых, а есть лишь несчастные люди-братья, убивающие друг друга.

Белый был — красным стал,
Кровь обагрила.
Красным был — белый стал,
Смерть побелила.

.
И справа, и слева,
И сзади, и прямо
И красный и белый:
— Мама!
Без воли — без гнева —
Протяжно — упрямо —
До самого неба:
— Мама!⁵⁴

Естественно, что подобные настроения, проникнутые духом идейного разоружения, общественной пассивности, непротивленчества, встречали резкий отпор со стороны передовых деятелей советской литературы. В частности, сатирическая фигура «Соглашателя», выведенная Маяковским в «Мистерии-буфф», несомненно содержала не только политическую, но и литературную полемику. Речи этого персонажа (в первом варианте пьесы их произносила «Мадам-истерика») живо воспроизводят ту атмосферу душевной раздерганности, в которой пребывали достаточно широкие слои интеллигенции, в том числе — писатели, мечущиеся между двумя станами в безуспешных стараниях примирить «тех» и «других»:

Милые красные!
Милые белые!
Послушайте, я не могу!

*
И опять,
и опять разрушается кров,
и опять,
и опять смятенье и гул.
Довольно!
Довольно!
Не лейте кровь!
Послушайте, я не могу.⁵⁵

Маяковский здесь пародирует характерные интонации различных литературных «плакальчиков» и «молельщиков» за Рос-

⁵⁴ Цит. по кн.: И. Эренбург. Портреты русских поэтов. Берлин, 1922, стр. 157—158.

⁵⁵ Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 2. стр. 260, 289.

сию, героический путь которой, полный трудностей и лишений, нередко изображался тогда в виде национальной катастрофы.

Среди явлений подобного рода нельзя не назвать книгу И. Эренбурга «Молитва о России» (1918), которая во многом перекликалась со стихами М. Волошина и вызвала заметный общественный резонанс⁵⁶. Позднее Эренбург весьма отрицательно оценил свои стихотворные произведения той поры. Написанные после долгого пребывания вдали от родины, в состоянии идейной «распутицы», надрыва, неуравновешенности, они были созвучны тем примиренческим настроениям, которые высмеивал Маяковский в «Мистерии-буфф».

Утром, над ворохом газет,
Когда хочется выбежать, закричать прохожим:
«Нет!
Послушайте! так невозможно!»⁵⁷

Известно, что Маяковский резко-критически встретил «Молитву о России» и, сопроводив ее насмешливыми комментариями, отметил, что автор книги «из великих битв Российской Революции разглядел одно:

Уж матросы взбегали по лестницам:
„Сучьи дети! Всех перебьем!“»⁵⁸

Возможно, не без умысла вскоре были написаны строки в «Оде революции», где, запечатлев контрасты революционной стихии, поэт подчеркнул в ней доброе, животворящее начало.

«Слава».
Хрипит в предсмертном рейсе.
Визг сирен придушено тонок.
Ты шлешь моряков
на тонущий крейсер,
туда,
где забытый
мяукал котенок.⁵⁹

Эта смена акцентов весьма поучительна: истинный гуманист опровергал псевдогуманность растерявшейся интеллигенции, склонной трактовать революцию как напрасное кровопролитие,

⁵⁶ О том, насколько высоко котировалась «Молитва о России» в определенных литературных кругах, говорит, например, отзыв М. Волошина, который поставил ее рядом с поэмой Блока «Двенадцать» и назвал книгой, «на которую кровавый восемнадцатый год сможет сослаться как на единственное свое оправдание». (М. Волошин. Поэзия и революция. Александр Блок и Илья Эренбург. — «Камена», Киев, 1919, № 2, стр. 28).

⁵⁷ И. Эренбург. В смертный час (Молитва о России). Стихи. 2-е издание. Киев, «Летопись», 1919, стр. 42.

⁵⁸ Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 12, стр. 10.

⁵⁹ Там же, т. 2, стр. 13.

как взрыв диких инстинктов и попрание человеческого достоинства.

На слепоту авторов, проглядевших в революции ее гуманистическое содержание, указывали порою их собственные откровенные заявления, говорившие об отсутствии твердых убеждений и ясного взгляда на жизнь, о неумении понять сложные перипетии истории: «Не знаю, кто прав или виновен»; «На моих очах пелена»; «Вот я, слепой человек, на полях обреченной России прославляю мятежный век!»⁶⁰ — писал, например, И. Эренбург, и такая критическая самооценка уже намечала известный поворот автора к объективной правде «мятежного века», свидетельствовала о стремлении доискаться и понять, в чем же истинный смысл происходящих событий. В воспоминаниях о том периоде Эренбург так характеризует свои сомнения и поиски, связанные с осмыслением революции: «Самое главное было понять значение страстей и страданий людей в том, что мы называем „историей“, убедиться, что происходящее не страшный, кровавый бунт, не гигантская пугачевщина, а рождение нового мира с другими понятиями человеческих ценностей...»⁶¹.

«Прозрение» писателей, ослепленных догматами старой культуры, подавленных видом крови и все же желавших понять новую эпоху, происходило по-разному, и в то время как одни авторы освобождались от своих сомнений и колебаний сравнительно быстро и безболезненно, у других это «хождение по мукам» затягивалось на долгие годы. Но важно отметить, что сами процессы осознания революционной современности и приобщения широких слоев интеллигенции к новой жизни (процессы, запечатленные во многих повестях и романах 20-х и 30-х годов) начались очень рано, вслед за Октябрьской революцией, что и нашло отражение в поэзии тех лет.

Поиски исторической правды и своего места в новом обществе зачастую уживались с весьма превратными представлениями об этом обществе, так что «истинное» и «ложное» порою выступало в смешанном виде, создавая противоречивые и причудливые сочетания. Иной раз положительный смысл приобретало произведение, которое, хотя и было еще очень далеко от правильного понимания действительности, но являлось как бы первым шагом на пути к нему. Таково, например, стихотворение А. Ахматовой, написанное в 1917 году и прозвучавшее как гневная отповедь всем тем, кто намеревался покинуть родину, охваченную революционным пожаром.

...Мне голос был. Он звал утешно,
Он говорил: «Иди сюда,
Оставь свой край глухой и грешный,
Оставь Россию навсегда.

⁶⁰ И. Эренбург. Огонь. Гомель. Изд-во «Века и дни», 1919, стр. 7, 8.

⁶¹ И. Эренбург. Люди, годы, жизнь.— «Новый мир», 1961, № 1, стр. 140.

Я кровь от рук твоих отмою,
Из сердца выну черный стыд,
Я новым именем покрою
Боль поражений и обид».
Но равнодушно и спокойно
Руками я замкнула слух,
Чтоб этой речью недостойной
Не осквернился скорбный дух⁶².

Несмотря на то, что современность предстает здесь (как и в некоторых других произведениях Ахматовой того периода) в трагическом, мрачном освещении, важен был сам выбор, сделанный поэтессой и решенный в пользу родной земли. Вот почему А. Блок, любивший это стихотворение и помнивший его наизусть, придавал ему принципиальное значение: «— Ахматова права,— говорил он.— Это недостойная речь. Убежать от русской революции — позор»⁶³.

С другой стороны, такое решение — остаться в Советской России и стойко переносить все выпавшие родине испытания — не всегда, конечно, влекло за собою коренные изменения в мировоззрении писателя и переход его на позиции революционного искусства. Тут нередко возникали новые препятствия, и жизнь требовала от авторов дальнейших, более радикальных решений, для того чтобы их творчество не застыло на месте, а развивалось дальше по пути современности.

Ряд поэтов подошел к семнадцатому году, не имея серьезного жизненного опыта, твердых общественных убеждений или же испытав определенную зависимость от взглядов и принципов, получивших в предоктябрьский период широкое хождение среди модернистских школ и групп. Естественно, что развитие новых качеств затягивалось, приобретало сложный, противоречивый характер в творчестве авторов, которые, сочувствуя революции, вместе с тем воспринимали ее сквозь призму норм и догм «чистой лирики». Например, для Б. Пастернака переход в новую эпоху был осложнен его прежним, тянущимся от дореволюционного времени, пониманием задач искусства, природы поэзии. На протяжении ряда лет в творчестве Пастернака сказывалось характерное для этого автора противопоставление, разделение «поэта» и «деятеля», «лирики» и «истории». Наиболее резко, прямолинейно эта концепция была высказана им в статье «Черный бокал» (1916). Поэт и герой, лирика и история, вечность и время обозначены здесь как категории разных, несовместимых планов. «Обе равно априорны и абсолютны», и отдавая должное «солдатам абсолютной истории», автор оставляет за поэзией

⁶² Анна Ахматова. Подорожник. Пг., 1921, стр. 49.

⁶³ См. К. Чуковский. Александр Блок как человек и поэт. (Введение в поэзию Блока). Пг., 1924, стр. 35.

право не притрагиваться ко времени, не браться «за приготовление истории к завтрашнему дню»⁶⁴. Подобные представления и позднее ограничивали возможности поэта (в работе над современной темой), хотя после Октября в ряде стихотворений, в поэмах «Высокая болезнь», «Девятьсот пятый год», «Лейтенант Шмидт» он стремится сомкнуть лирику и историю.

В литературном развитии послереволюционной поры мы наблюдаем иногда и крутой поворот, ломку в мировоззрении, стремительный рост политического сознания у авторов, которые еще недавно своими вкусами, средой, происхождением принадлежали к чуждым народу классам и группировкам. Наступило время всевозможных «разрывов», которые осуществлялись и старыми и молодыми писателями, перестраивающими свою биографию по образцу новой эпохи. Молодой поэт Г. Фейгин, выходец из буржуазной среды, писал в декабре 1917 года, обращаясь к трудящимся массам:

Я пришёл к вам из чужого, ненавидимого стана,
Я пришел к вам от ничтожных, все оподливших людей,
Я пришел к великой правде, покорившей ураганно
Мир насилья и бессилья, мир поношенных идей.
Я пришел для новой жизни, светлой радости, и верьте
В мой восторг пред новым миром, в мой восторг пред Красным
днем...
Я хотел бы гордый вызов бросить тленью, бросить смерти
И зажечь сердца усталых опаляющим огнем⁶⁵.

Эти наивные, несовершенные строки, выдержанные в надсофьевско-бальмонтской «традиции», дышат неподдельной искренностью. Они принадлежат человеку, отдавшему свою жизнь делу революции (вскоре Г. Фейгин погиб на фронте), и могут служить документом той эпохи, знавшей не мало подобных же примеров духовного и нравственного обновления.

Но как бы ни были интересны факты, говорившие о идейной перестройке художественной интеллигенции, еще более важную роль в литературной жизни страны сыграли иного рода явления: приобщение к новой культуре, к творчеству самих масс. Литература обновляется не только в своем содержании, но и в своем классовом, социальном составе. Происходит небывалое перемещение, передвижение, пополнение ее кадров. Эти новые творческие силы, почти не известные ранее, зачастую существовавшие где-то «на периферии» или вообще за пределами искусства, определяют теперь художественную жизнь России, развитие ее основных литературных направлений, поэтических школ и организаций.

⁶⁴ Второй сборник Центрифуги. М., 1916, стр. 42.

⁶⁵ Герасим Фейгин. Стихи. Посмертное издание. Предисловие А. Безыменского. М., 1921, стр. 7.

В художественной жизни тех лет особенно видное место принадлежало Пролеткульту. Объединение пролетарских культурно-просветительных организаций — сокращенно Пролеткульт — возникло, как известно, еще накануне октябрьских событий: начало ему было положено на конференции, созванной по инициативе Луначарского в Петрограде 16—19 октября 1917 года. И в целом движение это уходило своими истоками в дореволюционное прошлое, продолжая отчасти традиции, связанные с деятельностью рабочих литературных кружков, с рядом интересных издательских начинаний, к числу которых относился вышедший в 1914 году «Первый сборник пролетарских писателей». В составлении сборника принимал ближайшее участие М. Горький, в следующих выражениях характеризовавший его перед массовым, демократическим читателем: «Написанная вашими товарищами, эта книжка — новое и очень значительное явление вашей трудной жизни... Вам есть чему порадоваться, и — кто знает будущее? — возможно, об этой маленькой книжке со временем упомянут как об одном из первых шагов русского пролетариата к созданию своей художественной литературы»⁶⁶.

И вот теперь, в условиях победившей революции, это время наступило. Движение, ранее постоянно сталкивавшееся с препятствиями и делавшее лишь свои первые шаги, выходило на широкую дорогу. В среде Пролеткульта эти перемены отмечались неоднократно. Так, на происходившей в декабре 1919 года в Петрограде конференции пролетарских писателей один из выступавших говорил: «В этот момент невольно переносишься за несколько лет тому назад, когда идейная предшественница „Петроградской Правды“ — газета „Правда“, терзаемая самодержавием и презираемая буржуазной прессой, смело и бодро подняла красное знамя революционного марксизма. Она звала пролетариев к организации, к творчеству, к выявлению своих литературных способностей. И теперь „Петроградская Правда“ гордится тем, что на страницах ее предшественницы впервые блеснули имена пролетарских поэтов, беллетристов и журналистов. Тогда это были только единицы, теперь перед нами целая плеяда»⁶⁷. На вечерах рабочей поэзии, во время чествования отдельных ее представителей не раз возникало подобное сопоставление прошлого и настоящего. В мае 1921 года с особой торжественностью

⁶⁶ М. Горький. Собрание сочинений, т. 24. М., 1953, стр. 168, 169. Интересные сведения о зарождении рабочего культурно-просветительного движения содержатся в статье А. Маширова-Самобытника «История Пролеткульта. 1905—1917» («Вопросы литературы», 1958, № 1). Заключительный раздел этой статьи касается непосредственного оформления Пролеткульта. См. также материалы в «Грядущем», например: И. Садофьев. На солнечном пути (1918, № 10); А. Маширов-Самобытник. Задачи пролетарской культуры (1918, № 2) и др.

⁶⁷ «Грядущее», 1920, № 1—2, стр. 30. (Курсив наш.— А. М., А. С.)

был проведен юбилей Е. Нечаева: отмечалось тридцатилетие литературной деятельности этого старейшего рабочего поэта, начинавшего свой путь как самоучка. Среди приветствовавших юбиляра были А. Серафимович, П. Сакулин. Доклад о творчестве Нечаева делал Н. Ляшко. Он так передавал чувства писателей старшего поколения, доживших до нового времени: «Головокружительный простор открылся перед ними на склоне лет. Слепляющее богатство увидели они, избитые, исполосованные вкривь и вкось. И какой огромной должна быть радость их, старых рабочих поэтов, певших песни труда под свист кнутов, в чад, в дыму, у каторжной гуты?.. Сбывается снисшееся, смутно светившее им»⁶⁸. Ощущением новых, «головокружительных» возможностей окрашены и стихи молодого поэта С. Обрадовича, посвященные Нечаеву:

Он знал, что ветры не загасят
Жар песенный у горна гут,
Что к смене Филипченко, Гастев
И тысячи других придут;

И в песни вечера и печали,
В их тусклый и усталый крик —
Ворвется гул борьбы и стали,
И вихрь знамен, и звон зари...⁶⁹

В новой обстановке менялся весь «настрой» стихов рабочих поэтов. И вместе с тем ряды их необычайно умножились. Дело таких ветеранов, как Нечаев и Шкулев, принимала по эстафете более молодая смена. Еще в дооктябрьскую пору начали выступать в печати М. Герасимов, В. Кириллов, И. Садофьев, А. Гастев, Н. Тихомиров, В. Александровский, И. Филипченко, А. Поморский. Но в полную меру дарование этих и некоторых других наиболее видных поэтов Пролеткульта развернулось уже в советское время. А наряду с ними в литературу входили «тысячи других».

Массовое стремление к художественному творчеству вызывало в те годы самые радужные упования. Не только в пролеткультовских, но и в других изданиях постоянно печатались программные статьи, декларации, в которых право быть приобщенным к искусству, как и все основные права, объявлялось общедоступным, всенародным. В начале 1918 года инициативная группа Коммунистического союза рабочей молодежи выступила со следующим воззванием: *«Ко всей рабочей молодежи гор. Петрограда. Товарищи! Российская революция, в своем стихийном дви-*

⁶⁸ «Кузница», 1922, № 9, стр. 37.

⁶⁹ С. Обрадович. Город. М., 1923, стр. 32. В примечании к этому стихотворению сказано, что оно было прочитано на вечере, посвященном юбилею Е. Нечаева.

жени захватывающая всю Европу, открывает первые возможности развития новой, пролетарской, истинно-человеческой культуры. Рабочему классу придется теперь особенно напрячь свои силы и ум, чтобы окончательно сокрушить еще оставшиеся устои буржуазии, старые вековые предрассудки и традиции и вместо них создать условия, отвечающие общечеловеческим жизненным потребностям, условия, где можно не только прозябать и влачить жалкое существование, но жить и творить!...»⁷⁰. Так в одном ряду, как равнозначные, употреблены эти понятия: жить и творить. Иными словами, заветные двери творчества, искусства теперь «открываются... для каждого гражданина нового социалистического строя, для всех граждан Советских Республик»⁷¹. Характерно обращение, которое выходивший в Пскове журнал «Вольное искусство» адресовал «всем лапотникам», «всем скопским сермяжникам»: «Слушайте и дивитесь. Вы — художники, а это не ругательное слово; в нем почет и уважение. Вы — творцы своего обихода, своего быта... Всё, сделанное вашими руками: одежды ваши самотканые, набойчатые платки и скатерти, полотенца вышитые, деянки вязанные малиновые да медячатые, ваши столы резные и сани, и прялки, и дуги росписные — все это — искусство...»⁷². Непосредственный повод был довольно скромным: местному населению предлагали нести вещи домашнего обихода в кустарный музей. Но редакция не упустила случая, чтобы сообщить своему читателю эту удивительную, открывающую самые заманчивые дали, новость: «вы — художники!».

В кругу таких настроений развертывалась и деятельность Пролеткульта. Творческая инициатива, идущая «снизу», из самой толщи народной жизни, получала здесь всемерное поощрение, помощь. Будучи прежде всего массовыми организациями, пролеткульта в первые годы Советской власти явились важным звеном в том потоке преобразований, которые объединяются единым понятием культурной революции. Сеть этих организаций была весьма широка. Они создавались на заводах и фабриках, в районах, при союзах рабочей молодежи и т. д. Помимо Москвы и Петрограда, эти организации получали распространение во многих других городах, доходили до отдаленных «глухих углов». В августе 1920 года было создано временное бюро Международного Пролеткульта, принявшее обращение, в котором приводились весьма внушительные данные: «Количество рабочих, организованных в Пролеткультах России, группирующихся вокруг

⁷⁰ Цит. по кн.: Г. Дрязгов. Записки комсомольца. М.—Л., 1930, стр. 165—166.

⁷¹ П. С м и д о в и ч. Освобождение творческих сил.— «Творчество», 1918, № 7, стр. 1.

⁷² Цит. по изд.: «Отклики». Еженедельный пролетарский орган литературы, искусства, политики, науки. Изд. Сызранского уездного отдела народного образования. Сызрань, 1919, № 3, стр. 23—24.

Всероссийского Пролеткульта, не менее 400 тысяч, из них 80 тысяч не просто примкнули к движению, а реально участвуют в разных студиях»; Пролеткульт «издал до 10 миллионов экземпляров своей литературы, принадлежащей исключительно перу пролетарских писателей...»⁷³. Если даже считать эти цифры преувеличенными и внести соответствующие коррективы, то и тогда мы получим представление об очень широком размахе деятельности пролеткультов.

Скупые строки хроникальных заметок, печатавшихся на страницах пролеткультовских изданий, подчас живо передают атмосферу, в которой протекала вся эта работа. Одна из таких заметок сообщала: «В ЦК (Пролеткульта.— А. М., А. С.) получены интересные сведения о зарождающемся пролетарском про[с]ветительном движении на Урале и в Сибири. Оказывается, что Пролеткульт неотступно идет за нашей победоносной армией, и в г. Оренбурге уже организована первая ячейка пролетарской культуры»⁷⁴. Каждому новому мероприятию придавали особое значение, встречали его радостным напутствием. В связи с появлением у тамбовского пролеткульта своего печатного органа следовало характерное обобщение: «...По силе переживаний провинция нисколько не уступает столицам. Рабочее чувство какого-нибудь далекого городка бьется в унисон биению сердца всего рабочего класса»⁷⁵. В другом случае говорилось: «Нашего полка прибыло! Еще один рабочий художественно-литературный журнал»⁷⁶.

В те годы в изданиях Пролеткульта выпущены были книги не только наиболее видных пролетарских писателей, но и множества других, чьи имена, ныне прочно уже забытые, пользовались зачастую достаточной известностью. В большом количестве выходили литературные сборники, альманахи, как, например: «Да здравствует Красный Октябрь!» (Петроград, 1918), «В буре и пламени» (Ярославль, 1918), «Завод огнекрылый» (Москва, 1918), «Сборник пролетарской поэзии» (Самара, 1919), «Паяльник» (Смоленск, 1920), «Осень багряная» (Тула, 1921)⁷⁷. Пролеткультами издавались свои журналы: в Москве — «Пролетарская культура», «Горн», «Гудки», «Твори!», в Петрограде — «Грядущее», в Самаре — «Зарево заводов», в Саратове — «Взмахи», в Колпине — «Мир и человек», в Тамбове — «Грядущая культура», и т. д. Литературная продукция в этих журналах играла видную, а подчас и определяющую роль. Следует добавить,

⁷³ «Пролетарская культура», 1920, № 17—19, стр. 2, 5.

⁷⁴ «Грядущее», 1919, № 7—8, стр. 30.

⁷⁵ Там же, 1919, № 1, стр. 23—24.

⁷⁶ «Горн», 1919, № 4, стр. 82.

⁷⁷ Основной перечень этих изданий см. в кн.: Пролетарские поэты первых лет советской эпохи. Библиотека поэта. Большая серия. Л., 1959.

что регулярно созываемые конференции, съезды, совещания также в значительной мере демонстрировали лицо пролетарских писателей, их необычайно возросшую (по сравнению с недавним прошлым) активность, многочисленность и сплоченность.

В автобиографии Н. Полетаев отмечает: «В 1918 году я поступил в студию Моск(овского) Пролеткульта. Особенно хороший молодой состав студии побудил меня работать серьезно»⁷⁸. Пролеткультовские студии и кружки имели в то время большое значение для выявления талантов из рабочей среды, воспитания литературной молодежи. Здесь эти писатели, поэты могли встречаться, обмениваться профессиональным опытом, а заодно и пополнять свое образование. Ведь учиться нередко приходилось урывками. Г. Санников вспоминает, что его пребывание в университете Шаняевского вскоре было прервано отъездом на фронт; последующая военная работа (комиссаром командных курсов) также не давала возможности для систематических дневных занятий. «И все же мечты мои в это кипучее необыкновенное время осуществлялись самым неожиданным образом. В московском Пролеткульте открылась литературная студия, созданная для молодых рабочих поэтов. Занятия проводились по вечерам. Вот в этой студии я и получил некоторое литературное образование и первоначальные навыки стихотворного мастерства»⁷⁹.

В разнообразных студиях, секциях, рабочих клубах проводилась большая просветительная, общекультурная работа. «Кто только не приходил тогда на наш огонек: дети, девушки, юноши с баррикад, бородачи в зипунах и лаптях из деревень, неведомые никому поэты, царापавшие до этих дней каракулями стихи в подвалах, или под крышами каменных домов, или просто за рабочим станком, или плугом. Я никогда дотоле не видел таких лиц и одеяний, какие появились в стенах Пролеткульта... Изможденные, почти покалеченные люди, совсем измученные, с куда-то вдаль страстно и упорно устремленными глазами, перемешивались со звонкою, ясною, здоровою, по-пролетарски певучею рабочей и крестьянской молодежью. Были такие, что приходили прямо с котомками, чуть ли не с дорог и перепутий между бесчисленными городами и весями необъятной земли нашей...»⁸⁰ Такую картину рисует известный театральный деятель А. Мгебров, близко стоявший в первые годы революции к петроградскому Пролеткульту. Понятно, что этим «бородачам в зипунах» часто необходимо было просто овладеть грамотой. Да и различные художественные опыты (в том числе особенно популярные инсценировки, хоровые читки и т. п.) в большинстве случаев ско-

⁷⁸ Н. Полетаев. Резкий свет. Стихи 1918—1925. М.—Л., 1926, стр. 5.

⁷⁹ Г. Санников. Несколько слов о себе.— В кн.: Григорий Санников. Стихотворения и поэмы. М., 1959, стр. 9.

⁸⁰ А. А. Мгебров. Жизнь в театре, т. II. М.—Л., 1932, стр. 314—315.

рее оставались на уровне самодеятельности, чем представляли явления собственно искусства. Впрочем, по отношению к творческой продукции Пролеткульта не всегда следует доискиваться этой грани. И если, с одной стороны, правомерно выделять ведуших рабочих поэтов, чьи имена действительно вошли в историю литературы, то, с другой стороны, своеобразие этой поэзии в значительной степени и состояло в ее массовости, в ее необычайном «многоголосии».

Разбросанные по заводам
К истокам творчества стеклись,—
И вот — выходим стройным взводом,
Приветствуя победно высь.

Великим сдвигом соучастны
Мы, пролетарские певцы,
Под знаменем кроваво-красным
В рядах товарищей — бойцы.

Что слово — штык, что стих — граната,
Но расцветет словесный сад
И песнями пролетариата
Пути вселенной запестрят.

Сопесенники, поспешите
Заводский ропот в гимн облечь,
Чтоб в вихре взвевянных событий
Сильней звучала наша речь...⁸¹

Едва ли не каждый поэт Пролеткульта выступил со стихами на эту тему. Величественное шествие «пролетарских певцов», изображенное во многих декларациях, становится одновременно и демонстрацией неиссякаемых источников рабочего творчества, и воспеванием мощи пролетариата, нового хозяина жизни, класса-победителя. «Нашими устами песнь несметных масс величьем небывалым впервые зазвучала»⁸², — восклицал И. Садофьев; «Мы волны первого гремящего прибоя»⁸³, — вторил ему А. Поморский.

На общем фоне славословий, праздничных ликований можно все же различить отдельные мотивы, известные тематические и другие градации. Так, в одном из сборников, выпущенных в Суздале к первой октябрьской годовщине, некто Климент Полищук в патетических выражениях воспевал «легионы дивно смелых борцов», а на следующей странице того же сборника печаталось стихотворение «Возвращение из плена», построенное как

⁸¹ Семен Родов. Пролетарские поэты. В сб. «Крепь», Вологда, 1921, стр. 36.

⁸² Илья Садофьев. Динамо-стихи. Пг., Пролеткульт, 1918, стр. 19.

⁸³ А. Поморский. Цветы восстания. Издание пятое. Пб., 1919, стр. 12.

обстоятельный рассказ об увиденных в родной деревне разрушениях.

Вот он, предо мною,
Край родной, любимый,
С вырубленным лесом,
С выжженной нивой.

.
За кривой рябиной,
Что у самой речки,
Страшно смотрит остов
Обгорелой печки.

Далее рассказывается о том, как вернувшемуся домой солдату открываются первые ростки новой жизни:

...Да ведь тоже наша
Бывшая казенка!
Нынче, вишь, в ней школа,
Ходит и сестренка...

.
Пусть в тебе и хмуру,
Бедно пусть живется,
Но неволью сердце,
Как к родимой, рвется.

За свои страданья,
За твою я волю,
Положу и душу,
И отдам я долю...⁸⁴

Подобное вторжение «деревенской» тематики на страницы пролеткультовских изданий — не столь редкое явление. Вопреки строжайшим предписаниям о «классовой чистоте», движение практически охватывало не только рабочих, но и другие трудовые слои, что особенно заметно давало себя знать на периферии. Да и та основная часть писателей Пролеткульта, которая не без основания подчеркивала свою принадлежность к индустриальному миру, все же корнями зачастую была связана с деревенским укладом. Недаром один из них, Я. Бердников, писал:

Село, село, мне близкое когда-то
С пастушьей дудкою и с песней ямщика...⁸⁵

Но эта идиллическая интонация не должна обманывать. Соупутствуя лишь воспоминанию о прошлом, она уступает место

⁸⁴ Красное знамя. Юбилейный сборник прозы и стихов пролетарских писателей, посвященный годовщине Октябрьской революции. Суздаль, 1918, стр. 10—11.

⁸⁵ Я. Бердников. Пришествие. Пг., «Космист», 1921, стр. 16.

совсем другому поэтическому строю, когда речь заходит о свершениях сегодняшнего дня.

Деревня! Не с елейным чудом,
Чтоб ярче зацвела земля,
С заводским медногорлым гудом
Иду я на твои поля.

Угарно-дымные лачуги
И прокопченные светцы
В вагранках огнеупругих
Я переплавлю на дворцы... ⁸⁶

Здесь вся расстановка акцентов прямо противоположна той, которая типична, например, для стихов Н. Клюева. Менее всего склонен Бердников «елейно» воспевать патриархальную старицу: его симпатии целиком отданы новому (причем обновление тесно связывается с «приходом» в деревню города, которому отведена решающая роль в «переплавке» былой косности, отсталости).

А параллельно этому мотиву, как бы варьируя его, поэты Пролеткульта с еще большим воодушевлением рассказывают о другом «пришествии» — о том, как судьба забросила недавних деревенских парней на завод, в город, как в фабричной «купели» были они крещены новой верой, как открылись их глаза, «электропламенные токи» наполнили мощью «стальные мускулы труда».

От хат соломенных селений,
Где жизнь смиренным горда,
На грозный зов сиренных пений
Пришли в стальные города.

Был каждый в пламя горна брошен,
Кипящей сталью опален...

.
Обрызган искрами металла,
Крещен в купели чугуна,
И — вот осталенною стала
Златосоломная струна ⁸⁷.

Отсюда берут свое начало устойчивые черты пролеткультовской поэзии: ее урбанизм, славословия в честь «гигантов-городов», еще более характерное преклонение перед всем, что связано с «грозным зовом сиренных пений», грохочущим миром машин и вагранок. О том, как разрабатывали эти темы А. Гастев, М. Герасимов, В. Казин и их поэтические соратники, мы будем иметь возможность сказать ниже. Сейчас же достаточно

⁸⁶ Я. Бердников. Пришествие, стр. 11.

⁸⁷ Михаил Герасимов. Железные цветы. Самара, 1919, стр. 13, 14.

подчеркнуть, что «разбросанные по заводам» (и объединенные теперь в специальные организации) поэты выступали очень широким фронтом, наглядно демонстрируя свою приверженность ко всему новому, рожденному Октябрем. А в условиях тех лет, когда так круто менялись пути искусства, само обращение к материалу революционной действительности имело уже немало важное значение.

Нельзя также не учитывать места поэтов, писателей Пролеткульта в общей расстановке противоборствующих литературных сил. «Мы твердо становимся под знамя реализма, реализма активного, реализма утверждения жизни, но отнюдь не реализма пассивного, реализма безверия и смерти... Мы знаем, мы твердо верим, что вокруг „Пролетарских Сборников“ сплотится все яркое, смелое, беззаветно преданное делу Пролетарской Революции»⁸⁸, — в таком духе формулируют эти писатели свои позиции. Верность, преданность революции неразрывно связывают они с борьбой против различных антиобщественных художественных течений. Соответственно и многие поэтические декларации содержали обличение певцов «безверия и смерти», строились на характерных контрастах.

...И вот пришли, не в покорном трауре,
На площади боль прошлого расплескав,
Буйные, в дыму и зареве —
Синеблужные поэты от станка⁸⁹.

Хотя полемика со «жрецами искусства» не мешала поэтам Пролеткульта нередко подпадать под прямое влияние своих литературных противников, все же такое противопоставление имело серьезные основания. «...Борьба, идущая в центрах между пролеткультом и эстетамы, доходит... глухими отголосками»⁹⁰, — это замечание, содержащееся в одном из «областных» обзоров, верно указывало крайние полюсы, основные точки притяжения в литературном движении того времени. Не случайно появление писателей, связанных с Пролеткультом, да и деятельность этой организации в целом, были подвергнуты таким ожесточенным нападкам справа (как, например, в известной статье Е. Замятина «Я боюсь» или в злобных выпадах «Книжного угла», задававшего саркастические вопросы: «Разве же делают весну наемные одописцы? И какие же фиалки расцветут там, гражданин Луначарский?...» и т. д.⁹¹).

С другой стороны, творчество рабочих поэтов получает широкое признание, на него возлагаются самые большие надежды.

⁸⁸ Пролетарский сборник. Книга I. М., Изд-во ВЦИК, 1918, стр. 3.

⁸⁹ «Понизовье», 1922, кн. 5, стр. 4.

⁹⁰ Сергей Городецкий. Обзор. областной поэзии. — «Красная новь», 1921, № 4, стр. 278.

⁹¹ Виктор Ховин. Безответные вопросы. — «Книжный угол», 1918, № 4, стр. 3.

Интересное свидетельство о восприятии пролеткультовской поэзии современниками находим в воспоминаниях Н. Павлович о Блоке. Отмечая, что работа петроградского Пролеткульта не вызывала в целом сочувствия у Блока, Павлович далее пишет: «но поэты-пролетарии его интересовали. В них думал он найти (от)звук той стихии, которая заговорила с ним в 18 году голосом „Двенадцати“». Ему хотелось видеть в них каких-то новых людей, иной породы, иного мира...»⁹². И, действительно, как было не прислушаться к тому, что скажут эти «сыны фабрик и заводов»? Ведь их судьба тесно сплелась с судьбой трудового народа, а многие из них были причастны революционной «стихии» самым непосредственным образом. Вся атмосфера времени заставляла присматриваться к творчеству поэтов-пролетариев, рождала по отношению к ним характерное настроение ожидания, повышенного интереса, ощущение «грандиозных перспектив»⁹³.

Однако, как известно, надежды эти оправдались далеко не в полной мере. Здесь сыграли свою роль разные предпосылки. Многим поэтам Пролеткульта, искренно стремившимся стать глашатаями революционной эпохи, явно недоставало профессиональных навыков, художественного опыта, что и приводило к столь губительному подражанию, обильным заимствованиям. Были и другие причины, тормозившие развитие этих поэтов. Само движение, к которому они примкнули, таило в себе серьезные внутренние противоречия, выражавшиеся, например, в том, что широкий размах, установка на массовость причудливо сочетались в деятельности пролеткультов с духом классовой ограниченности, откровенным тяготением к изоляции, резкому обособлению. В одной из программных статей, подводившей некоторые итоги первого года работы, говорилось: «Революционно-социалистическую интеллигенцию мы используем, но и „только“; направлять, проверять, творить — это „дело рук самих рабочих“... Пролетариат в области своей культуры был и будет самостоятелен, ибо полное такое слияние, совмещение с общей научно-художественной массой старого мира приведет к краху самой пролетарско-социалистическую культуру»⁹⁴.

Этот вывод был краеугольным камнем всей теоретической платформы Пролеткульта. Отдельные ее положения (об особом значении «лабораторного» метода, о необходимости строго разграничить сферы деятельности с Наркомпросом и т. д.) лишь последовательно развивали основной тезис о «чистоте» проле-

⁹² Надежда Павлович. Из воспоминаний об Александре Блоке. В кн.: Феникс, I. М., «Костры», 1922, стр. 155.

⁹³ См. в «Грядущем» (1920, № 11, стр. 15—16) заметку «Валерий Брюсов о современной литературе» — отчет о лекции Брюсова, прочитанной в Москве 19 сентября 1920 г.

⁹⁴ «Грядущее», 1918, № 8, стр. 21.

тарской культуры, создаваемой исключительно усилиями «самых рабочих», а потому требовавшей неукоснительной борьбы с опасными «совмещениями». Проведение этих кордонных мер было весьма энергичным. Оно накладывало явственный отпечаток на решение организационных вопросов⁹⁵ и вместе с тем во многом предопределяло систему художественных оценок, рекомендаций и т. д. Критическая мысль постоянно была озабочена выяснением: «свой или чужой?», старательно проводила межевую черту между «истинно пролетарскими» писателями и всей остальной литературной «массой», с особым рвением преследовала случаи отступничества, нарушения этой черты. Крайне характерен отзыв П. Бессалько в большой статье «Пролетарские поэты» о некоторых сторонах творчества В. Кириллова. Усматривая в его ранних, дооктябрьских стихах преимущественно лишь «бесплодные мечтания», навеянные «мистицизмом и символизмом господ Блоков», Бессалько по поводу нового времени с тревогой писал: «...эти „покойники“ изредка просыпаются в сердце Кириллова. Не так давно поэт посвятил им стихотворение под названием „Поэтам революции“ и к этому стиху приставил эпитафию из их же произведений:

„Живую душу укачала,
Русь, на своих просторах ты“
А. Блок.

Да, Россия господина Блока непременно укачала бы живую душу пролетарского поэта, но на его счастье и к счастью нашей поэзии живую душу раскачала пролетарская революция»⁹⁶. Здесь не приходится вдаваться в тонкости влияний Блока по той простой причине, что критик оперирует исключаящими друг друга понятиями, исходит из твердого убеждения: представители иных социальных слоев могут лишь «укачать» пролетарского поэта, между ними не должно быть ничего общего. И так настоя-

⁹⁵ Например, в ходе прений, происходивших на II конференции Московского Пролеткульта (март 1919 г.), была принята резолюция, подчеркивавшая право пролеткультовских организаций на самостоятельное существование. В отличие от Наркомпроса, Пролеткульт «обслуживает только пролетариат, содействуя развитию пролетарских талантов и выявлению чистой пролетарской культуры», — так передает общий смысл этого решения отчет, напечатанный в «Горне» (1919, № 4, стр. 21). Весьма красноречив и следующий комментарий: «Этой резолюцией московский пролетариат ясно выразил свою волю по вопросу о Пролеткульте, и представители Московского отдела народного образования настолько „огорчились“ ею, что дальнейшие заседания конференции они уже не посещали...» («Пролетарская культура», 1919, № 7—8, стр. 72). В достаточной мере тенденциозные ссылки на «волеизъявление» пролетариата — обычное явление в пролеткультовском обиходе.

⁹⁶ Павел Бессалько. Пролетарские поэты. — «Грядущее», 1919, № 1, стр. 16—17.

В полемическом запале Бессалько допускает неточность: эпитафия «Живую душу укачала...» был предпослан одному из ранних стихов Кириллова, а в подзаголовке стихотворения «Поэтам революции» просто написано «Посвящается А. Блоку».

чиво преследует П. Бессалько свои цели, что не только раннее творчество Кириллова называет «бесславной полосой», но и решительно осуждает стихотворное послание, посвященное автору «Двенадцати». А между тем это стихотворение весьма примечательно. Написанное как бы от лица непосредственных участников революционных событий, оно было обращено ко всем лучшим художникам прошлого, которые, как и Блок, мужественно стали «под знамена» борющегося народа:

Поэтам революции

Мы обнажили меч кровавый,
Чтоб гнет разрушить вековой,
И с верой светлой в жребий правый
Мы вышли на последний бой.

И в страшный час борьбы и муки,
В кровавом вихре грозных битв
Мы услышали чудо-звуки
Благословляющих молитв.

И вы, что нежностью питали
Ожесточенные сердца,
Вы под знамена наши встали,
Чтоб вместе биться до конца.

О светлый час благословенный,
Велик наш огненный союз:
Союз меча борьбы священной
С певцами легковейных муз⁹⁷.

Как отмечает В. Орлов, Блок бережно сохранил газетную вырезку с этими стихами⁹⁸. Для него, конечно, был полон особого смысла сам факт приветствия «поэта-пролетария» (такая подпись стояла в первоначальной публикации), как и близки требование сделать «в страшный час борьбы» решительный выбор, мотив радостного единения всех сил, преданных революции. А то, что идея «союза» провозглашалась из лагеря Пролеткульта, придает стихотворению Кириллова дополнительный интерес.

Действительно, писатели этого лагеря не раз перешагивали через искусственно возводимые на их пути барьеры, вступали в живое общение с «поэтами революции», принадлежащими к иной социальной и литературной среде. Совместные выступления в печати, такие личные контакты, как например, близость М. Герасимова с Есениным и Клычковым,— все это наглядно

⁹⁷ Владимир Кириллов. Стихотворения. Пб., Пролеткульт, 1918, стр. 11

⁹⁸ См. Вл. Орлов. Александр Блок. Очерк творчества. М., 1956, стр. 239

показывает, как в практике литературного развития нарушались строжайшие предписания об изоляции. Тем не менее настроения классовой исключительности, «первородства» были очень устойчивыми. Ведь М. Герасимов на одной из конференций пролеткультов заявлял: «Мы должны сами строить нашу культуру... Мы не должны оставлять Пролеткульта. Это — оазис, где будет кристаллизоваться наша классовая воля. Если мы хотим, чтобы наш горн пылал, мы будем бросать в его огонь уголь, нефть, а не крестьянскую солому и интеллигентские щепочки, от которых будет только чад, не более»⁹⁹. Несмотря на витиеватость, эта метафористика не допускала каких-либо кривотолков, была совершенно ясна в своей агрессивной направленности. Не было недостатка и в «персональных» выпадах. «Они еще претендуют на жизнь... без нас они подохнут с голоду, потому что без нас им нечем жить... Они питались обедками с нашего стола»¹⁰⁰, — в таких выражениях аттестовал, например, И. Садофьев представителей старой художественной интеллигенции, называя, в частности, имя Блока. И не только в сходных тонах, но и с характерным повторением этих уничижительных местоимений «они», «им» вел разговор с инакомыслящими В. Александровский: «...Кажется, чего бы всем этим Маяковским, Бальмонтам и др. на каждом диспуте так яростно огрызаться и визжать на нас? Ведь мы их пока еще не трогаем. Да — пока! Но они знают, что это „пока“ мы уже переходим, и им делается не по себе»¹⁰¹. Такое, на первый взгляд несколько неожиданное «уравнение» Маяковского и Бальмонта, было по своему закономерно, ибо все, кто не принадлежал к избранной касте, подвергались остракизму, попадали в одну категорию противников, обреченных на скорую гибель.

В недавнем прошлом наше литературоведение немало погрешило против истины, рассматривая пролеткультовскую деятельность почти исключительно в негативном плане. Не случайно даже авторы солидного академического труда заканчивали характеристику дореволюционного творчества рабочих поэтов следующей оговоркой: «Ошибкой было бы считать, что их учениками и продолжателями явились поэты Пролеткульта...»¹⁰² Это произвольное, совершенно расходящееся с фактами утверждение отвечало неписаному, но принятому правилу: все, что связано с Пролеткультом, заслуживает по преимуществу хулы,

⁹⁹ Протоколы Первой Всероссийской конференции пролетарских культурно-просветительных организаций 15—20 сентября 1918 года. Под редакцией П. И. Лебедева-Полянского. М., 1918, стр. 26—27.

¹⁰⁰ Стенограмма I Всероссийского съезда пролетарских писателей (октябрь 1920 г.). — ЦГАЛИ, ф. 1698, оп. 1, ед. хр. 922, лл. 18—18 об.

¹⁰¹ В. Александровский. О путях пролетарского творчества. — «Кузница», 1920, № 4, стр. 34—35.

¹⁰² «История русской литературы», т. X. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1954, стр. 754.

осуждения и т. д. «В конце концов,— отмечает в своих «Очерках» А. Кулинич,— выработался штамп огульного отрицания всей литературы, связанной с деятельностью этих объединений»¹⁰³.

Ныне такой подход решительно пересмотрен, и за Пролеткультом справедливо признается важное значение, которое ему принадлежало в первые годы революции. Но воссоздать общее лицо организации трудно. Слишком разные устремления нашли здесь свое отражение, и не так-то просто распутать этот узел, отделить здоровое, плодотворное от всего мертвенно-схоластического. Иногда, желая подчеркнуть именно положительные моменты, исследователи намечают примерно такое распределение ролей: главный груз ошибок и заблуждений несут на своих плечах А. Богданов, Лебедев-Полянский и другие теоретики, а поэты в значительной степени выводятся, так сказать, из зоны заражения, по крайней мере о них говорится в более розовых тонах. Например, А. Кулинич пишет: «Изучая биографии и творчество поэтов-пролеткультовцев, нетрудно заметить, что далеко не все они разделяли те ошибочные взгляды, которые насаждались теоретиками Пролеткульта, что нередко они выступали против этих ошибок»¹⁰⁴. В другом месте сказано еще определеннее, что эти ошибки свойственны, «главным образом, руководящей верхушке, так называемым „теоретикам“, публицистам... И лишь некоторые поэты оказались под серьезным влиянием такого рода ошибочных идей»¹⁰⁵. В конечном счете, в этих замечаниях немало справедливого. Но поскольку речь идет не только о художественной практике, а также и об общей атмосфере, царившей в Пролеткульте, о его идейно-организационных основах, постольку следует признать, что автор «Очерков» невольно упростил картину, нарисовал ее не совсем точно¹⁰⁶.

¹⁰³ А. В. Кулинич. Очерки по истории русской советской поэзии 20-х годов. Киев, 1958, стр. 176.

¹⁰⁴ Там же, стр. 181.

¹⁰⁵ Там же, стр. 184—185.

¹⁰⁶ Ср. такое, например, утверждение: «Даже в отдельных программных пролеткультовских документах ставился вопрос об усвоении опыта классиков» (стр. 181). Следует ссылка на резолюцию I Всероссийской конференции пролеткультов (сентябрь 1918 г.), а именно,— на содержавшееся в резолюции замечание, что «сокровища старого искусства», при необходимом критическом освещении, «явятся драгоценным наследием для пролетариата». Это звучит несколько неожиданно (в сопоставлении с известными призывами «сечь Рафаэля») и вместе соблазнительно. Но такого рода отдельными «правильными» высказываниями и формулировками обольщаться не приходится. Речь шла не об органическом усвоении, а скорее о «завоевании», «подчинении» — о неизбежном последующем разрыве. Не случайно во вступительном слове и в докладе на той же конференции Лебедев-Полянский подчеркивал, что пролетариат в лучшем случае мог взять из старой культуры «только материал», ибо «идейно он враждебен ей, и самые основы пролетарской культуры совершенно отличны от культуры буржуазной». (Протоколы Первой Всероссийской конференции пролетарских культурно-просветительных организаций. М., 1918, стр. 5).

Реальное положение вещей было сложнее, теоретические постулаты приобретали достаточно широкое воздействие, и поэты, писатели (как мы уже имели возможность убедиться) нередко выступали весьма энергичными защитниками основных заповедей, а не только выражали против них свой протест. Да и самый этот протест, выливающийся в воинственные заявления, резкие выпады и т. д., носил во многом непоследовательный, половинчатый характер.

В отношениях между поэтами и «вождями»-теоретиками, действительно, далеко не все было гладко. Одно из наиболее очевидных тому подтверждений — выход в феврале 1920 г. из Пролеткульта ряда поэтов, образовавших самостоятельную группу «Кузница»¹⁰⁷. Повышенное внимание к вопросам художественной формы, мастерства, стремление отстоять творческую индивидуальность, право на поиск — характерные мотивы, которые сопутствовали образованию «Кузницы» и которые в значительной мере шли вразрез с установками руководителей Пролеткульта. Трения на этой почве, приведшие в 1920 году к открытому конфликту, проявлялись и раньше. Те, кто ближе стоял к художественной практике, не могли не почувствовать искусственности навязываемых сверху схем, строгих регламентаций. «Когда явится пролетарская литература, т. е. когда она заговорит своим полным языком? Завтра. Как явится? Да очень просто: придет, даст коленом под известное место буржуазной литературе и займет ее положение. Вот к чему сводится большинство „теорий“ пророчествующих ясновидцев»¹⁰⁸, — писал с явной издевкой В. Александровский. Но столь категорический тон, исключавший, казалось бы, малейшие компромиссы, не мешал подчас отступать на старые позиции. Ведь, расходясь в понимании того, как одна литература («пролетарская») сменит другую («буржуазную»), Александровский, в сущности, не брал под сомнение самой возможности такой «замены» — иными словами, оставался отчасти в кругу идей тех самых «пророчествующих ясновидцев», с которыми спорил, над которыми иронизировал. О том же свидетельствует и его пространное рассуждение на тему, что, только уловив во всех тонкостях

Конечно, не все пролеткультовцы придерживались откровенно нигилистических позиций. Но стараясь как-то оттенить это обстоятельство, А. Кулинич в данном вопросе не избегает некоторого упрощения, порой же приходит к неверным выводам.

¹⁰⁷ Под опубликованным 5 февраля 1920 г. в «Правде» заявлением, которым группа объявляла о своем возникновении, стояли подписи В. Александровского, М. Герасимова, В. Казина, С. Обрадовича, Н. Дегтярева, С. Родова, Г. Санникова. Вскоре к этим поэтам, вышедшим из Пролеткульта, присоединились В. Кириллов, Н. Полетаев, Н. Ляшко и др. В целом «Кузница» существовала до 1931 г., когда слилась с РАПП.

¹⁰⁸ В. Александровский. О путях пролетарского творчества. — «Кузница», 1920, № 4, стр. 32.

индустриальные ритмы, художник может быть понятен «трудящейся массе», что этот особый (непосредственно выведенный из заводской жизни) ритм позволит с необходимой точностью произвести «экзамен на пролетарского и не пролетарского писателя»¹⁰⁹.

Вся эстетика Пролеткульта покоилась на этих основаниях. Она исходила из нехитрого, но заманчивого предположения, что писатели, вдыхавшие заводской воздух, обладают целым рядом незаменимых творческих преимуществ — именно в силу своего классового происхождения и занимаемого места в производстве. «Сам рабочий,— подробно разъяснял в одном из выступлений Лебедев-Полянский,—...передает свои переживания непосредственно, интеллигент же, хотя он и коммунист, передает не непосредственные переживания, а наблюдения над тем, что переживает рабочий у его котла. Этот интеллигент запечатлевает переживания из вторых рук, тогда как рабочий передает эти переживания так, как они запечатлелись в его пролетарской душе»¹¹⁰. Во все эти доводы, аргументацию поэты могли не очень-то вникать. Но общий дух учения им крайне импонировал. Понятно, что и на наставников-критиков особенно обижаться не приходилось. Хотя порой они подвергали поэтов суровой проработке, но в целом по отношению к этим поэтам был прочно усвоен комплиментарный тон. «Что ни стихотворение, то жемчужина поэзии, что ни рассказ, то свежее, талантливое, яркое, художественное произведение»¹¹¹,— рассыпался в похвалах рецензент «Грядущего» по поводу одного весьма заурядного сборника. Да тут в известном смысле и не было особого противоречия: ведь решающее значение придавали «классовым признакам», и потому стихи рабочего поэта почти автоматически получали высший балл, их художественная слабость не очень тревожила. «Смущаться нечего, если содержание в художественном отношении не вполне совершенно,— успокаивал Ф. Калинин,— лишь бы оно не загромождало дорогу классовому социалистическому творчеству»¹¹². Столь же поощрительно звучал призыв П. Бессалько: «Выявим себя внутренне, а внешне искусство само образуется»¹¹³.

Этими своими наставлениями пролеткультовская критика приносила немалый вред, дезориентировала писателей, из ко-

¹⁰⁹ В. Александровский. О путях пролетарского творчества.— «Кузница», 1920, № 4, стр. 34.

¹¹⁰ В. Полянский. Приветствие Всероссийскому съезду пролетарских писателей от Международного бюро пролеткультов.— «Вопросы литературы», 1958, № 1, стр. 183.

¹¹¹ «Грядущее», 1918, № 5, стр. 15.

¹¹² Федор Калинин. О методах работы в пролеткультах.— «Пролетарская культура», 1919, № 11—12, стр. 37.

¹¹³ П. Бессалько. О форме и содержании.— «Грядущее», 1918, № 4, стр. 4.

торых многие не очень-то твердо владели грамотой и которым, между тем, всячески внушалось, что им следует «не учиться, а творить», почти целиком положиться на свой «классовый инстинкт». Услужливая готовность увенчать лаврами любителя-самоучку, щедрые заверения, что картины, не поднимающиеся над уровнем самодеятельности, вскоре займут почетное место в Лувре и Третьяковской галерее,— все это культивировало настроения успокоенности, самодовольства, укрепляло ту позицию мнимого, но постоянно афишируемого превосходства, над которой немного позднее иронизировал Маяковский: «...Мы, мол, единственные, мы пролетарские». Непосредственно ирония была направлена по адресу писателей, связанных уже с рапповскими кругами. Но литературная болезнь, о которой шла речь, истоками своими прямо восходит к пролеткультовской среде. Неслучайно само это звание — *пролеткультовец* — приобрело несколько одиозную окраску, так или иначе ассоциируется с чертами догматизма, кичливости, непримиримого сектантства.

Было, конечно, не только это. Разве участники движения не жили запросами времени, не воодушевлялись его героикой? Разве некоторые из них не пали на фронтах гражданской войны? ¹¹⁴ Хроника тех дней, как и свидетельства иного рода (воспоминания, архивные документы и т. д.) дают в этом отношении материал чрезвычайно выразительный и красочный. Характерно даже простое сообщение о проведении октябрьских торжеств: «По окончании вечера присутствующие со знаменем Пролеткульта, с пением Интернационала тронулись по Тверской, к дому Советов. Произносились речи, читались последние телеграммы о революции в Германии. Манифестанты приветствовали сообщения громким ура. Потом все направились к Пролеткульту» ¹¹⁵. На этой волне энтузиазма и рождалась пролеткультовская поэзия, полная отзвуков той героической эпохи.

Красная, рабочая Германия
В огне восстания —
Ур-ра-а!..
Зажглись окраины
Решительным «Пора!..»
Борьба раскинула
Кроваво-пламенные крылья,
И толпы спаянно
На баррикады хлынули,

¹¹⁴ В те годы погибли (кто с винтовкой в руках, кто от болезни, недоедания) многие деятели Пролеткульта. Среди них: Г. Фейгин (был убит, участвуя вместе с другими делегатами X съезда партии в подавлении Кронштадтского мятежа), П. Бессалько (умер от тифа в 1920 г. на посту редактора армейской газеты), Ф. Калинин, Н. Рыбацкий, А. Гудевич и др.

¹¹⁵ «Горн», 1919, № 2—3, стр. 126.

Пьянея от побед!..
Покоя — нет!
Сегодня красное
Века буравит
Набатом! ¹¹⁶

Так откликнулся В. Александровский на события в Германии, совпавшие с празднованием первой октябрьской годовщины. И как знать, может быть, эти строки начали слагаться во время митинга, происходившего у Дома Советов, или на каком-нибудь другом многоядном собрании, где все были «опьянены» торжеством общего дела, «спяны» одними чувствами и настроениями.

Но можно, не слишком злоупотребляя фантазией, нарисовать и такую картину: манифестанты вернулись в здание Пролеткульта, и здесь, обсуждая свои ближайшие задачи, они повели речи иного рода. Вспомним еще раз стихи Я. Бердникова, окрашенные мотивом «смычки» города и деревни. И тот же Бердников, принимая активное участие в руководстве петроградским Пролеткультом, весьма последовательно отстаивал курс на изоляцию. Интересный рассказ мемуариста о приезде в Петроград Лебедева-Полянского (не преминувшего провозгласить основные догматы) заканчивается следующим характерным штрихом: «Ему заплодировали, и он сел. Бердников со своего места хмуро и многозначительно произнес: — Ничего, мы знаем, как бороться с сорняками на клумбах пролетарского искусства... И даже очень!» ¹¹⁷.

Рассматривая пролеткультовское движение, постоянно сталкиваешься с этими причудливыми контрастами: продиктованное жизнью спорило с узким догматизмом, беззаветная преданность революции сочеталась с недостаточно отчетливым или явно ошибочным представлением о задачах государственного и культурного строительства. Между тем деятели Пролеткульта недвусмысленно претендовали на руководящую роль. В широком ходу были и левая фразеология, и ссылки на собственные заслуги, и категорические заявления, что предлагаемый путь является единственно правильным: «И если за наши радикальные способы строительства нашей культуры наши товарищи из учреждений Красной Коммуны нас в этом упрекали, то на это мы можем ответить, что мы за свою позицию будем стоять до конца. Если бьются товарищи, коим еще не вполне понятны культурные задачи революционного пролетариата,— пусть познакомятся, а до

¹¹⁶ Стихотворение В. Александровского «Сегодня» было впервые опубликовано в «Правде», 12 ноября 1918 г.— Цит. по кн.: Пролетарские поэты первых лет советской эпохи. Л., 1959, стр. 82.

¹¹⁷ Дм. Щеглов. У истоков.— В кн.: У истоков. Сборник статей. М., 1960, стр. 77.

тех пор молчат...»¹¹⁸ С помощью этой воинственной тактики пролеткультовцы и намерены были создавать новую культуру, тщательно ограждая ее «клубы» от чужеродных влияний. Отсюда — резкое деление на «чистых» и «нечистых», постоянное третирование писателей, художников иной социальной среды, настойчивые попытки размежеваться с Наркомпросом и т. д.

Все это наносило серьезный ущерб интересам культурного и литературного развития, а потому не могло не беспокоить, не вызывать противодействия. Как нам уже приходилось отмечать, опубликованное 1 декабря 1920 года письмо ЦК РКП(б) «О пролеткультах» и ряд других, примыкающих к нему партийных документов, имели в целом значение гораздо более широкое, чем круг вопросов, непосредственно связанных с Пролеткультом. Но недаром, конечно, среди других литературных объединений и групп был выделен именно Пролеткульт с его широким размахом работы, ориентацией на трудящиеся массы. Все это заставляло особенно внимательно присматриваться к пролеткультам, поддерживая плодотворное, решительно пресекая грубо ошибочные тенденции. Усилия партии и были направлены к такому оздоровлению обстановки. В своем письме, резко критикуя пролеткультовские ошибки, ЦК партии подчеркивал, что «не только не хочет связать инициативу рабочей интеллигенции в области художественного творчества, но, напротив, ЦК хочет создать для нее более здоровую, нормальную обстановку и дать ей возможность плодотворно отразиться на всем деле художественного творчества»¹¹⁹. Таков же общий смысл оценки Пролеткульта, которая, согласно мемуарному свидетельству, была сделана Лениным в беседе с посетившей его делегацией пролеткультовцев. По воспоминаниям одного из членов делегации, Ленин отметил, что «Пролеткульт это дело неплохое. Что это хорошо, когда наши рабочие сочиняют свои пьесы, пишут стихи, издают журналы и книги, играют на сцене своих клубов, проявляют свое творчество во всех видах искусства и совершенствуются в этом, но плохо, когда через организацию Пролеткульта пытаются проташить чуждое нам идеологическое влияние»¹²⁰.

Борьба с искажениями в работе Пролеткульта протекала отнюдь не гладко. Сами пролеткультовцы реагировали на партийную критику противоречиво. Собравшийся еще в октябре 1920 г. I Всероссийский съезд Пролеткульта принял, как известно, резолюцию, составленную в духе проекта, который был написан Лениным и подвергал резкой критике теоретическую программу Пролеткульта, в том числе его устремления к полной автономии.

¹¹⁸ «Грядущее», 1918, № 8, стр. 21.

¹¹⁹ О партийной и советской печати. Сборник документов. М., 1954, стр. 221.

¹²⁰ Цит. по статье В. Горбунова «Борьба В. И. Ленина с сепаратистскими устремлениями Пролеткульта». — «Вопросы истории КПСС», 1958, № 1, стр. 37.

независимости ¹²¹. Однако соответствующее решение пролеткультовского съезда носило в значительной мере формальный характер. Показательна концовка отчета в «Грядущем»: «В общем съезд прошел с большим подъемом, свидетельствующим о жизненности пролеткультовцев, и подчинение Пролеткультов Политпросветам <Нар> Компроса встречено было многими с недоумением» ¹²². Рассеять подобное «недоумение», преодолеть некоторые устойчивые предрассудки было нелегко. Партия еще не раз возвращалась к вопросу о Пролеткульте. Однако на протяжении двадцатых годов, несмотря на ряд перестроек, смену руководства и т. д., Пролеткульт быстро утрачивал значение одной из крупнейших творческих организаций, его деятельность явно шла на убыль.

Несколько иначе складывалась поначалу судьба отколовшейся группы «Кузница». Несомненно, что «кузнецами» были достигнуты известные успехи, сделан какой-то шаг вперед. Но зависимость от основной школы оставалась еще достаточно прочной. К тому же вся обстановка, сложившаяся после завершения гражданской войны, настойчиво предъявляла новые требования, и поскольку «Кузница» в общем эволюционировала медленно, она подвергается резким нападкам за неизжитую отвлеченность, невнимание к «мелочам» и т. д. Среди атакующих заметную роль играли такие новые группы, как «Октябрь», «Молодая гвардия», которые, кстати сказать, в момент своего возникновения (1922—1923) объединяли немало писателей, в недавнем прошлом связанных с Пролеткультом (например, А. Безыменский). Это напоминает, что пролеткультовское движение, вступившее в полосу дробления, кризиса, не прошло бесследно для последующего развития нашей литературы. И это же заставляет отчет-

¹²¹ В проекте резолюции Ленин подчеркивал всю несостоятельность попыток «замыкаться в свои обособленные организации, разграничивать области работы Наркомпроса и Пролеткульта или устанавливать „автономию“ Пролеткульта внутри учреждений Наркомпроса и т. п.» «Напротив,—говорилось в проекте,—съезд вменяет в безусловную обязанность всех организаций Пролеткульта рассматривать себя всецело как подсобные органы сети учреждений Наркомпроса и осуществлять под общим руководством Советской власти (специально Наркомпроса) и Российской коммунистической партии свои задачи, как часть задач пролетарской диктатуры» (В. И. Ленин. Сочинения, т. 31, стр. 292).

¹²² «Грядущее», 1920, № 12—13, стр. 22.—Ср. отчет в «Пролетарской культуре» (1920, № 17—19, стр. 74—85), где, с одной стороны, публиковалась резолюция о «подчинении», а с другой стороны, помимо воспроизведения некоторых ходовых пролеткультовских догм, делается прямое признание, что резолюция эта была проведена большевистской фракцией съезда «в силу партийной дисциплины». Что положение дел обстояло именно так, подтверждается рядом материалов, которые приводятся в статье В. Горбунова. В частности, упомянутая делегация пролеткультовцев, посетившая Ленина в середине декабря 1920 г. (т. е. уже после опубликования письма «О пролеткультах»), преследовала цель доказать, что критика в адрес Пролеткульта была якобы необоснованна, неправомерна.

ливее почувствовать другое: Пролеткульт как целое есть явление одного краткого периода, тех «вихревых» октябрьских лет, когда пролеткультовские организации, при всей свойственной им ограниченности, были сосредоточием литературных интересов, служили определенным ориентиром в кипевшей борьбе, в расстановке основных литературных сил и когда писатели, сплотившиеся вокруг этих организаций, шли в русле основных художественных исканий, выступая подчас в роли первооткрывателей, как это было, например, с темой освобожденного труда.

4 Революция привела в поэзии к разделению и расслоению, обусловленному в первую очередь тем социальным конфликтом, который расколол страну на два враждующих стана и вылился в войну классов, армий, идеологий. Перед фактом этого решающего, политического размежевания многие литературные группы, школы и направления, существовавшие в дооктябрьский период, утратили былую целостность и потеряли свое значение. Они распадаются или перестраиваются на иных основах, в соответствии с новой расстановкой литературных сил. Узкоэстетические связи и разногласия отступают на задний план. Вчерашние противники зачастую оказываются в одном лагере, а прежние друзья и союзники расходятся. Нередко возникают литературные группы, объединенные прежде всего общностью социально-политических склонностей и антипатий, которые определяют лицо данной организации, и этот принцип «отбора» действует не только среди писателей, сплотившихся в борьбе за дело революции, но и в противоположном стане, и в среде, на первый взгляд, далекой от политической жизни. Как заявлял журнал «Книжный угол», возглавлявшийся В. Ховиным (который то скрыто, то явно проводил в этом издании антиреволюционные тенденции), — «...судьбы России, ее настоящее и будущее, породили совершенно неожиданные взаимоотношения, сделав из недавних единомышленников — врагов и объединив в общих задачах людей инакомыслящих и так недавно враждебных друг другу»¹²³.

С другой стороны, самые неожиданные взаимоотношения складываются благодаря тому, что очень многие авторы переживают теперь период исканий или блужданий, стремительно движутся в различных направлениях, пересматривают свои взгляды и обретают новый голос. Отсюда усилившаяся «миграция» писателей, их внезапные переходы из одной группы в другую, эфемерное существование иных организаций, которые распадаются, едва возникнув. Бурное и хаотическое развитие индивидуальных судеб порождает порою странные сближения и пересечения, кратковременные «встречи», кажущиеся случайными и объяснимые лишь конкретными условиями времени и состоя-

¹²³ «Книжный угол», 1918, № 2, стр. 2.

нием их участников в данный момент. Только с учетом всей сложности идейной борьбы, художественной эволюции, стилевой «переоркестровки» можно понять, например, такие парадоксы, как приход национальнейшего С. Есенина к имажинистам (у которых, по его собственному определению, отсутствовало «чувство родины»).

Пестрота художественной жизни усугубляется в этот период в результате частых разъездов писателей по стране, что было связано с изменениями на фронтах, с общей неустроенностью быта и что влекло размещение «столичной» литературы по иногородним изданиям. «На местах» также бурно растут свои кадры и организации, повышается читательский интерес к поэтическим новинкам. Литературная «география» меняется. Во многих провинциальных городах возникают кружки, объединения и появляются журналы, сборники, альманахи, иногда чрезвычайно неожиданные, яркие, своеобразные по своему характеру и составу (литературная Одесса, группа футуристов на Дальнем Востоке, пребывание видных московских писателей в Киеве, Тифлисе и т. д.).

На почве этих «смешений» случались и курьезы. Сошлемся, например, на киевский «ежегодник искусства и гуманитарного знания» — «Гермес» (1919), составленный, по гордому заявлению редакции, из материала «со всех концов России». Здесь напечатаны стихи Н. Асеева, Б. Лифшица, О. Мандельштама, Г. Петникова, переводы из испанских поэтов И. Эренбурга, статьи Н. Евреинова, В. Шкловского, «псевдотрагедия» местного автора — В. Маккавейского и др. Несколько стихотворений Блока и Вяч. Иванова опубликовано в переводе на французский (!) язык. Сборник иллюстрирован снимками с кубистических работ А. Экстер. Для полноты картины редакция высказывала сожаление, что «близкий приезд в Киев Вячеслава Иванова, Белого и Есенина застает сборник уже законченным...»¹²⁴.

Впоследствии журнал «Печать и революция» отмечал со смесью иронии и уважения, что этот сборник представляет интерес «для характеристики литературного быта русской провинции последних лет, когда некоторые южные города обращались на время в своего рода Афины...»¹²⁵

В такой сложной и запутанной обстановке нередко давали о себе знать традиции недавнего прошлого, старые групповые связи и взаимоотношения, которые, однако, меняются под воздействием самой жизни и растущих сил нового, революционного искусства. Из прежних школ и течений, определявших развитие русской поэзии до Октября, лишь немногие продолжают сущест-

¹²⁴ «Гермес». Ежегодник искусства и гуманитарного знания. Киев. МСМХІХ. Апрель. Сборник первый, стр. 72.

¹²⁵ «Печать и революция», 1923, кн. 1, стр. 242.

воватъ и пользоваться влиянием, да и то по большей части — весьма кратковременным и ограниченным узкой средой. Это осколки вчерашнего дня поэзии, бессильные составить целостное направление.

Наибольший урон понес символизм, утративший свой престиж еще раньше, к десятым годам, и теперь окончательно отнесенный на второй план литературного развития. «В эпоху Революции символисты вступили уже разбитой армией, потерявшей многих вождей и за последние годы не приобретшей ни одного ценного соратника»¹²⁶, — отмечал В. Брюсов.

Но, конечно, не только потери в «кадровом составе» (среди которых в первую очередь следует назвать имена Блока и Брюсова) определили падение символизма. Исчерпала себя и обнаружила свою несостоятельность философско-эстетическая концепция символизма, достаточно разработанная в теории и практике представителей этого течения в начале века, но не выдержавшая серьезной проверки временем, действительностью. Учение о «двух мирах», земном и сверхреальном, мистические чаяния символистов, их представления о символе как о посреднике «между миром явлений и миром божества», наконец, самый язык символизма, эстетизированный, выхолощенный, «очищенный от материальности», — все это вступает в вопиющее противоречие с жизнью, охваченной пафосом реального дела, материальных преобразований. И хотя символистские штампы еще имели в этот период довольно широкое хождение, проникая даже в творчество пролетарских поэтов, они давно уже из «системы воззрений» перешли в набор банальностей, растеряли свое смысловое и эмоциональное содержание. Из главенствующего течения модернистской литературы, из «религиозного движения», призванного «пересоздать» действительность на началах мистической духовности (каким он мыслил себя в пору расцвета), символизм становится легким способом писать пустые стихи. Когда, например, К. Эрберг (в который раз!) заклинает:

Небеса лишь горние лучисты,
А земное небо — только грязь...¹²⁷

— в этом утверждении «заветов» символизма уже ничего не содержится кроме схемы, манеры, привычного словоупотребления. Мечта о «мирах иных», потерпевшая крах перед деяниями земного мира, превратилась в мертвую форму, засоряющую литературный язык.

Авторы, сохранившие верность идеям символизма, попадают в положение пророков, обманувшихся в своих предсказаниях

¹²⁶ «Печать и революция», 1922, кн. 7, стр. 49.

¹²⁷ «Записки мечтателей», 1921, № 2—3, стр. 148.

и обойденных историей. Их пристанищем становятся «Записки мечтателей» (1919—1922) — журнал, обращенный в прошлое, служащий своего рода литературным архивом символизма, наглухо отгороженный от текущей действительности и современного искусства. «...Немеет Лира, безотзывная в пустыне обезбоженного мира»¹²⁸, — писал Вяч. Иванов, и эти жалобы на безответность говорили о духовной изоляции символизма, о потере голоса и страсти у его немногочисленных представителей.

Правда, в начале революции А. Белый была сделана попытка оживить символизм и вернуть ему прежнее влияние, пересадив его на почву современности. Однако эти усилия не могли увенчаться успехом, поскольку Белый, в отличие от Блока и Брюсова, оставался в русле все той же символистской традиции, ничего в ней по существу не меняя, не отбрасывая и ограничиваясь в основном изысканиями ее исторической правоты. Он приписывал символизму несвойственные последнему черты революционности, а в революции видел торжество идеалов символизма, которые им рисовались в духе обычного религиозно-мистического «пересоздания» искусства и действительности.

Произвольность этих сближений весьма ощутима, например, в его брошюре «Революция и культура», выпущенной накануне Октябрьской революции. «...Революция начинается в духе; в ней мы видим восстание на материальную плоть...»¹²⁹, — утверждал Белый, и такая «посылка», естественно, открывала простор для дальнейших спекуляций, позволяющих связать революцию с деятельностью символистов: «...Революцией, мировой войною и многим еще, не свершившимся в поле зрения нашем, чреваты творения отцов символизма»¹³⁰. Навязывая новой эпохе свое истолкование, восходящее к его старым трудам по теории символизма, Белый, тем не менее, встретил революцию сочувственно и откликнулся на нее рядом стихотворений. Искренний восторг по поводу происходящих событий выливается здесь в «священное безумие», в экстаз поэта-провидца, а историческая реальность предстает в отсветах «трансцендентного» (которое, по Белому, и является источником мировых потрясений), так что действительность порою полностью уступает место фантастическим картинам «сверхреального» плана. Эти «видения» и «пророчества» отвечали восприятию современников, конечно, не содержащими здесь концептуальными построениями, а общим эмоциональным звучанием, мажорным тоном, пафосом. Давая почувствовать изменения в тональности своей лирики, Белый в стихотворении «Родине» (1917) намеренно перефразирует строки, написанные им ранее, в период реакции, и проникнутые безверием,

¹²⁸ «Записки мечтателей», 1919, № 1, стр. 100.

¹²⁹ Андрей Белый. Революция и культура. М., 1917, стр. 5.

¹³⁰ Там же, стр. 16.

безысходной тоской. Тогда, в 1908 году, он восклицал в порыве отчаяния:

Довольно: не жди, не надейся —
Рассейся, мой бедный народ!
В пространство пади и разбейся
За годом мучительный год!

Века нищеты и безволя.
Позволь же, о родина мать,
В сырое, в пустое раздолье,
В раздолье твое прорыдать...

.
Туда,— где смертей и болезней
Лихая прошла колея,—
Исчезни в пространство, исчезни,
Россия, Россия моя!¹³¹

Как бы в опровержение этих горьких слов и появилось стихотворение «Родине», в котором прозвучали «рыдания», ликующие, просветленные, полные веры в Россию, в ее мировое призвание — историческое и религиозное (что для Белого совпало).

Рыдай, буревая стихия,
В столбах громового огня!
Россия, Россия, Россия —
Безумствуй, сжигая меня!

В твои роковые разрухи,
В глухие твои глубины,—
Струят крылорукие духи
Свои светозарные сны.

.
И ты, огневая стихия,
Безумствуй, сжигая меня,
Россия, Россия, Россия —
Мессия грядущего дня!¹³²

Это стихотворение и несколько примыкающих к нему произведений 1918 года («Современникам», «Младенцу» и др.) явились на пути Белого (в его сближении с «огневой стихией») своего рода кульминацией, на которой он сумел удержаться очень недолго. Литературные принципы Белого, его прочные идеалистические убеждения, религиозно-мистические эмоции (усилившиеся с начала 10-х годов, когда он увлекся идеями Р. Штейне-

¹³¹ Андрей Белый. Пепел. СПб., «Шиповник», 1909, стр. 13—14.

¹³² Андрей Белый. Звезда. Новые стихи. Пг., Госиздат, 1922, стр. 64—65.

ра, антропософией) — все это вело к тому, что сфера реальной жизни лишь на краткие периоды и лишь немногими гранями касалась его художественного сознания, погруженного в надмирные грезы. В истории русского символизма он от начала и до конца оставался верным рыцарем и самым страстным адептом этого течения, и старания Белого понять и объяснить действительность сводились в конечном счете к ее зашифровке, символизации, «преображению».

Дон-Кихот символизма, Белый, видимо, сам остро чувствовал свою неполноценность в восприятии реального мира и трагикомизм ситуаций, в которые он попадал, сталкиваясь с явлениями окружающей жизни. Поэтому, в частности, избранная им лирическая тема поэта-пророка, мага, ясновидящего постоянно перебивалась в его творчестве иной самохарактеристикой — шута, паяца, неудачника, чудака. Это не было отражением только личных свойств натуры А. Белого. Одураченный пророк, рыцарь-паяц, «священное безумие» и просто безумие — в этих подменах и превращениях выражался кризис всего движения, «на страже» которого стоял Белый и для которого встреча с живой реальностью была не вдохновляющим, а компрометирующим событием.

Но в начале революции в буржуазных литературных кругах Белый именовался «отступником» и подвергался вместе с Блоком язвительным нападкам за «скоропостижное обращение в большевистскую веру». «Непонятно, что в современной картине может пленять поэтов и мыслителей»¹³³, — негодовал Ю. Айхенвальд по поводу выступлений Блока и Белого на стороне освобожденного народа.

Представляя как бы «левое» крыло символизма (хотя Блок к тому времени по существу находился за пределами этого направления), оба поэта играют видную роль в объединении «Скифы», возникшем незадолго до Октября, в 1917 году. В противоположность позднейшим «Запискам мечтателей» — изданию камерного, «музейного» типа, проникнутому консервативностью, пассеизмом, академизмом и стремившемуся соблюсти «чистоту» символистской традиции, — «Скифы» открыто ориентировались на революционную современность, выступали под лозунгами «бури и натиска», мятежа, боевой активности. Поэтическое ядро этой группы, наряду с Белым и Блоком, составляли так называемые крестьянские поэты — Н. Клюев, С. Есенин и П. Орешин, испытывавшие в свое время зависимость от символизма, но более свободные от его канонов, а главное — иной, чем символисты, социальной среды, иной жизненной судьбы, опыта, биографии.

¹³³ Ю. Айхенвальд. Псевдо-революция. — «Накануне», 1918, апрель, № 4, стр. 2, 3.

Этот «символистско-крестьянский» альянс, зародившийся на основе прежних литературных связей (Клюев и Есенин еще до Октября находились в тесных отношениях с символистами), осуществлялся в период революции под знаком «неонародничества», чему немало способствовал идейный руководитель «Скифов», литературовед и публицист Р. В. Иванов-Разумник с явственно выраженным левозероверским уклоном. Политический профиль «скифских» изданий (сборники «Скифы», журнал «Наш путь» и др.) во многом определялся программой партии левых эсеров, которые на первых порах поддерживали большевиков, но вскоре повели борьбу по вопросу о мире, о диктатуре пролетариата и т. д., вылившуюся в ряд заговоров и открытых контрреволюционных выступлений. Поэты в этой борьбе участия не принимали; их «скифство» в большинстве случаев было связано с «освоением» Октябрьского переворота, с переходом в «новую веру» (иногда очень разную у разных авторов) и ограничено рамками 1917—1918 годов. Вместе с тем самый факт этого сотрудничества часто говорил о политической незрелости или же о сдержанном, противоречивом и даже отрицательном отношении писателей к пролетарской борьбе, к научному социализму.

Состав «скифов» также был очень неоднороден. Примечательно, например, что А. Ремизов, выступавший в первом сборнике «Скифы» (1917) «на равных основаниях», через несколько месяцев, во втором сборнике (1918), уже фигурирует в качестве противника «скифов» и за свое «Слово о гибели Русской земли» (в котором прозвучали ноты, сочувственные самодержавию) подвергается уничтожительной критике со стороны Иванова-Разумника. Возможность подобной внутренней «измены» свидетельствовала, конечно, о идейной нечеткости и расплывчатости самого содержания «скифства», охотно предоставлявшего это звание всякому, кто пожелает.

«„Скиф“.

Есть в слове этом, в самом звуке его — свист стрелы, опьяненной полетом; полетом — размеренным упругостью согнутого держащей рукой, надежного, тяжелого лука. Ибо сущность скифа — его лук: сочетание силы глаза и руки, безгранично вдаль мечущей удары силы»¹³⁴.

Этим пышным, широковещательным и туманным «определением» начиналась первая декларация «Скифов», целиком выдержанная в таких же неопределенно-возвышенных тонах и выражениях, из которых трудно узнать, кем же по существу является «скиф» и что лежит в основе этого движения. И в дальнейшем «скифские» лозунги и установки характеризуются крайней отвлеченностью, запутанностью, бесформенностью. Это — преклонение перед «народной стихией», понимаемой очень общо, вне классовой дифференциации; «мессианские» устремления,

¹³⁴ «Скифы». Сборник 1-й. СПб., 1917, стр. VII.

сочетавшие веру в победу мировой революции с патриархальнейшим славянофильством, и народнические иллюзии с эсхатологией символизма (Россия вступает «на крестный путь» во имя всемирного «воскресения»). Это, наконец, само понимание «революции» и «революционности», о которых говорилось очень много и горячо, но до того порой расплывчато и неопределенно, что эти понятия лишались исторического и социального содержания, превращались чуть ли не в свойство человеческого темперамента, означали (как, например, в некоторых статьях Иванова-Разумника) неудовлетворенность «любимым строем», «любимым внешним порядком»: «Разве скиф не всегда готов на мятеж?»¹³⁵.

На почве этой «мятежности», «революционности», «духовного максимализма» временно сблизились авторы очень разного общественного и литературного профиля — певцы революции и те, кто принимал ее, сопровождая свое «прятие» такими оговорками, что об их «революционности» можно говорить лишь очень условно. Само это сближение оказалось возможным, потому что платформа «скифов» была до крайности широка, неопределенна, необязательна. Со «скифских» позиций Иванов-Разумник критиковал Временное правительство Керенского и напуганную Октябрем интеллигенцию, обличал З. Гиппиус, Д. Мережковского, А. Ремизова за антиреволюционные выступления. Но вечная «революционность» не мешала ему посылать стрелы в адрес пролетарского государства или же упрекать Маяковского в «буржуазности» — за излишнее, как ему казалось, пристрастие к материальному началу (а в качестве поэтов, обогнавших Маяковского в понимании революции, фигурировали «одухотворенные» Есенин и Клюев)¹³⁶.

Вряд ли справедливо слишком прямолинейное утверждение Е. Наумова, что в поэме Блока «Двенадцать», которую поднял на щит Иванов-Разумник, последнего «привлек не ее революционный пафос, а то обстоятельство, что в ней впереди красногвардейцев оказывается Христос»¹³⁷. Но, действительно, революционный пафос поэмы никак не исчерпывался скудной и расплывчатой «скифской» программой, а в трактовке «Двенадцати», предложенной Ивановым-Разумником, содержались явственные тенденции перевести этот пафос в отвлеченный, «надисторический» план¹³⁸. То же можно сказать о стихотворении Блока «Скифы», которое послужило знаменем группы и несомненно было отчасти навеяно «скифством», но по своему общественному и литературному значению намного превысило групповые установки.

¹³⁵ «Скифы», Сборник 1-й, стр. VIII, X.

¹³⁶ Р. В. Иванов-Разумник. Владимир Маяковский («Мистерия» или «Буйф»). Берлин, «Скифы», 1922, стр. 52—53.

¹³⁷ Е. Наумов. Сергей Есенин. Жизнь и творчество. Л., 1960, стр. 78.

¹³⁸ См. Иванов-Разумник. Испытание в грозе и буре.— «Наш путь», 1918, апрель, № 1.

В особом положении среди «скифов» находились крестьянские или, как их часто тогда называли, «народные поэты» — Клюев, Есенин, Орешин и некоторые другие, не выступавшие активно в «скифских» изданиях, но по существу примыкавшие к той же группе (С. Клычков, А. Ширяевец и др.). Хотя некоторые из них еще за несколько лет до революции пользовались благосклонным вниманием в символистских кругах, все же тогда они фигурировали в качестве «меньших братьев», опекаемых своими старшими наставниками. Теперь же, в новой общественно-политической ситуации, эти авторы окружены почетом и сами задают тон. Если в первом сборнике «Скифы» центральное место занимал А. Белый, то во втором сборнике это место переходит к Н. Клюеву, и А. Белый сопровождает его стихи восторженным предисловием. В блоке символистов с крестьянскими поэтами последние начинают явно перевешивать, и это было связано не только с их возросшей творческой активностью, но и с тем, что «скифам» импонировало присутствие в их рядах «народных поэтов», на которых отныне возлагаются большие надежды. Не обошлось здесь и без народнических иллюзий на тот счет, что крестьянская Россия (от имени которой выступали левоэсеровские идеологи) устами названных авторов произнесет, наконец, свое «вещее слово». Поэтому Иванов-Разумник, выдвигая Клюева, Есенина и Орешина на передний план всей современной литературы, противопоставляет их творчество «городским поэтам», которые, по его мнению, «провалились на революцию». В этом обособлении трех имен от «городской поэзии» заключалась, конечно, определенная тактика — расчет на деревню, «на мужика», который должен сыграть ведущую роль и в жизни и в искусстве. В статье «Поэты и революция», являющейся программной для второго сборника «Скифы», Иванов-Разумник писал в явном противоречии с реальным соотношением литературных сил той поры:

«Отчего это так случилось: в дни революции стали громко звучать только голоса *народных поэтов*? И притом „народных“ в смысле не только широком, но и узком: Клюев, Есенин, Орешин — поэты народные не только по духу, но и по происхождению, недавно пришедшие в город с трех разных сторон крестьянской великой России, с Поморья, с Поволжья и „с рязанских полей коловратных“».

Особенно знаменательно и для разумниковской позиции и для «скифской» программы, что пальма первенства была вручена Н. Клюеву. «Клюев — первый народный поэт наш, первый открывающий нам подлинные глубины духа народного»¹³⁹, — заявлял Иванов-Разумник. «Сердце Клюева соединяет пасть шельчу правду с магической мудростью; Запад с Востоком;

¹³⁹ «Скифы». Сборник 2-й. СПб., 1918, стр. 1.

соединяет воистину воздыхания четырех сторон Света. ...Народный поэт говорит от лица ему вскрывшейся Правды Народной...»¹⁴⁰,— вторил ему А. Белый на страницах того же издания.

Эта ориентация на Клюева, послужившая, кстати сказать, одним из оснований для разрыва со «скифами» С. Есенина (освобождавшегося в то время из-под клюевской опеки и не считавшего Клюева столь значительным явлением), носила принципиальный характер. Именно Клюев полнее других поэтов отвечал требованиям, идущим и от эсеровской идеологии и от символистской традиции. Преданность «нетронутому», «вековечному» патриархально-общинному укладу, вера в утопический «мужицкий рай», противопоставленный «дьявольской» городской цивилизации и пролетарскому социализму, сочетались в творчестве Клюева с мистическими представлениями о русском «народе-богоносце» и его провиденциальной роли во всемирной истории.

В отличие от других авторов его круга, у которых встречаются сходные мотивы (что во многом объяснялось клюевским же влиянием — например, у С. Есенина), эти идеи и настроения не были для него временным увлечением, литературной манерой и поэтической модой. Они имели чрезвычайно прочную базу в его мировоззрении, в его жизненной позиции и оформились в своего рода религиозную доктрину, которую Клюев отстаивал с большим упорством.

Эту твердость в убеждениях, так привлекавшую символистов и богоискателей (которые сами часто оказывались способными лишь на игру в «религиозное творчество» и искали поддержки в «исконной» народной почве), Клюев выводил из своего крепкого «мужицкого корня», относясь к интеллигенции с нескрываемым презрением. Порою он устанавливал и более глубокие связи, уходящие в отдаленное прошлое, в область древнейших «пракультур», и рассматривая свою деятельность как увенчание весьма разветвленного «генеалогического древа» («Я потомок лапландского князя, Калевалов волхвующий внук» и т. д.). Но органичность для его творчества религиозно-патриархальной старины (что действительно выделяло Клюева из родственной ему литературной среды и позволило ему занять влиятельное в ней положение) имела истоком раскольническо-сектантские «заводи», которые всегда отличались большей идеологической устойчивостью даже по сравнению с официальной церковью, не говоря уже о «домашней» религии крестьянского обихода.

На эту сторону клюевской религиозности обратил внимание поэт В. Князев, написавший книгу, специально посвященную разбору и разоблачению «клюевщины»,— столь серьезную опасность представляло тогда это явление. «Клюев... и не рядовой

¹⁴⁰ «Скифы». Сборник 2-й, стр. 10.

пахарь, и не православный пахарь. Ключев — идеолог-сектант. Мистическую пашню свою он пашет глубокозабирающим „электроплугом“ идейно-духовно-обоснованной потребности в божием бытии»¹⁴¹.

В самом деле, в облике Ключева было много от сектанта-начетчика, осуществлявшего весьма умело свое духовное руководство. Крайний фанатизм, нетерпимость, готовность стоять до конца на защите своего идеала «в самосожженных стихах» — совмещались у него с достаточной гибкостью, расчетливостью, «живучестью» в отношении современности. Его поэтическая система, питавшаяся древнерусской книжностью и мистическими песнопениями самого разного «толка» — от старообрядцев до скопцов, в условиях революции многими воспринималась как забавный анахронизм. По поводу ключевской книги «Медный Кит» (1919) в печати тогда остряли, что она «издана Петроградским Советом, вероятно, с научной целью, чтобы знали, как преломилась „современность“ в голове человека, который отстал от жизни ровно на 30 столетий»¹⁴². Но вскоре выяснилось, что Ключев отнюдь не пассивно преломляет современность.

В статье 1908 г. «Стихия и культура» А. Блок, интересовавшийся русским расколом и видевший в нем скрытые революционные возможности, сравнивал две народные песни — сектантскую и разбойничью:

«Они поют:

Ты любовь, ты любовь,
Ты любовь святая,
От начала ты гонима,
Кровью полита.

Те поют другие песни:

У нас ножики литые,
Гири кованные,
Мы ребята холостые,
Практикованные...
Пусть нас жарят и калят
Размазуриков-ребят —
Мы начальству не уважим
Лучше сядем в каземат...

.....

В дни приближения грозы сливаются обе эти песни: ясно до ужаса, что те, кто поет про „литые ножики“, и те, кто поет про

¹⁴¹ Василий Князев. Ржаные апостолы (Ключев и ключевщина). Пг., «Прибой», 1924, стр. 86. Книга была написана в 1921 году.

¹⁴² «Грядущее», 1919, № 1, стр. 23.

„святую любовь“, — не предадут друг друга, потому что — стихия с ними, они — дети одной грозы...»¹⁴³.

Предсказание Блока не сбылось. Но в творчестве Клюева эти две песни на некоторое время слились, породив причудливую смесь архаики и современности, мистики и политики, революционной фразеологии и богослужебного обряда: «Господи! Да будет воля твоя лесная, фабричная, пулеметная»¹⁴⁴.

Поселившись на далекой Вытегре наподобие отшельника, он обращался с посланиями к русскому народу, напоминающими одновременно религиозную проповедь и боевую прокламацию:

«Нищие, голодные, мученики, кандалники вековечные, серая, убойная скотина, невежи сиволапые, бабушки многослезные, многодумные, старички онежские, вещие, — вся хвойная, пудожская мужицкая сила — стекайтесь на великий, красный пир воскресения!

Ныне сошло со креста Всемирное слово. Восколыбнулась вселенная — Русь распятая, Русь огненная, Русь самоцветная, Русь — пропадай голова, соколиная, упевная, валдайская!»¹⁴⁵.

Любопытно, что это приветствие было опубликовано в пролеткультовском органе, который, хотя и критиковал Клюева за его «отсталость», но вместе с тем считал нужным поддерживать с ним контакт. Его вскоре даже ввели в состав сотрудников журнала, наряду с А. Гастевым, И. Садофьевым, П. Лебедевым-Полянским и другими деятелями пролетарской литературы¹⁴⁶. Видимо, это сотрудничество осуществлялось под знаком единения рабочего класса с крестьянством, и посланцем, «ходоком» от крестьянства в данном случае выступал Клюев, охотно принимавший на себя эту миссию.

Между тем Клюев, как это явствует уже из приведенных строк его послания, под лозунгами «общенародной» борьбы на передний план выдвигал своих излюбленных «вещих старичков» и «многослезных бабушек» — не революционную, молодую Россию, а уходящую «дремучую Русь». На таком же переплетении противоположных понятий, на стиливых смешениях строится в этот период клюевская поэтика, поражающая безвкусицей, разншерстностью, пестротой «словесного ряда»: «Из пупа вселенной три дуба растут: Премудрость, Любовь и волхвующий Труд... Верстак — Назарет, наковальня — Немврод, их слил в песнозвучье родимый народ: „Вставай, подымайся“ и „Зелен мой сад“ — в кровавом окопе и в поле звучат... Свобода и Равенство, Братства венец — живительный выгон для ярых сердец...»¹⁴⁷.

¹⁴³ Александр Блок. Собр. соч., т. 8, стр. 30.

¹⁴⁴ Николай Клюев. Песнослов. Книга вторая. Пг., Лито Наркомпроса, 1919, стр. 226.

¹⁴⁵ «Грядущее», 1919, № 5—6, стр. 15.

¹⁴⁶ См. «Грядущее», 1920, № 3.

¹⁴⁷ Николай Клюев. Песнослов. Книга вторая, стр. 168—169.

Это не было лишь совмещением (обычным для того времени) старой формы с новым содержанием. Само содержание ключевских произведений было проникнуто стремлением «соединить несоединимое» — ветхую древность и новизну. В своем поэтическом творчестве он преследовал общественные задачи и намечал определенную реакционно-утопическую программу. Поддерживая некоторые завоевания революции («Мужицкая ныне земля, и церковь — не наймит казенный...»¹⁴⁸), Ключев немедленно превращался в охранителя старых порядков, когда дело касалось глубоких, социалистических изменений в жизни и культуре русского народа. Особенно горячо он отстаивал все, что было связано с «дедовской верой» и стародавним бытовым укладом:

Низвергайте царства и престолы,
Вес неправый, меру и чеканку,
Не голите лишь у Иверской подолы,
Просфору не чтите за баранку¹⁴⁹.

Подобного рода попытки сохранить и увековечить те или иные черты религиозно-патриархального прошлого, совместив их неожиданным образом с революционной современностью, были свойственны ряду авторов, говоривших от имени всего крестьянства, но на самом деле выражавших в данном случае лишь умонастроение наиболее консервативных слоев русской деревни. По этому поводу марксистская критика писала, учитывая неоднородность деревенской жизни, наличие в ней противоречивых, борющихся тенденций: «В революции крестьянство в общем идет за пролетариатом как более развитым политически и более организованным собратом. Пролетариат старается вести крестьянство за собою к социализму, но эта задача требует большой внутренней работы в крестьянине, и на пути этого внутреннего перерождения крестьянство не раз и долго еще будет проявлять тенденции к проявлению своих особых, узкокрестьянских, по существу реакционных идеалов, будет стараться цепляться за старое, сохранить отмирающее, восстановить ушедшее, приукрашивать его обрывками социалистической идеологии. В этой борьбе будут возникать разные теории крестьянского социализма, разные утопии»¹⁵⁰.

Эта характеристика принадлежит перу В. В. Воровского, выступившего (под псевдонимом П. Орловский) с предисловием к книге И. Кремнева. Социальная утопия Кремнева представляла собой вариацию тех же мотивов, которые усиленно разрабатывал Ключев и с которыми мы сталкиваемся в творчест-

¹⁴⁸ Там же, стр. 230.

¹⁴⁹ Там же, стр. 203.

¹⁵⁰ И. Кремнев. Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии. Ч. 1. С предисл. П. Орловского. М., Госиздат, 1920, стр. XIV.

ве других поэтов, испытавших более или менее заметное воздействие «ключевщины». Нарисованная здесь картина «идеального государства» (действие происходит в России в 1984 году) является нелепую мешанину самых разных систем, вкусов, идеологий. Страна покрыта сетью мелких крестьянских хозяйств, города упряднены, и, хотя во главе управления стоят советы, допускаются «исключения»: «так, в Якутской области у нас парламентаризм, а в Угличе любители монархии завели „удельного князя“, правда, ограниченного властью местного совдепа...»¹⁵¹.

Такая же дикая смесь французского с нижегородским господствует в быту и культуре жителей «крестьянской утопии»: они носят костюмы времен Алексея Михайловича, устраивают спортивные состязания «на звание первого игрока в бабки» и под бюстами античных философов, «у шумящего самовара», беседуют о живописи Ван-Гога. «На кремлевских колоколах в сотрудничестве с колоколами других московских церквей» исполняются государственный гимн — «Прометей» Скрябина и ростовские зоны XVI столетия. И тут же — «двухрядная гармоника наигрывала польку с ходом...»¹⁵².

Все это удивительным образом совпадает с представлениями Ключева (и, в меньшей мере, некоторых других авторов — С. Есенина, А. Ширяевца), чье мировоззрение, стиль, язык характеризовались в тот период крайним эклектизмом. Но реставраторские, архаические устремления явно преобладали в «промежуточной» ключевской позиции, чрезвычайно активной, агрессивной в отношении современной действительности. Он мечтал занять положение ведущего поэта эпохи, возглавить не только крестьянскую, но и пролетарскую литературу («Грянет час, и к мужицкой лире припадут пролетарские дети»¹⁵³), насадить свои взгляды и вкусы в общегосударственном масштабе:

С Зороастром сядет Есенин —
Рязанской земли жених,
И возлюбит грозный Ленин
Пестрядинный, ключевский стих¹⁵⁴.

В обычном лике смиренника вдруг проступали злые черты новоявленного литературного деспота, и елейная интонация

¹⁵¹ И. Кр ем н е в. Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии, стр. 47.

¹⁵² Там же, стр. 39. Сохранился отзыв Ем. Ярославского на книгу Кремнева: «Крестьянская реакционная утопия с возвращением к индивидуальному хозяйству, славянофильству, к национализму, к коалициям печатается на великолепной бумаге в 1920 году в Гос. Издательстве в то время как у нас не хватает букварей для ликвидации неграмотности, когда мы сокращаем тираж газет и печатаем их на оберточной бумаге» (Партархив ИМЛ, ф. 17, оп. 60, ед. хр. 45, л. 11).

¹⁵³ Николай К л ю е в. Львиный хлеб. М., «Наш путь», 1922, стр. 95.

¹⁵⁴ Там же, стр. 47.

сменялась таким беззастенчивым самовосхвалением, что Клюев начинал походить на Бальмонта и Северянина: «Я — посвященный от народа, на мне великая Печать»; «Я пугачевскою веревкой перевязал искусства воз»; «По Заонежью бродят сказки, что я женат на Красоте»¹⁵⁵ и т. д.

Стремительный «взлет» Клюева, который развивает в это время необычайно бурную деятельность и на короткий период в известном смысле оказывается «в центре внимания», сопровождался столь же быстрым падением. Как только обнаружилось, что советская общественная и широкая писательская среда не поддаются его увещеваниям, он порывает с современностью, удаляясь под сень «вечности», служившей тогда приютом многим авторам, потерпевшим поражение в общественной борьбе:

По мне пролеткульт не заплачет,
И Смольный не сварит кутью,
Лишь вечность крестом обозначит
Предсмертную песню мою...¹⁵⁶

Еще недавно, выражавший уверенность, что «миллионы чарых Гришек за мной в поэзию идут»¹⁵⁷, он остается вождем без армии и жалуется на одиночество, непонимание, причиненные ему обиды и поношения. Особенно сильный и чувствительный удар нанес ему тот, на кого Клюев полагался больше всего — его самый талантливый сподвижник, «вербный отрок» С. Есенин.

Разногласия между ними обозначились очень рано (уже в конце 1917 года Есенин в письме Иванову-Разумнику называет Клюева своим врагом) и носили характер глубокого идейного и художественного расхождения, вызванного, несомненно, самой революцией, вырвавшей Есенина из душевной клюевской кельи и повернувшей его лицом к большому реальному миру, к поэтическому новаторству. «Не будь революции, я, может быть, так бы и засох на никому не нужной религиозной символической или развернулся не в ту и ненужную сторону»¹⁵⁸, — писал Есенин в автобиографической заметке. Тот факт, что он развернулся в «нужную сторону», был теснейшим образом связан с обретением самостоятельности, с нежеланием жить и работать по клюевской указке. Поэтому архаист Клюев сделался для Есенина воплощением религиозной ограниченности, идейного застоя, эстетической косности, а в клюевских упреках и предостережениях бывшему «словесному брату» преобладал мотив возмездия за отступничество от родной старины, «за грехи, за измену зыб-

¹⁵⁵ Николай К л ю е в. Песнослов. Книга вторая, стр. 201, 205, 206.

¹⁵⁶ Николай К л ю е в. Львиный хлеб, стр. 81.

¹⁵⁷ Николай К л ю е в. Песнослов. Книга вторая, стр. 207.

¹⁵⁸ Сергей Е с е н и н. Собр. соч. в пяти томах, т. 5. М., 1962, стр. 276.

ке, запечным богам Медосту да Власу», как писал Клюев в стихотворном отклике на смерть Есенина, не утерпев, чтобы и тут, над свежей могилой, не пытаться свести с ним старые счеы ¹⁵⁹

Разрыв с Есениным Клюев переживал так болезненно, потому что с его уходом он, кроме всего прочего, терял почву под ногами: есенинская «измена» означала изменения, происходящие в народных глубинах, в крестьянском сознании, в той национальной традиции, на которую уповал Клюев и которая в поэзии Есенина выражалась столь ярко. Это была не только утрата ученика и друга, это был крах мировоззрения. Вера в неизменность «русского духа» вдруг столкнулась с его проявлением на совершенно иной, чем утверждал Клюев, исторической основе. В лице Есенина как бы сама Россия отвернулась от Клюева и ушла от него прочь, сколько он ни звал ее обратно, ни угрожал и ни проклинал.

Из других авторов этого круга преданность клюевской старине сохранял в достаточной мере лишь С. Клычков, не обладавший, однако, боевым общественным темпераментом. В отличие от Клюева, весьма активно вторгавшегося в текущую жизнь и стремившегося механически совместить самые разные стили — «Вставай, подымайся» и «Зелен мой сад», Клычков ограничивался разработкой лишь последнего мотива, опираясь на образный строй русской песни и сказки. Но фольклорные образы подвергаются у него переделке и переосмыслению в соответствии с символистской концепцией поэта-мечтателя, живущего в сказочном, заколдованном царстве своей фантазии.

Эта программа была высказана Клычковым в одной из первых книг («Потаенный сад», 1913). Эпиграфом к «Потаенному саду» послужила народная песня «Ах ты сад, ты мой сад, сад зелененький», которая затем, в стихах Клыčkова, получает своеобразное истолкование: «зелененький сад» превращен в заповедник одинокой души поэта, в очарованную обитель, неподвластную воздействию окружающей жизни.

Ручеек бежит по лугу,
А мой сад на берегу,
Он стоит невидим другу,
Невидим врагу...

.....
Не услышать другу гуслей,
Не гулять в моем саду,
А и сам-то я из саду
Ходу не найду!..¹⁶⁰

¹⁵⁹ Н. Клюев и П. Медведев. Сергей Есенин. Пг., 1927, стр. 6. Подробнее о разрыве Есенина с Клюевым см.: Н. Хомчук. Есенин и Клюев (по неопубликованным материалам). — «Русская литература», 1958, № 2.

¹⁶⁰ Сергей Клычков. Потаенный сад. М., «Альциона», 1913, стр. 9.

Этот «потаенный сад», напоминающий «соловьиный сад» А. Блока (с тою только существенной разницей, что Блок отвергал его чары, а Клычков в нем замыкался), можно считать ключевым мотивом Клычкова, чья лирика послеоктябрьской поры тоже лишена примет реального мира, исторической эпохи. Лишь на обложках его изданий 1918 г. («Кольцо Лады», и второе издание «Потаенного сада») имеется характерная, в духе времени, датировка: «2-й год 1-го века». Судя же по содержанию сборников, составленных в основном из прежних стихотворений Клычкова, «новая эра» в его творчестве не начиналась.

В дальнейшем Клычков так же избегает намеков на современность. Сельский мечтатель, страшщийся жизни и бегущий от людей,— таким предстает он в своих идиллиях и элегиях.

Грежу я всю жизнь о рае
И пою все о весне...
Я живу, а сам не знаю,
Наяву, али во сне...

.
Но отступит вражья сила
И сольются явь и сон —
Друг мой милый, друг мой милый,
Мне, как жизнь, мила могила
И над ней, как песня,— звон ¹⁶¹.

Конкретные черты крестьянского быта если и появляются теперь в творчестве С. Клычкова, то для того, чтобы подчеркнуть неподвижность деревенской жизни или, оттолкнувшись от «грубой прозы», вновь погрузиться в сладкие сны о неясном, далеком, заведомо недостижимом. Традиционно-романтическое противопоставление мечты и действительности, сказки и реальности получает здесь опять-таки символистскую окраску. Недаром программное заявление Клычкова — «Я ищущу в забыти, чего нету на свете и чего никогда не найти» ¹⁶² — почти дословно совпадало с известной формулой З. Гиппиус, высказанной еще в начале девяностых годов: «Мне нужно то, чего нет на свете, чего нет на свете» ¹⁶³.

Пассивная, окрашенная мистицизмом мечтательность, консерватизм, невнимание к социально-политической проблематике резко выделяли Клычкова из среды крестьянских поэтов. Авторы же, действительно связанные с жизнью современной деревни,

¹⁶¹ Сергей Клычков. Гость чудесный. Избранные стихотворения. М.— Пг., Госиздат, 1923, стр. 67.

¹⁶² Сергей Клычков. Домашние песни. Пятая книга стихов. М.— Пг., «Круг», 1923, стр. 47.

¹⁶³ З. Н. Гиппиус. Собрание стихов. Книга I. 1889—1903. М., «Скорпион», 1904, стр. 2.

горячо откликнулись на события эпохи и заговорили в полный голос о революции, о своих «мужицких» делах и интересах:

Да и весело ноне нам, мужикам, га свете жить,
Да и весело ноже нам, мужикам, по земле ходить,
Да и весело ноне нам, мужикам, матку-правду рубить...;¹⁶⁴

В этой поэзии социальные мотивы заняли первое место; возникло и усилилось стремление всячески выявлять свою классовую принадлежность, утверждать в правах собственно крестьянское самосознание. Здесь происходят те же процессы, что и в творчестве пролетарских поэтов, которые поднимали на щит все, что было связано с чувством классового достоинства, с пониманием своей всемирно-исторической миссии. Соответственно появляются «родословные», написанные от имени всех тех, кто веками пребывал в безвестности, а ныне пришел к власти и получил право обо всем судить своим «мужицким» умом:

— Тяти! Деды!
Лапотники,
Пахотники,
Чернокостники-смерды!
— А кто с Альпийских лысин
Свистнул
На весь мир?..
— Вы!
— Вы!
Кто песенных
Жар-Птиц метнул по свету?—
— Вы!
— Вы!
Печальники,
Кабальники,
Безвестники —
Смерды!..¹⁶⁵

Но жажда социального самоопределения, сознание классовой исключительности приводили к проявлению ограниченных, узкокрестьянских воззрений, к попыткам создать замкнутую, обособленную «деревенскую» эстетику. Нарочитое «омужичивание» всей образной системы часто осуществлялось путем повторения каких-то устойчивых, застывших словесных формул, призванных подчеркнуть крестьянское мировосприятие автора, а практически — заимствованных у Клюева или раннего Есенина:

¹⁶⁴ Петр Орешин. Последняя свадьба. М., Изд-во Народного комиссариата земледелия, 1919, стр. 14.

¹⁶⁵ Александр Ширяевец. Мужикослов. М.—Пг., «Круг», 1923, стр. 16—16.

«Под сосен шум, берез и елей вяжу снопы ржаных стихов»; «Люблю я бедную Россию, о ней молюсь в кругу ягнят»¹⁶⁶ и т. д. В погоне за «крестьянским колоритом» многие авторы (демократические и революционные по основной идейной направленности своего творчества и в этом отношении стоявшие в стороне от Клюева) попадают в плен к той самой старине, которая составляла содержание «клюевщины» и поэтизировалась символистами. Тогда в один ряд с «пахотниками», «лапотниками» и прочими «смердами» зачисляются «святые угодники» (как это случилось в «Мужикослове» А. Ширяевца), или появляются произведения от начала и до конца выдержанные в «богомольной» манере:

С высот соборной колокольни
Серебряный рыдает звон.
Я вновь с толпою богомольной...
Я, Русь, тобою воскрешен!¹⁶⁷

Эти строки крестьянского поэта С. Фомина, написанные в 1918 г., были посвящены А. Белому. Автор находился в то время под заметным влиянием символистской традиции, что сказывалось не только в тематике, но в самом «лексиконе» его стихотворений:

Земля моя — колыбель святая,
Вкусившая оцета мать,
С тобою Алконостом витаю я
И скорби не в силах сдержать!¹⁶⁸

Несомненно, «Алконост» залетел сюда с обложек символистских изданий, а не являлся для поэта естественным способом «самовыражения». В том-то и состояло различие между Клюевым и большинством крестьянских авторов, что последние во всю «крестились» и «причащались» не в силу глубокой внутренней потребности, а, так сказать, по традиции, «для виду», с целью передать свою «лапотность», «сермяжность», «народность», которая нередко понималась ими до крайности упрощенно, в соответствии с привычными штампами, механически усвоенными у тех же символистов. Тут действует не крестьянское мировоззрение, а поэтический канон, насаждаемый «учителями» как определенная религиозная доктрина, которая затем перепевается не в меру старательными учениками, желающими показать свою литературную «образованность» и принадлежность к собственно деревенскому образу мысли (на самом же деле — свою зависимость от стиховой инерции).

Вот почему перед крестьянскими авторами особенно остро вставала задача преодоления групповой кастовости, традицион-

¹⁶⁶ Матвей Дудоров. Ухабы. Стихи. Тверь, 1922, стр. 7, 26.

¹⁶⁷ Семен Фомин. Свирель. Стихи. М., Госиздат, 1920, стр. 35.

¹⁶⁸ Там же, стр. 43.

ности, консерватизма. Это хорошо почувствовал С. Есенин, который не только сам порвал путы, связывавшие его с Ключевым и «скифами», но и советовал своим товарищам последовать тем же путем. В июне 1920 года он писал А. Ширяевцу: «...Брось ты эту стилизованную ключевскую Русь с ее несуществующим Китежом и глупыми старухами, не такие мы, как все это выходит у тебя в стихах. Жизнь, настоящая жизнь нашей Руси куда лучше застывшего рисунка старообрядчества»¹⁶⁹.

Прорваться к «настоящей жизни» можно было лишь отбросив «застывший рисунок», отказавшись от тех организационно-эстетических связей, которые превращали крестьянских поэтов в арьергард символизма, подчиняли их творчество чужеродной стилевой системе. Поэтика же символистов, как и стилизаторство Ключева, была отмечена чертами мертвенности, архаики и в литературном развитии того времени служила тормозом, препятствием на пути к современности.

На далеких от революции и враждебных ей позициях находился и ближайший наследник, преемник символизма — акмеизм. Представители этой школы, вышедшие из рядов символистов и предпринявшие в начале десятых годов стилевую реформу, призванную обновить речевую систему символизма, оставили нетронутыми его основы. Больше того, в среде акмеистов, еще отчетливее, чем у их предшественников, проявились антиобщественные устремления, оторванность от жизни, эстетизм. Будучи по существу формалистической разновидностью символизма, акмеисты отказались от его «непомерных» претензий в сфере мировой истории, религии, философии и замкнулись в тесном кругу собственно поэтических интересов. Они сузили границы искусства до пределов изображения единичной «вещи», вырванной из широких связей реальной действительности и превращенной в объект пассивного, «чистого» созерцания, «самоценной» в глазах художника, занятого разрешением исключительно формальных задач. Противопоставив свое «земное» мироощущение бесплотной, отвлеченной символике, акмеисты раздробили мир на множество «равноценных» предметов, каждый из которых был достоин, по их мнению, стать темой искусства и в качестве таковой не требовал от поэта осмысления больших проблем социально-исторического бытия. В этом смысле акмеизм явился попыткой укрепить символизм «изнутри» — путем ограничения и концентрации его художественных возможностей. Он переключал внимание из сферы религиозной, всемирнокосмической, «потусторонней» (так же как из сферы общественной) в более доступную область «чистой эстетики», «искусства для искусства», сосредоточенного на частных и конкретных явлениях близлежащего плана. На место «жрецов» и «пророков» он выдвинул холодного «ма-

¹⁶⁹ Сергей Есенин. Собр. соч. в пяти томах, т. 5, стр. 138.

стера», равнодушного к судьбам вселенной и человечества и озаченного лишь своей эстетической «специальностью». «...Они не имеют и не желают иметь тени представления о русской жизни и о жизни мира вообще...»¹⁷⁰, — писал по поводу акмеистов А. Блок в статье «Без божества, без вдохновенья» (1921). А в рецензии на книгу стихов акмеиста Г. Иванова (1919) он отмечал: «...Появились ряды стихотворцев — и стихотворцев даровитых — которые как бы ушли в форму и лишились содержания... Слушая такие стихи, как собранные в книжке Г. Иванова „Горница“, можно вдруг заплакать — не о стихах, не об авторе их, а о нашем бессилии, о том, что есть такие страшные стихи ни о чем, не обделенные ничем — ни талантом, ни умом, ни вкусом, и вместе с тем — как будто нет этих стихов, они обделены всем, и ничего с этим сделать нельзя»¹⁷¹.

Это отсутствие «самого главного» в деятельности акмеистов сводило на нет их реформаторские преобразования в области стихотворной речи. Казалось бы, более приспособленный (по сравнению с символизмом) к воспроизведению реального мира, акмеизм не достиг в этом направлении значительных результатов, слишком часто ограничивая свои «земные» запросы замкнутым мирком эстетизированных мелочей. Сплошь представленное «умелыми» авторами, хорошо владевшими стихом и стилем, это течение являло в целом ту внешнюю безукоризненность стихотворной техники, которая была признаком мертворожденной школы, не внесшей в поэзию, помимо некоторых формальных нововведений, серьезного и нового внутреннего содержания.

В условиях революции акмеистический «Цех Поэтов», возобновивший на некоторое время свою деятельность, выказал себя как наиболее реакционная литературная группировка. Само название — «Цех Поэтов» как бы подчеркивало его глухую изоляцию, кастовость, отъединенность, враждебную революционной действительности. Именно здесь вошла в привычку поза презрительного безучастия к окружающей жизни, именно отсюда прозвучали наиболее злобные голоса, отвергавшие современность. Молодой участник «Цеха» (пользовавшегося расположением особенно среди поэтической «золотой молодежи») Г. Адамович заявлял с брезгливой, барской grimасой по поводу Маяковского: «На кого вообще рассчитана эта торопливая и пустая погоня за „ликом современности“, кого могут обмануть эти уверения, что мир делится на старый и новый, эти эдиссоновские вдохновения и сдачи „Эллады в наем“, — кого, если только не бессмертную человеческую глупость»¹⁷².

И здесь же, в противовес всему современному искусству

¹⁷⁰ Александр Блок. Собр. соч., т. 10, стр. 208.

¹⁷¹ Там же, стр. 336.

¹⁷² «Альманах Цеха Поэтов». Книга вторая. Пб., 1921, стр. 73.

(а вместе с тем — как прямой политический выпад против революции), сооружается постамент вождю акмеистов, организатору и вдохновителю «Цеха Поэтов» — Н. Гумилеву: «Гумилев, — утверждает Адамович, — есть одна из центральных и определеннейших фигур нашего искусства и, добавлю, героическая фигура среди глубокого и жалкого помрачения поэтического и общехудожественного сознания в наши дни»¹⁷³..

Это выдвижение Гумилева в качестве центральной фигуры и, больше того, чуть ли не единственной — на фоне всеобщего «помрачения» — объяснялось не одними лишь групповыми интересами или преданностью ученика, влюбленного в своего наставника. Не только среди акмеистов, но и в более широких кругах имя Гумилева произносилось с восторгом и служило знаменем оппозиции. Его враждебность новой власти (достаточно известная в писательской среде), литературные убеждения и биография фронтовика (он принял активное участие в мировой войне), офицерская выправка, которую он сохранял даже в своих стихах, — все это создавало вокруг Гумилева в глазах его сторонников некий героический ореол. Для антидемократического, враждебного революции лагеря русской поэзии эту фигуру, действительно, можно считать центральной.

В те годы часто возникало многозначительное сопоставление: Гумилев — Блок. Оно вызывалось и той литературной полемикой, которую они вели между собой, и противоположностью тех общественных позиций, которые они занимали. Вместе с тем в этом сопоставлении двух имен иной раз проскальзывало желание поставить Гумилева рядом с Блоком, т. е. в центре всего поэтического развития, и «уравновесить» автора «Двенадцати» достойным соперником и антиподом. В сознании буржуазной интеллигенции оба поэта были явлением одной культуры, но только Блок проявил «слабость», поддавшись революции, а Гумилев сохранял твердость духа и остался верен себе. В их разногласиях старались видеть скорее несходство характеров, чем столкновение мировоззрений (мягкий, мечтательный, увлекающийся, «не от мира сего» Блок, и стойкий, мужественный, земной Гумилев). Поэтому их имена не только противопоставлялись, но иногда сближались, причем оба поэта становились выразителями разных «граней» интеллигентской души, истерзанной треволнениями революционной эпохи. «Если в часы душевной боли, в минуты молитвенного уединения рука невольно тянется к томику Блока, то в суете и тревоге повседневности, в вагоне заблудившегося трамвая или в унылой очереди за продуктами, хорошо раскрыть экзотическую книгу Гумилева и заглянуть в „мир чужой, но стройный и прекрасный“»¹⁷⁴, — писал Э. Голлербах в рецензии на книгу Гумилева «Огненный Столп» (1921).

¹⁷³ «Альманах Цеха Поэтов». Книга вторая, стр. 70.

¹⁷⁴ «Вестник литературы», 1921, № 10(34), стр. 9.

По поводу «томика Блока» говорить здесь много не приходится, поскольку материал для «молитвенного уединения» если и давали, то лишь ранние стихи поэта (распространять же символизм и мистику на все творчество Блока было свойственно буржуазной критике). Но над оценкой Гумилева стоит задуматься. Примечательно, что его поэзия рассматривается здесь как средство забвения, отвлечения, ухода от действительности, что сама похвала в его адрес звучит как «доказательство от противного»: он привлекателен тем, что не похож на реальную жизнь, на «суету и тревогу» революционной повседневности. Эта «негативная» характеристика подводит нас к уяснению очень важных и поучительных закономерностей, касающихся не одного лишь Гумилева, но всей антиреволюционной поэзии, выдвигавшей его на передний план как наиболее яркую креатуру.

В самом деле, в стихах Гумилева 1918—1921 годов, собранных в его последней книге «Огненный Столп», отсутствуют ссылки на современность, замещенную всевозможной экзотикой, которая всегда играла в его творчестве первостепенную роль. Но одно стихотворение, также решенное в экзотическом «ключе», приоткрывает завесу над истинной (непосредственно связанной с общественно-политической борьбой) позицией автора, облекавшего обычно свои идеи в одежды стилизованной старины или в красочные, пестрые иноземные костюмы. Это своего рода манифест Гумилева — стихотворение «Мои читатели», выражающее его жизненную и творческую программу, которая была достаточно пряма и откровенна: воспитание совершенно особой категории «читателей» — «сильных, злых и веселых, убивавших слонов и людей», «верных нашей планете, сильной, веселой и злой...». Соответственным образом и поэт здесь обрисован как «воспитатель» киплингского склада, иронизирующий над мягкотелой интеллигенцией, над декадентско-символистским пустословием и преподающий своим читателям практические уроки:

Я не оскорбляю их неврастений,
Не унижаю душевной теплотой,
Не надоедаю многозначительными намеками
На содержимое выеденного яйца.
Но когда вокруг свищут пули,
Когда волны ломают борта,
Я учу их, как не бояться,
Не бояться и делать, что надо ¹⁷⁵.

Нетрудно понять объективный смысл призывов «не бояться и делать, что надо» в той обстановке революционных волн и свистящих пуль. Но стихотворение это имело и более расширительный смысл, подводя итог всей дооктябрьской литературной дея-

¹⁷⁵ Н. Гумилев. Огненный Столп. Пб., «Петрополис», 1921; стр. 59.

тельности Гумилева и формулируя самые заветные и давние его идеалы: мечта о «герое», о «сильной личности», о цельном и волевом человеке «без предрассудков», апология «дикарства», варварства и т. д.

Эти мотивы, выделявшие Гумилева из родственной ему литературной среды и даже заставлявшие его вступать с ней в конфликт («Да, я знаю, я вам не пара, я пришел из другой страны...»), достаточно известны, и нет нужды долго на них останавливаться. Интереснее другое: почему он, столь иронически относившийся к безжизненной, отвлеченно мыслящей интеллигенции, сам постоянно «отвлекался» от реальной почвы и свои поиски «героя» переносил в экзотическую, выдуманную обстановку? Ответом может служить стихотворение Гумилева, написанное за несколько лет до революции и посвященное выяснению места поэта в прозаических условиях буржуазной действительности:

Я вежлив с жизнью современною,
Но между нами есть преграда,
Все, что смешит ее, надменную,
Моя единая отрада.
Победа, слава, подвиг — бледные
Слова, затерянные ныне,
Гремят в душе, как громы медные,
Как голос Господа в пустыне...
.
Но нет, я не герой трагический,
Я ироничнее и суше,
Я злось, как идол металлический
Среди фарфоровых игрушек...¹⁷⁶

Власть и миропорядок, на стороне которых выступал Гумилев, были начисто лишены героического начала, и все попытки вернуть им волевою энергию, жизненную силу и боевую доблесть были обречены на провал. «Победа», «слава» и «подвиг» для этой среды давно отошли в прошлое, этот лагерь, можно сказать, остался «без героя» и терпел одно бесславное поражение за другим.

Отсюда необходимость «привнести», выдумать, изобрести «героя», и уход Гумилева из современности — в историю, от русской жизни — в иные края (в его стихах «было что-то холодное и иностранное», — отмечал Блок), от реального мира — в фантазию. Здесь же брала истоки его «бурная биография» (поездки в Африку, участие добровольцем в мировой войне и т. д.) — погоня за исчезающим призраком героики и желание самому стать «героем», возместив личным опытом исторический пробел.

¹⁷⁶ Н. Г у м и л е в. Колчан. Стихи. М.—Пг., «Альциона», 1916, стр. 61—62.

Однако, и стяжав известность храброго воина, путешественника, охотника, искателя приключений, Гумилев не мог на этой, биографической основе воссоздать в поэзии героический характер. Он лишь придал своим стихам повышенно-энергичную, волевую интонацию, не свойственную декадентской поэзии, оставаясь вместе с тем всецело на ее почве. «...Нет, я не герой трагический», — очень правильно обмолвился о себе Гумилев, найдя сравнение, раскрывающее его место и роль в модернистской литературе: «Я злюсь, как идол металлический среди фарфоровых игрушек». Недовольство таким окружением не исключало его принадлежности к той же «игрушечной» среде и — соответственно — его бессилия выйти за круг эстетизма и создать образы принципиально иного склада, исполненные реальной достоверности и жизненной мощи. Его произведения, написанные на материале, хорошо известном автору, лично пережитом (например, африканские или военные стихи), ничем, по существу, не отличаются от его исторических стилизаций. И там и тут действие переведено в искусственную обстановку, напоминающую скорее театральную бутафорию, чем живую действительность. Героическая позиция, которую он стремится занять, подменяется изысканной позой, которой он эстетски любит, и это накладывает на стиль Гумилева отпечаток манерности, вступающей в разительный контраст с его декларациями о мужественности, простоте и первобытной непосредственности. О каком «подвиге» может идти речь, если совершающий его озабочен мыслью — «будить повсюду обожанье» и тем, как он выглядит со стороны, достаточно ли эффектны его боевые жесты?

...Или, бунт на борту обнаружив,
Из-за пояса рвет пистолет,
Так что сыпется золото с кружев,
С розоватых брабантских манжет.

В этих «классических» строчках Гумилева, как и во всем его творчестве, много блеска, театральности, игры (хотя бы это была «игра со смертью»). Но из пистолета, которым размахивает его «капитан», нельзя убить: он слишком «засыпан» оперной мишурой и годен лишь на то, чтобы производить зрительные и шумовые эффекты.

В противоположность Киплингу, чья воинственная лира была ему созвучна, Гумилев чуждался грубой жизненной прозы, тяготел к идеализованному изображению, к традициям, идущим от французских парнасцев и раннего В. Брюсова. Но активное, волевое начало в его творчестве, подорванное эстетизмом, разъедалось и другими ядами, от которых он мечтал «исцелить» современную цивилизацию: усталостью, пессимизмом, интеллигентской неврастенией и т. д. Певец «сильных, злых и веселых», Гумилев на поверку оказывался далеко не веселым и не таким уж

сильным и злым. Его «земное» мироощущение, противопоставленное «небесам» символизма, несло старый груз обреченности, умирания, и гимны «земле», которые он слагал, звучали весьма двусмысленно, когда выяснялось, например, что «...пахнет тлением заманчиво земля». В доспехи конквистадора, в ботфорты морского бродяги или в звериные шкуры первобытного дикаря рядился интеллигент, ищущий забвения от собственной ущербоности, рефлексии, раздвоения.

Ах, бежать бы, скрыться бы, как вору,
В Африку, как прежде, как тогда,
Лечь под царственную сикомору
И не подниматься никогда.

Бархатом меня покроет вечер,
А луна оденет в серебро,
И быть может не припомнит ветер,
Что когда-то я служил в бюро¹⁷⁷.

Все эти «расслабляющие» мотивы (представляющие «alter ego» той «сильной личности», которую утверждал Гумилев в своем творчестве) позволяют понять, почему в период революции и гражданской войны эта «личность» не проявила достаточной силы и активности. Казалось бы, больше чем кто-либо другой из авторов его круга, Гумилев был подготовлен к участию в борьбе против ненавистной ему «черни»; да и жизненно, биографически он сделал это, примкнув к контрреволюционному заговору (за что и был расстрелян в 1921 году). Но перевести свои политические убеждения на язык поэзии он не смог и революционные события встретил в состоянии депрессии, внутреннего разлада, что совсем не отвечало его агрессивным декларациям, но вполне соответствовало общему «положению дел» в его общественном и литературном лагере. Манифест «Мои читатели» выглядит до странности одиноко на фоне других произведений Гумилева той поры. Не гром сражений, а бегство от современной действительности — вот пафос его лирики последних лет. При этом особенные размеры приобретает самоанализ — мучительные поиски «в себе самом» того «героя», которого недоставало в жизни и за которым он устремлялся на край света и в глубину своей души, расколотой на множество противоречивых «душ», «личностей», «двойников».

Только змеи сбрасывают кожи,
Чтоб душа старела и росла,
Мы, увь, со змеями не схожи,
Мы меняем души, не тела¹⁷⁸.

¹⁷⁷ Н. Гумилев. К синей звезде. Неизданные стихи 1918 г. Берлин, «Петрополис», 1923, стр. 13—14.

¹⁷⁸ Н. Гумилев. Огненный Столп, стр. 9.

Идея «перевоплощения», борьба «плоти» и «духа», поездки на «заблудившемся трамвае» в область подсознательного, погружение в «прапамять», которая должна воскресить давно забытые «жизни»,— все это сгустившееся мистико-философское содержание поэзии Гумилева говорит о том, что теперь его лирический герой как никогда далек от желаемой цельности, твердости, простоты и меньше всего похож на жестокого воина и грубого, здорового варвара. Его стихи лишаются «воспитательного» значения, которое он им придавал, претендуя на должность боевого наставника (и становятся более живыми за счет интонации боли, страдания и той самой «душевной теплоты», от которой он отрешивался). В годы, когда (по логике самого Гумилева) он должен был бы воспрянуть духом и броситься в долгожданную битву «за царя и отечество», его лирика переживает идейных крах, а сам поэт жалуется на утрату своего «я», замещенного ключьями разорванного сознания:

Когда же наконец, восставши
От сна, я буду снова я,—
Простой индеец, задремавший
В священный вечер у ручья?¹⁷⁹

По свидетельству близких лиц (см., например, воспоминания Г. Иванова «Петербургские зимы»), Гумилев крайне остро воспринял «Двенадцать» Блока и, признавая гениальность этой поэмы, называл ее «делом антихриста» и считал общественным и писательским долгом бороться всеми силами против ее влияния. Но противопоставить «Двенадцати» нечто равноценное по заключенному в поэме идейному заряду и жизненной правде он не был способен. Это объяснялось, конечно, не только «степенью одаренности», но более вескими причинами, коренящимися в самой природе творчества Гумилева, лишенного той «основы», которую имел Блок. В то время как «Двенадцать» черпали силу и страсть в героической повседневности, и «винтовочки стальные» вошли в поэму прямо с улицы, из арсенала революции, герой Гумилева, дотоле охотно сражавшийся на шпагах и пистолетах, оказался в состоянии моральной и эстетической неподготовленности к той ожесточенной схватке, которая происходила в жизни и в литературе. В соперничестве с «женственным» и «мечтательным» Блоком «мужественный» Гумилев (так распределились эти эпитеты в представлении известного круга интеллигенции) обнаружил слабость и, по сути дела, устранился от настоящей борьбы, ушел «в себя», занялся треволнениями одинокой души, утонувшей в «бездне времен», раздробленной, потерявшей, ищущей гибели. Творческая программа Гумиле-

¹⁷⁹ Н. Гумилев. Костер. Стихи. Пб., «Гиперборей», 1918, стр. 31.

ва не выдержала столкновения с революционной действительностью, и вопреки воле автора его читателем стал в эти годы не «лейтенант, водивший канонерки под огнем неприятельских батарей» (как утверждал он в стихотворении «Мои читатели»), а слабонервный интеллигент, желавший немного «отвлечься», стоя в какой-нибудь «унылой очереди за продуктами»¹⁸⁰.

Созданная Гумилевым литературная школа также не представляла в этот период действенной поэтической силы. Она оказывала пассивное сопротивление напору современности, выпускающая произведения, написанные, как уже говорилось, «по закону эстетического контраста», бедные по мысли и банальные по форме. И хотя О. Мандельштам все еще возвещал «утро акмеизма» (в одноименной статье, опубликованной в 1919 году), продолжая запутанный теоретический спор с символистами, это звучало как эхо забытого времени.

Крупнейшие представители этого течения — Ахматова и Мандельштам — практически стоят в стороне от основных интересов и устремлений школы. Ее «активом» становятся авторы из числа эпигонов, не имевшие значительных достижений, — Г. Иванов, Г. Адамович и др.

Наконец, существенные потери понес акмеизм в силу общественно-политического размежевания. К темам революционной современности открыто выходит В. Нарбут, вступивший в поэтическую полемику с Гумилевым. Его книга «В огненных столбах» (Одесса, 1920) как бы противостояла «Огненному Столпу» Гумилева. В других стихах Нарбута из цикла «Эфиопия» (1918), написанных под впечатлением от поездки в Африку, на излюбленном «гумилевском материале», также явственно обозначился конфликт с позицией автора «Колчана»:

Не ты ли за облупленными башнями,
нас обступившими окрест,
возносишь над рабами вчерашними
огненный коммунистический крест?¹⁸¹

Весьма решительно рвет прежние литературные связи С. Городецкий, некогда совместно с Гумилевым выступавший как основатель и вождь акмеизма. В ряде стихотворений, написан-

¹⁸⁰ В дальнейшем, однако, поэтическое влияние Гумилева несколько расширилось и, перейдя на иную общественно-историческую почву, в измененном виде, коснулось ряда советских поэтов, выступавших под знаменем военной романтики и боевого мужества, — с политических позиций, ему противоположных, враждебных. В то же время эта связь с поэтикой Гумилева не могла быть прочной и легко прерывалась вместе с обретением своего голоса, отказом от книжных влияний и более полным приобщением к материалу современности. Поэтому отраженный «блеск» романтики Гумилева чаще всего замечен у начинающих авторов, очарованных внешней красотой и эффективностью его стиля, пестротой красок, кокетливостью поэзы и т. д.

¹⁸¹ Владимир Нарбут. Советская земля. Харьков, 1921, стр. 18.

ных в этот период и позднее («Николаю Гумилеву», 1921; «Не-нависть», 1922, «Наказ», 1928 и т. д.), Городецкий осуществляет переоценку своего собственного и близкого ему когда-то поэтического наследия, не оставляя, буквально, камня на камне от былых идеалов, вкусов, увлечений. Он отказывается от прошлого столь резко и горячо, что его стихи на эту тему носят характер публичного покаяния, самобичевания:

Я все ношу в себе отравы,
Что Русь рабов могла мне дать.
Свободы, радости и славы
Мне не достигнуть никогда¹⁸².

Освободиться от декадентской «отравы» было, конечно, нелегко, в особенности поэтам, уже сложившимся и оформившимся в русле старых течений. Но трудности заключались не только в том, что различного рода «рецидивы» давали о себе знать и в творчестве авторов, порвавших со своей средой и с полным правом вошедших в советскую литературу. В процессе «изживания» прошлого иногда дело оборачивалось таким образом, что тот или иной автор, переходя к новой тематике, к новой читательской аудитории, к новому эстетическому кодексу и т. д., жертвовал и старыми навыками, художественной квалификацией, выработанной в другой поэтической системе и потому неприменимой механически к новым заданиям. Поэтому, например, рецепт, предложенный Городецким и реализованный им в собственной практике достаточно последовательно:

Немногое лишь пригодится,
И многое уснет в глуби.
И сам ты должен раздвоиться
И **одного себя убить**¹⁸³,

— хотя и свидетельствовал о глубоких изменениях в мировоззрении поэта, но не дал значительных творческих результатов. Многие его произведения, созданные после Октября, действительно как бы написаны «другим человеком». Но этот «другой», оставшийся «в живых» писатель вынужден начинать сызнова. Сохранив от прошлого лишь «немногое», что может «пригодиться», он зачастую слагает крайне посредственные, «облегченные» стихи — типа: «Серп и молот всем несут небывалый праздник — труд»¹⁸⁴; «Мы трудом свободным юны, мы работники коммуны»¹⁸⁵.

¹⁸² Сергей Городецкий. Грань. Лирика. 1918—1928. М., 1929, стр. 26.

¹⁸³ Там же, стр. 97.

¹⁸⁴ Сергей Городецкий. Серп. Двенадцатая книга стихов. Пг., Госиздат, 1921, стр. 3.

¹⁸⁵ Там же, стр. 28.

Сходные явления можно заметить и в работе некоторых других авторов, связанных в прошлом с модернистскими группировками, а затем, вместе с пересмотром своих идейных позиций (который, конечно, делал им честь), не сумевших на другом жизненном материале достичь высокого уровня и потому отошедших на задний план литературного развития. Как всякий живой процесс, литература в ходе эстетического обновления порою терпит «убытки», которые, однако, — в широкой историко-литературной перспективе — говорят в пользу этого обновления и без которых немислимо движение вперед. Тот факт, что лучшей книгой С. Городецкого до сих пор остается «Ярь» (1907), а время поэтического расцвета у М. Зенкевича связано с «Дикой порфирой» (1912), не являлся основанием для защиты их литературного прошлого от изменений и преобразований в новом духе. Не всякий поэт, «перешагивающий через себя», из одной эпохи в другую, добивается успехов, превосходящих достижения, сделанные им раньше. Но литература не может существовать без такого «перешагивания».

5

В то время, как символизм и акмеизм оказались «не у дел» и, доживая последние дни, существовали «по инерции», устремленные назад, в прошлое, третье течение русской модернистской поэзии — футуризм — находилось в ином положении, и первые годы революции были в его истории периодом наибольшей активности. Говоря точнее, из футуристических группировок временный успех и торжество достались лишь одной — самой крайней и сильной литературной организации — кубофутуристам, которые еще до Октября выделялись среди других разновидностей футуризма (эгофутуристы, «Мезония поэзии», «Центрифуга») и само название «футуризм» прочно связали со своей деятельностью, придали ему свою окраску. После Октября представители этой группы в содружестве с другими теоретиками и практиками «левого искусства» объявляют футуризм детищем революции и под лозунгами «диктатуры меньшинства» стремятся насадить свои взгляды и вкусы в общегосударственном масштабе как требования, продиктованные жизнью, современностью.

Наличие среди футуристов ряда авторов, воодушевленных пафосом революции и сознанием ее великих исторических перспектив, поднимало престиж всего направления и сообщало ему — в собственных глазах — черты «передового отряда» в борьбе за новую, социалистическую культуру. С другой стороны, в этих кругах господствовало превратное мнение, что все течение в целом как таковое созвучно веяниям революционной эпохи и как искусство, «гонимое» и «непризнанное» в условиях царской России, должно, наконец, прийти к власти и получить «законное» возмещение. То обстоятельство, что футуризм, будучи новейшим изобретением модернистской литературы и живо-

писи, не успел стяжать лавры у буржуазной публики и вступал с ней порою в конфликт, подвергался в начале своего пути насмешкам и издевательствам, превращалось сторонниками этого направления в особого рода достоинство, свидетельствующее якобы о его революционном происхождении. Недавняя групповая борьба с другими школами буржуазно-декадентского лагеря, отрицание всей культуры прошлого и настоящего ради «искусства будущего», «пощечина», нанесенная футуристами «общественному вкусу», ломка, произведенная ими в эстетике и в грамматике,— все это теперь охотно выдавалось за «боевые заслуги» и укрепляло левых деятелей в приятной иллюзии, что они-то и есть революционеры в искусстве, идущие в ногу с рабочим классом и уполномоченные говорить с народными массами от его авторитетного имени. «Футуризм,— по их твердому убеждению,— стал стихией пролетариата и вместе с ним, смеясь и радуясь, заглядывает в горящее лицо грядущего»¹⁸⁶.

Подлинными успехи отдельных представителей футуризма, еще в дооктябрьский период вступивших на путь революционного творчества и шедших вразрез групповым принципам и установкам, переплетались в этой среде с беззастенчивым самозванством. Искреннее приятие общественно-политических завоеваний Советской власти сочеталось с попытками возглавить и перекроить на модернистский лад ее культурно-просветительную работу, ее политику в области искусства и литературы. Революционный энтузиазм облекался в крикливую «ультралевую» фразеологию, а наивное и поверхностное анархическое бунтарство претендовало на последнее слово пролетарского мирозерцания. Но все это вместе создавало на первых порах атмосферу относительного «единомыслия» и делового (или мнимого) оживления, царившую среду футуристов и помогавшую им занять видное положение в художественной жизни страны. Их бодрое, повышенно-боевое, мажорное настроение можно передать словами Н. Асеева, сказанными несколько лет спустя, но применимыми к деятельности футуристов, развернувшейся немедленно после Октябрьского переворота:

Да здравствует Революция,
Сломившая

власть стариков¹⁸⁷.

Под «властью стариков» разумелось очень многое и очень разное: буржуазные порядки и классики мировой литературы, маститые академики и царская цензура, «проплеванные» эсты и реалистическое искусство, императорские театры и клас-

¹⁸⁶ Борис Кушнер. Кому футуризм? — «Искусство коммуны», 23 февраля 1919 г.

¹⁸⁷ Николай Асеев. Октябрьские песни. М.—Л., «Молодая гвардия», 1925, стр. 4.

сическая архитектура... Так же и в громком «да здравствует», произнесенном футуристами (что и выделяло их группу среди «приунывшей» в момент Октября художественной интеллигенции и дало им в руки серьезные преимущества перед другими литературными школами), с самого начала были заметны очень разные «интонации», указывающие на различное понимание революции, современности, искусства и самого термина «футуризм». Неоднородность течения, постоянно дававшая себя знать еще в дооктябрьскую пору, сказывается на выступлениях даже тех авторов, которые были связаны узами давней дружбы и теперь продолжали действовать под общим флагом.

Показательны в этом смысле «Газета футуристов», выпущенная Д. Бурлюком, В. Каменским и В. Маяковским весной 1918 года, и — в особенности — два документа, здесь опубликованные: «Открытое письмо рабочим» Маяковского и «Обращение к молодым художникам» Бурлюка.

Заслуживает внимания сам выбор адресата. Если Маяковский через головы поэтических школ и течений обращается прямо к массам, к рабочему классу России, разрешая тем самым вопрос, кому должно служить новое искусство, то Бурлюк ведет разговор в узкоэстетическом плане, ориентируясь на существующие художественные группировки. Его волнуют не читатель и зритель, пришедшие с революцией, и не роль художника в новом обществе, а «внутренние» проблемы — равноправие всех школ, в обеспечение которого он предлагает своего рода «экономическую реформу» (не без выгоды для футуризма, но с учетом разных вкусов и любых направлений): «Будем всегда уважать творческую личность, стремящуюся к свободе. Разделим все студии, помещения художественных школ и академий поровну между всеми направлениями различных живописных верований, дабы каждый мог свободно работать во славу родного искусства... Все направления должны быть представлены на своеобразном конкурсе уловления сердец, обреченных кратоте»¹⁸⁸.

Такая терпимость и доброжелательность кажутся неожиданными в устах человека, прославленного сокрушением многих кумиров и резкими нападками на всех инакомыслящих. Но в действительности «Обращение» Бурлюка не содержало ничего нового сравнительно с его же программой, выдвинутой в 1915 году в статье с веселым названием: «Отныне я отказываюсь говорить дурно даже о творчестве дураков». Эта статья не только позволяет лучше понять странную «мягкость» Бурлюка в начале революции, но и проливает свет на заключительный этап русского футуризма в предоктябрьские годы, на его взаимоотношения с другими течениями.

¹⁸⁸ «Газета футуристов», 15 марта 1918 г.

Смысл ее — в примирении с былыми противниками, вынужденными потесниться и предоставить футуристам некоторое место на общем рынке модернистского искусства. Кубистические полотна, констатирует Бурлюк, висят рядом с почтенной живописью, в сборнике «Стрелец» футуристы и символисты печатаются под одной обложкой: «Нас приняли — нас соглашаются и согласились слушать — настало время творчества»¹⁸⁹. И предложив футуристам спокойно трудиться на общемодернистской ниве, не мешая и не угрожая другим течениям яростной нетерпимостью (какая была свойственна этой группе в начальный период), Бурлюк стремится ввести междоусобные распри в рамки «честной» и «свободной» конкуренции. Столько раз изничтожавший культуру, он теперь напоминает: «уважайте чужое мнение — это признак культуры» и рекомендует «враждебное отношение» заменить «добродушием», ибо «всякое искусство уже добродетель», даже «попытка на искусство — уже добродетель». Никто не должен утверждать, что «более нужен тот — а не другой род красоты. Что жизнь нужно смотреть правым или левым глазом, а не двумя и т. д. И одним можно обижать Великую Россию — это малым количеством искусства. Было бы количество — а качество (на все вкусы! — я вас мирю!) найдется»¹⁹⁰.

Это заявление, сделанное в том же году, когда Маяковский в «Облаке» прокричал свое «долой!» буржуазному искусству, свидетельствовало о вступлении бурлюковского футуризма в пору мирного, добропорядочного существования. Оно выявляло ограниченность футуристического бунтарства, указывало на его преходящий и нередко поверхностно-рекламный характер. Закономерно, что и после Октябрьской революции Бурлюк выражает готовность «ужиться» с любыми течениями и не проявляет ни малейшей озабоченности по поводу того, кому и как будут они служить в новых исторических условиях. В своем понимании природы и целей художественного творчества он остается на старых, чисто эстетских позициях. «Искусство все и всегда — лишь „Безумная прихоть“»¹⁹¹, — утверждает он в «Обращении к молодым художникам», пользуясь обычной декадентской терминологией. Стоит сравнить его лексикон с теми определениями искусства, которые употреблял в это же время Маяковский, чтобы увидеть, какая грань пролегла между «отцом российского футуризма» и поэтом революции: «Безумная прихоть», «уловление сердец, обреченных красоте» (Бурлюк) и «хлеб живой красоты», «ржаное и насущное» слово (Маяковский).

Ни о каком примирении с литературными противниками у Маяковского в «Открытом письме рабочим» нет и речи. Напро-

¹⁸⁹ «Весеннее контрагентство муз». М., 1915, стр. 102.

¹⁹⁰ Там же, стр. 104—105.

¹⁹¹ «Газета футуристов», 15 марта 1918 г.

тив, как никогда, он настроен по-боевому: «Знайте, нашим шеям, шеям Голиафов труда, нет подходящих номеров в гардеробе воротничков буржуазии»¹⁹². И здесь же, на страницах «Газеты футуристов», он валит в «Братскую могилу» (так называлась его статья) стихи враждебных ему «ананасных», «фиалочных», «ликерных» и прочих поэтов. В отличие от Бурлюка, для которого футуризм был «чистым искусством», «игрой», «самодельным творчеством», Маяковский утверждает искусство иного типа — общественно полезное, революционное, заостренно-тенденциозное, хотя и продолжает связывать его по-прежнему с футуризмом. «Грядущее обрисует фигуру футуризма во весь рост; пока — это не мертвец, позволяющий себя анатомировать, а боец, разворачивающий знамя»¹⁹³, — заявляет он во вступлении к «революционной хрестоматии футуристов» — «Ржаное слово» (1918).

Пройдет несколько лет, и Маяковский зачислит «футуристов», не пожелавших следовать путем революционного искусства, в один ряд с другими модернистскими школами — «имажинистиками», «акмеистиками». Но на первых порах футуристы представлялись ему наиболее жизнеспособным и перспективным художественным явлением революционной современности. Он возлагал на это течение преувеличенные надежды. В выступлениях Маяковского 1917—1920 годов бросается в глаза участвующая апелляция к футуристической «гвардии», возрождение и обновление самого понятия «футуризм». Точно это слово приобрело для него на время особый вес, силу, эмоциональный заряд и предстало в каком-то очищенном и обостренном значении. Если еще недавно, в 1915 году, даже название «футуризм» казалось ему узким, устаревшим, и в статье «Капля дегтя» он сам объявлял о смерти футуризма как «особенной группы», как «идеи избранных», то теперь Маяковский всемерно подчеркивает боевую мощь футуристов, сравнивает их деятельность с героическим подвигом:

Дралось
некогда
греков триста
сразу с войском персидским всем.
Так и мы.
Но нас,
футуристов,
нас всего — быть может — семь¹⁹⁴.

В то же время очевидно, что идеализация футуристов, необычайно повышенный тон в оценке их роли не были для Маяковского возвратом на старые позиции 1912—1913 годов, когда он разделял многие положения группы, явившейся его первой

¹⁹² «Газета футуристов», 15 марта 1918 г.

¹⁹³ Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 12, стр. 13.

¹⁹⁴ Там же, т. 2, стр. 28.

поэтической школой, и был гораздо теснее с нею связан, чем теперь, в разгар революции. Агрессивно-футуристическая платформа, которой он придерживался в 1918 году, не может скрыть того факта, что Маяковский к этому времени весьма далеко ушел от своих первоначальных представлений о футуризме и «канонического» взгляда на это течение со стороны его наиболее типичных представителей. Недаром понятие «футуризм» лишено в его устах того специфического содержания, которое составляло суть истинно-футуристической доктрины (борьба за «чистую форму», за «слово-самоцель») и наполнено таким чуждым и даже враждебным этой доктрине смыслом, как борьба за социализм, воспитание нового человека и т. д. «Футуризм» понимается Маяковским настолько широко, что становится синонимом тенденциозного, боевого искусства, несущего большое революционное содержание (тогда как собственно футуристическая система состояла в отказе от идеологии, от всякого содержания, от общественно-политической заинтересованности художника). В его стихах 1918 года слова «футурист» и «коммунист» приобретают почти тождественное звучание, что, конечно, не отражало реального соотношения этих явлений, но было исполнено большим значением для практики самого Маяковского и его литературно-организационных установок — поставить футуризм на службу пролетариату, революции, коммунизму.

Канительят стариков бригады
канитель одну и ту ж.
Товарищи!
На баррикады! —
• баррикады сердце и душ.
Только тот коммунист истый,
кто мосты к отступлению сжег.
Довольно шагать, футуристы,
в будущее прыжок!¹⁹⁵

Примечательное явление: Маяковский командует футуристами, издает «приказы» «по армии искусства», повсеместно утверждает себя не только в роли поэта современности, но и в качестве главного идеолога и руководителя «левого» литературного крыла. Знаменитые строки «Левого марша», обращенные к революционным матросам, приобретали в тех условиях и явный эстетический смысл, звучали как слова команды, раскаты-вающей по всему художественному фронту:

Кто там шагает правой?
Левой!
Левой!
Левой!¹⁹⁶

¹⁹⁵ Там же, стр. 14.

¹⁹⁶ Там же, стр. 24.

Ведущее положение Маяковского в левом движении покоилось на таком прочном фундаменте, как его собственная творческая практика этих лет. После революции Маяковский оказывается в центре литературного развития. Естественно, что и в ряду футуристов он воспринимается «первой фигурой», приобретает небывалый (по сравнению с его же прошлым) авторитет и влияние. Но в отношениях Маяковского с «левыми» следует обратить внимание и на другую сторону дела: во главе футуристов теперь стоит наименее, так сказать, футуристический художник, тесно связанный с революционной действительностью, с широкой читательской массой, с общелитературным процессом.

Литературно-организационные начинания, предпринятые Маяковским, и вовлечение футуризма в орбиту идей и настроений революционной современности сопровождалось напряженной борьбой, носившей иной раз ярко выраженный политический характер. Активное противодействие новым веяниям оказывал, например, редактор журнала «Книжный угол» В. Ховин, также причислявший себя к футуристам (в прошлом он был связан с эгофутуристами), но занимавший в этот период резко обособленную позицию, враждебную культурным мероприятиям Советской власти. В брошюре «Сегодняшнему дню» (1918) он с яростью обрушивается на «Газету футуристов» за выражение солидарности с «новым хозяином жизни» — пролетариатом и призывает футуристический лагерь поднять старое знамя «бунта», но на этот раз — против «сегодняшнего дня» пролетарской диктатуры:

«...Зачем же те, кто называет себя футуристами, так спешат связать свое имя с этим новым „хозяином“... и так взволнованно топчутся в московской передней большевизма.

...Футуризм, давший миру новые формы, обернулся у них большевистской „Правдой“.

...И не пора ли нам, г-да, снова вернуться к просторам своей творческой независимости и творческого бунта.

И не пора ли нам снова крикнуть:

Динамиту, г-да!

Динамиту!...»¹⁹⁷

Среди футуристов это выступление справедливо расценивалось как контрреволюционное¹⁹⁸. А через несколько месяцев на страницах своего журнала Ховин повел наступление непосредственно на Маяковского в связи с появлением хрестоматии футуристов «Ржаное слово» и «Мистерии-буфф». «Но какое дело русскому футуризму до неудачных трюков г-на Маяковского?» —

¹⁹⁷ Виктор Ховин. Сегодняшнему дню. Пб., «Очарованный странник», 1918, стр. 5, 7.

¹⁹⁸ См. полемику между Б. Кушнером и В. Ховиным в «Книжном углу», 1918, № 1.

вопрошает он иронически и, называя перестройку в кругу авторов, идущих за Маяковским, «недостойной спекуляцией на футуризме», выражает уверенность, что «за грехи одного не ответственно все течение»¹⁹⁹. В последней реплике он перефразирует слова Маяковского из вступления к «Ржаному слову», в котором тот, приводя в пример Маринетти и Северянина, отмечал социальную неоднородность футуризма: «Никому не запрещено называться футуристами... Смешав немешаемое, критики за грехи одного, назвавшегося футуристом, требуют к ответу все течение»²⁰⁰. Для Маяковского «сладкопеец» Северянин — лжефутурист, с которым настоящие футуристы не имеют ничего общего. Ховин же обвиняет в измене футуризму самого Маяковского. Такое употребление слова «футуризм» в противоположных значениях весьма показательно для того времени. Это говорило о том, что серьезная идейно-литературная борьба далеко переросла групповые рамки. «Футурист» Ховин, нападая на «футуриста» Маяковского, одновременно осыпал ругательствами «символиста» Блока: «Довольно циничной, но знаменательной гармошки, на которой Ал. Блок похабно „ухает“ свои „Двенадцать“, услаждая слух нового хозяина жизни!» («Книжный угол», 1918, № 1).

Таким образом, перед нами характерный факт общественного размежевания, политической борьбы, опрокидывающей прежние привычные литературные градации.

Однако течение, связанное с Маяковским, не поддержало Ховина. Здесь преобладали теперь иные настроения, вызванные революцией и хотя не приводившие к такому отходу от футуризма, как это было у Маяковского, но все же нарушавшие «чистоту» футуристических принципов. «Революцию славьте раскатно, отчаянно,— пускай удивляются горы...» — призывал В. Каменский, и эти чувства брали верх у ряда авторов, связанных с футуризмом. Авторитет «искусства для искусства», некогда очень прочный в этой литературной среде, был поколеблен. В творчестве Каменского, Хлебникова, в деятельности дальневосточной группы, объединившейся вокруг журнала «Творчество» (Н. Чужак, С. Третьяков, Н. Асеев и др.), заметны стремление сблизиться с новой действительностью, а порою и подчеркнутая ориентация на Маяковского как образец передового, подлинно революционного искусства²⁰¹.

¹⁹⁹ В. Ховин. Безвестные вопросы.— Книжный угол, 1918, № 5, стр. 4, 5.

²⁰⁰ Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 12, стр. 11.

²⁰¹ Особенно энергично в поддержку Маяковского выступали авторы из журнала «Творчество», ставшие впоследствии активными деятелями «Лефа». См. статьи: Н. Чужак. Земляная мистерия (О пьесе «Мистерия-буфф» Вл. Маяковского); С. Третьяков. Поэт на трибуне (Последние стихи Маяковского).— «Творчество», Чита, 1921, апрель — июнь, № 7.

Наиболее «стойкой», неподдающейся зову времени оказалась группа так называемых футуристов-заумников, сосредоточенная в ту пору на Кавказе (А. Крученых, И. Зданевич, И. Терентьев и др.). Годы революции и гражданской войны ничего не изменили в их практике и теории. Новые декларации, которые они выпускали, лишь перелагают прежние лозунги кубофутуризма, направленные против идейности, содержания, тенденциозности в художественном творчестве и выражавшие «предел» деградирующего декадентского сознания, распад и гибель искусства. Вопреки истинному положению дел в развитии современной поэзии, А. Крученых провозглашал с обычной самоуверенностью: «В 1913 году я приказал признать существование особого заумного языка — и теперь кто станет оспаривать это? В настоящее время я даю приказ: *знать, что существует особая поэтическая школа — заумная, являющаяся пределом поэзии*, дающая спасение всем школам, гниющим от безносой тенденциозности и чересчур носатой, кроваво-поносной сюжетности...

Жлыч!..»²⁰²

Но на самом деле «заумники» перестали играть в футуризме ведущую роль. Хотя о их деятельности в этих кругах отзываются порой по-прежнему с уважением, теперь им все чаще отводят место вспомогательной «лаборатории», а главные надежды возлагают на иного рода явления, связанные с платформой Маяковского и других авторов, стремившихся составить художественный авангард революции. Поэтому центральное значение приобретает в левом лагере газета «Искусство коммуны» (декабрь 1918 — апрель 1919), явившаяся важной вехой на пути бывшего футуризма к будущему «Лефу». Она выходила при ближайшем (и во многом руководящем) участии Маяковского, чьи стихотворения в ней печатались на правах передовых статей и программных документов. Вместе с тем, выдвигая Маяковского в роли передового бойца, «Искусство коммуны» далеко не всегда следовало за ним, и по сравнению с его индивидуальной позицией здесь сильнее чувствовалась прямая зависимость от футуристического кодекса.

Старые тенденции отчетливо проявились в теории «нового искусства», разработке которой газета уделяла особенное внимание. Хотя вопросы, здесь разбираемые, ставились преимущественно на материале изобразительного искусства (газета была органом Изо Наркомпроса), они представляют и определенный литературный интерес как попытка совместить положения футуризма с требованиями, подскazanными новой действительностью. Это совмещение зачастую достигалось довольно простыми, топорными средствами — путем подгонки марксистской и револю-

²⁰² Сб. «Заумники». М., 1922, стр. 17.

ционной «базы» под теорию и практику «левых» художников. Призыв к созданию действенных, служащих жизни произведений оборачивался, например, защитой художественного творчества от «засилия» идеологии, когда О. Брик в статье «Дренаж искусству» отождествлял «идеи» с «идеализмом». «Не надо нам ваших идей. Мы любим нашу живую, матерьяльную, плотскую жизнь. Мы не позволим никому обескровить ее, задушить в ядовитом тумане идей»²⁰³.

Художник Н. Альтман выводил беспредметную живопись из мировоззрения пролетариата на том основании, что она порывает с изображением индивидуальных лиц и предметов (которое приравнивается к буржуазному индивидуализму) и создает безличные, абстрактные образы, построенные, по его уверению, «на коллективистических основах»²⁰⁴.

Теоретик футуризма Н. Пунин объявляет форму в искусстве «бытием», а содержание — «сознанием» и в результате такой подмены одних понятий другими устанавливает, что философским фундаментом формализма является марксизм: «Для нас равно, — как коммунистов, так и футуристов, — „Новая форма — рождает новое содержание“, ибо форма — бытие определяет сознание, а не наоборот...»²⁰⁵ «Форма — бытие определяет сознание, т. е. содержание — таков постулат нового искусства, по великой случайности, или в силу безукоризненной закономерности совпадающий с основным марксистским постулатом, на который и опирается весь монистический материализм... Нас, футуристов, предсказал и призвал к товарищеской работе К. Маркс... Только мы, художники нового мира, и в состоянии изменить мир, так как нас не обуревают содержание...»²⁰⁶ Вульгаризация марксизма, а иной раз, попросту говоря, спекуляция на «пролетарском сознании» — не редкое явление в литературе того периода, когда умирающее прошлое цеплялось за настоящее и прибегало к различным формам идеологической мимикрии. Литераторы, чуждые пролетариату, выступали с демагогическими речами и, облекая свои воззрения в новую терминологию, претендовали на главную роль в развитии советской культуры. С. Рафалович, также именовавший себя футуристом, приравнивал, например, «разум» к «буржуазии» и с помощью такой нехитрой подтасовки вел борьбу за «иррациональное» в художественном творчестве, призывал «обесмысливать» поэзию: «Футуристы, эти современные рыцари угнетенной формы, хотят облагодетельствовать только наш слух и гневно гонят в шею наш разум, до сих пор безраздельно царивший в литературе. Разум,

²⁰³ «Искусство коммуны», 7 декабря 1918 г.

²⁰⁴ «Искусство коммуны», 15 декабря 1918 г.

²⁰⁵ «Искусство коммуны», 30 марта 1919 г.

²⁰⁶ «Искусство коммуны», 6 апреля 1919 г.

конечно и несомненно, очень сытый, самодовольный и привыкший ко всем жизненным удобствам буржуй. Он давно зарылся в свою „оборону“, откуда мешает продвижению вперед всего, что ему угрожает. Этого буржуй, как и всех остальных, не пора ли погнать с насыщенного и належенного места?»²⁰⁷

Позиция «Искусства коммуны» не сводилась, однако, к такой демагогии, рассчитанной на легкое верие публики. Устремления газеты действительно состояли в том, чтобы выработать платформу, созвучную новой эпохе не только внешне, терминологически, но и по существу, фактически. «Будущее завтра единственная наша цель. Побежденным предоставляем возможность остаться во вчера». Под таким девизом, выражающим общий дух газеты, вышел один из ее номеров²⁰⁸. Но беда заключалась в том, что сами «строители будущего» здесь нередко оказывались в плену своих вчерашних представлений и предлагали строить новое искусство по негодным чертежам.

Довольно шагать, футуристы,
в будущее прыжок!

— эти слова Маяковского из «Приказа по армии искусства», открывшего первый номер газеты, позднее были перепечатаны здесь же отдельной «шапкой». Они сопровождались комментарием, из которого явствовало, что этот «прыжок в будущее» означал для футуристов не отказ от своих прежних воззрений (что они делали неохотно), а разрыв с классическим наследием, с культурой прошлого, которая объявлялась «устаревшей», «буржуазной»: «Социализм уже наступает, а культура еще буржуазна. Нужно совершить невероятнейший прыжок прямо к социализму»²⁰⁹.

Такие проекты отчасти сближали «Искусство коммуны» с Пролеткультом. Различие состояло в том, что «трамплином» в этом скачке от прошлого к будущему футуристы мыслили свое собственное творчество, нередко страдавшее теми же самыми болезнями, от которых они открещивались на словах. Поэтому в газету проникали взгляды, противоречащие убеждениям ее постоянных сотрудников. Мы встречаем здесь, например, следующее рассуждение, выдержанное в духе эстетизма и представленное в виде спора между старым и новым искусством.

« — Целью искусства является воспитание, облагораживание человечества, уничтожение его варварских и зверских черт. Цель

²⁰⁷ С. Рафалович. Крученых и двенадцать (1919). — Сб. «Жив Крученых! Статьи». М., 1925, стр. 43.

²⁰⁸ «Искусство коммуны», 9 марта 1919 г.

²⁰⁹ Борис Кушнер. Прыжок к социализму. — «Искусство коммуны» 26 января 1919 г.

искусства, говорят старые художники, воздействие на материю для воздействия на людей.

— Нет, цель искусства — воздействие на материю для захвата над нею власти, ибо *цель искусства заключена в нем самом* и не зависит от каких бы то ни было условных представлений о состоянии человечества. Целью искусства является достижение совершеннейших форм»²¹⁰.

В свете таких высказываний, воскрешающих теории о бессельности художественного творчества, газета, пропагандирующая «искусство коммуны», выглядела несколько странно и ее пропаганда начинала неожиданно смахивать на проповедь «чистой эстетики», «искусства для искусства». Подобные взгляды были несовместимы с воззрениями Маяковского, не устававшего подчеркивать на страницах того же издания, что искусство призвано воздействовать на людей, переделывать их сознание, бороться «на баррикадах сердец и душ».

Клич футуриста:
были 6 люди —
искусство приложится²¹¹,

— заявлял Маяковский, видевший цель искусства в служении человеку. Его «клич», лишь в силу традиции названный «кличем футуриста», и утверждение (сделанное в обычном футуристическом духе), что «цель искусства заключена в нем самом» и не зависит от «состояния человечества», — между этими полюсами колебалась газета, дававшая весьма сбивчивые и противоречивые ответы на поставленный ею же вопрос: каким должно быть новое искусство и что такое футуризм в современных условиях?

Но в целом старый тезис о независимости искусства от жизни, о его общественной индифферентности и эстетической самоценности не определял позиции «Искусства коммуны». Не ограничиваясь механической «пересадкой» футуризма на почву революции, газета стремилась и к некоторым качественным изменениям внутри «левого» художественного крыла, вовлеченного в борьбу за социализм и по-своему, иной раз в искаженной и уродливой форме, усваивавшего это главное содержание нашей эпохи.

Именно здесь зародилась и впервые была обоснована концепция «искусства — жизнестроения», «жизнетворчества», которая впоследствии получила развитие в «Лефе» и сопровождалась утверждением в художественном творчестве принципов утилитаризма, практичности, тенденциозности, социальной целена-

²¹⁰ В ы д р а. Свобода и диктатура в искусстве. — «Искусство коммуны», 16 февраля 1919 г. (Курсив наш. — А. М., А. С.).

²¹¹ Владимир М а я к о в с к и й. Полное собр. соч., т. 2, стр. 21.

правленности и т. д. В основе ее лежало не свойственное футуризму ранее, в дооктябрьский период, и появившееся только теперь убеждение, что искусство в отношении жизни выполняет подчиненную, служебную и в то же время полезную, активно-деятельную роль, пересоздавая жизнь и сливаясь с ней в едином потоке созидания. Как писал Н. Чужак,—

«...Футуризм — не искусство.

Он — нечто большее, чем искусство.

Он — жизнь»²¹².

Сами уподобления и сравнения, которыми постоянно пользовались Маяковский и другие близкие ему авторы, говорили о том же намерении — обратить искусство в жизнь, извлечь из него практическую, вещественную пользу, подчинить работу художника задачам современной техники, борьбы, строительства.

Слово?

В песне?

Нет!

Слово ушло из книжек...

— провозглашал С. Третьяков, рассказывая затем, как творится «искусство жизни».

Ввысь кирпичные сонаты,

В которых ладно жить.

.

Стальная новелла с вокзала

Уперлась в пары, чтоб рвануть,

Железу рука приказала

И строф шатуна не задуть²¹³.

Эти настроения, характерные для первых лет революции, в целом были намного шире и значительнее футуризма. Они возникали из требований действительности, ищущей в искусстве практического помощника, борца, строителя, и означали, по сути дела, конец футуризма с его теорией и практикой «самодельного» творчества, «чистой» формы, «самовитого» слова и т. д. Но исторический парадокс состоял в том, что именно здесь, среди бывших футуристов стремление к «пользе», к «деланию» жизни выразилось в наиболее резких и крайних формах, приводя самых горячих (и последовательных) приверженцев этих идей к отрицанию искусства вообще — за его «ненадобностью» и «бесполезностью». Даже газета «Искусство коммуны», всячески стимулируя подобного рода настроения, иной раз бывала вынуждена делать смягчающие оговорки, указав, что редакция не разделяет некоторые, слишком далеко идущие предложения о пре-

²¹² «Творчество». Чита, 1921, апрель — июнь, № 7, стр. 85.

²¹³ Сергей Третьяков. Ясныш. Стихи. Чита, «Птач», 1922, стр. 27.

вращении искусства в ремесло, в прикладничество. Так произошло, например, со статьей «новообращенного» футуриста Вс. Дмитриева, который очень скоро опередил своих учителей и, следуя принятому направлению, пришел к выводу о необходимости уничтожить искусство, индивидуальное творчество и самый футуризм.

«Для меня,— писал Дмитриев, ссылаясь на Маяковского,— „улицы — наши кисти, площади — наши палитры“ уже абсолютно не слова, но дела, основное и *единственное* дело, которое есть сейчас у искусства. ...Станковая живопись умерла или, во всяком случае, решительно *не важна и не нужна*. Поддерживать последних жалких эпигонов ее — это трата зря народных денег и времени. Умер и футуризм как последнее обострение истаскавшегося в конец индивидуализма. Мы говорим: „творчество масс“, и если это не пустая болтовня, то это значит, прежде всего, стирание и исчезновение отдельных личностей; будет грандиозное море, но не будет отдельных луж и капель... Потому „футурист“ как особенно резко выраженный индивидуалист для нас смертельный враг, более опасный враг, чем все стадо последней реализма и импрессионизма. ...Искусство, живопись в том смысле, как она понималась раньше, уступает место *ремеслу*. ...Ремесло — выделка мебели, посуда, вывески, платья... как подлинное жизненное творчество — становится фундаментом для нового вдохновения, становится основой и смыслом художества... Нужно окончательно послать к чертям живописные студии, нужно окончательно забыть об индивидуальностях, хотя бы и таких отличных, как Татлин, Малевич, Альтман... нужно окончательно войти в *ремесло*, в работу над вывесками, сундуками, горшками, так как только через эту жертву и крутой сдвиг мы найдем руку и силу к строительству нового коммунистического искусства»²¹⁴.

Нет нужды доказывать очевидную нелепость этих положений. Но автор прав и по-своему логичен в одном — в отрицании футуризма, который оказался препятствием на пути к общественной «пользе» и начал подвергаться нападкам со стороны самих футуристов, ищущих утилитарного применения своим силам и не находящих такой возможности в старом футуристическом русле. Это усилившееся к концу периода тяготение известной части футуристов к «самоликвидации», к пересмотру прежних «основ» заслуживает внимательного разбора, ибо через такое принесение себя в жертву утилитаризму шли многие авторы, связанные с «левым» движением и стремившиеся войти в новое общество на правах его полезных работников, строителей, мастеров.

Острота положения усугублялась тем обстоятельством, что требования утилитаризма со всеми хорошими и дурными послед-

²¹⁴ Вс. Дмитриев. Первый итог.— «Искусство коммуны», 16 марта 1919 г.

ствиями не исходили со стороны, а зарождались внутри движения, зашедшего в тупик формалистического экспериментаторства и пытавшегося освободиться от собственных пут. Отсюда странные «метаморфозы», которыми изобиловала эта среда. Футуризм, пожелавший «приносить пользу», превращался в свою противоположность и в то же время сохранял нечто от прежнего облика, как бы вывернутого наизнанку. «Самовитое слово» сменялось «социальным заказом». Лица, еще недавно твердившие искусство как «свободную эманацию субъективного сознания», не имеющего никаких точек соприкосновения с объективным миром, становились в ряды ремесленников и начинали изготавливать объективные, материальные предметы широкого потребления. Абстрактная живопись обернулась конкретной «вещью». Условность, порвавшая все связи с реальной жизнью, привела к уничтожению всякой условности, без которой, как известно, нет искусства. Отрицание реализма, который, по мнению футуристов, лишь дублирует действительность и уподобляется фотографии (отрицание, приведшее их к крайним формам абстракционизма), закончилось в практике «лефов» тем, что в образец была возведена фотография. Даже «заумь», т. е. заведомо бессмысленная, никому не понятная речь, привлекавшая футуристов именно своей непонятностью, бессодержательностью, «самоцельностью», в представлении иных авторов, например Хлебникова, мыслилась как язык, «понятный всем народам», и потому превращалась (разумеется, лишь в сознании ее приверженцев) в дело в высшей степени осмысленное и общественно полезное.

Как крайнее звено в развитии формализма (за которым уже зияла пустота небытия, исчезновение искусства) футуризм больше других течений был подготовлен к тому, чтобы оборвать последние нити, связывающие его с художественным творчеством как формой идеологии. Футуризм спасал себя от «бесполезности» путем переключения своих усилий в иную сферу деятельности, свободную от необходимости «идеологизировать», но одновременно имеющую к искусству побочное отношение. Художник становился порой очень нужным работником — конструктором, прикладником, фотографом, но переставал быть художником в полном смысле слова. Он ограничивал свои возможности и мастерил вещи, чтобы их не изображать. В этом и состоял смысл формулы, выдвинутой в тот период и популярной среди «беспредметников», превратившихся в «производственников»: «От беспредметной живописи дальнейший шаг — к чистой изобразительной „беспредметности“ — к творчеству предметов, к конструктивному, производственному искусству»²¹⁵.

С другой стороны, у некоторых авторов в переходе к «жизне-

²¹⁵ Сб. Искусство в производстве. I. М., 1921, стр. 17—18.

строению», в торжестве крайнего утилитаризма над «чистой эстетикой», приводившем по временам к уничтожению искусства, а также к его смещению на какие-то новые плоскости общественного бытия (будь то промышленное производство или, как это было у Маяковского, работа над революционным плакатом, агиткой, рекламой и т. д.) действовали «посылки» совершенно иного рода, не имеющие ничего общего с формалистической традицией. Сюда вмешивались и находили здесь порою очень яркое выражение обновленная революцией традиционно русская гражданственность, стремление к народной «пользе», готовность поставить себя на службу самому насущному, простому, реальному делу. Отсюда черты подвижничества, сурового долга, сознательного самоограничения, которыми нередко бывали отмечены эти призывы к «деланию» и даже сами крайности этого направления, проявившиеся в подчеркнутом пренебрежении к «красоте», к «изящному», в отношении к искусству как к «недозволенной роскоши», «прихоти», «безделице». Вновь всплывали и дебатировались «проклятые вопросы» о том, что выше — жизнь или искусство, сапоги или Шекспир, Аполлон Бельведерский или печной горшок. Как писал А. Блок в 1919 году, — «проклятый вопрос о „пользе“ искусства сейчас опять вырастает с новой силой, с навязчивостью почти шестидесятнической...»²¹⁶

Проблемы «пользы» волновали не одних футуристов, но здесь они часто ставились и решались в наиболее заостренной форме, доводились до абсурда, проникались духом нетерпимости: «или — или». Любопытно при этом, что некоторые футуристы уподобляются теперь «реалистам» в писаревском значении²¹⁷. Создается своеобразная смесь футуризма с «шестидесятничеством», что ощутимо в самой постановке вопросов, в словаре и стиле некоторых деклараций.

«Сапожник делает сапоги, столяр — столы. А что делает художник? Он ничего не делает; он „творит“. Неясно и подозрительно.

...Коммуне ни жрецы, ни дармоеды не нужны. Только люди труда найдут в ней место. Если художники не хотят разделить участь паразитирующих элементов, то должны доказать свое право на существование.

...Жизнь превыше всего; все, чему в ней нет места, должно погибнуть. ...Погибнут художники, которые только умеют „творить“ и „где-то там служить красоте“. Есть другие художники... Они делают вполне определенное, общественно-полезное дело... Такой труд дает художнику право встать рядом с другими

²¹⁶ Александр Блок. Собр. соч., т. 10, стр. 336.

²¹⁷ «Реалисты, построившие всю свою жизнь на идее общей пользы и разумного труда...»; «Последовательный реализм безусловно презирает все, что не приносит существенной пользы...» (Д. И. Писарев. Сочинения, т. 3. М., 1956, стр. 82, 92).

трудовыми группами Коммуны, с сапожниками, со столярами, с портными»²¹⁸.

Как близки эти воинственные «декреты» О. Брика к спорам о «сапожнике» и «художнике», характерным для прошлого века (в наше время их сменили споры о «физиках и лириках», но суть во многом осталась та же), к рассуждениям, например, тургеневского Базарова о том, что «сапожник нужен, портной нужен», а «Рафаэль гроша медного не стоит», что «порядочный химик в двадцать раз полезнее всякого поэта» и т. д. Даже в готовности иных «левых» деятелей во имя «пользы» пожертвовать «красотой», бросить под ноги будущему «себя и свои творенья» — слышится отзвук «базаровского» максимализма: «Решился все косить — валяй и себя по ногам!..»

Наиболее убежденным и страстным поборником утилитарности выступал Маяковский, которому был особенно близок боевой материалистический дух «шестидесятничества», традиции радикально мыслящей русской интеллигенции с ее идеями общественного служения, долга, моральной ответственности. Уже его «нигилизм» дооктябрьской поры кое в чем перекликался с воззрениями шестидесятников, и в самом облике молодого Маяковского проскальзывали черты Базарова: грубый демократизм, «плебейство», носимое как титул аристократа, презрение к авторитетам, романтический вызов миру, нарочито сниженный иронией, «дурными манерами», просторечием — из нежелания «говорить красиво».

Что мне до Фауста,
феерией ракет
скользящего с Мефистофелем в небесном паркете!
Я знаю —
гвоздь у меня в сапоге
кошмарней, чем фантазия у Гете!²¹⁹

Но идея «пользы» в большом, всемирном масштабе и вместе с тем в самом прямом, практическом, материально осязаемом выражении всецело овладела существом Маяковского после Октября, слившись с его участием в революционной борьбе и социалистическом строительстве. В новом обществе он нашел не только свое место, но деловое применение своей энергии и темпераменту, осознал творчество поэта как общественно-полезный труд и принял его как почетную и добровольную ношу. «Природа не храм, а мастерская, и человек в ней работник» — эти слова Базарова, поднятые на щит Писаревым, воспринимаются сейчас так, как если бы их произнес Маяковский, — настолько они

²¹⁸ О. М. Брик. Художник и Коммуна.— «Изобразительное искусство», 1919, № 1, стр. 25—26.

²¹⁹ Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 1, стр. 183.

пришлись ему впору, совпали с его собственным пониманием и устремлением.

Мастера,
а не длинноволосые проповедники
нужны сейчас нам²²⁰,

— провозгласил он в «Приказе № 2 армии искусств» (1921), выразившем его поэтические убеждения, сложившиеся за годы революции и гражданской войны.

Основной вывод этого итогового и вместе с тем перспективного (для следующего периода) стихотворения гласил о том, что задача художника-мастера состоит в повседневной практической помощи своей стране, социализму, что новым искусством будет только то, которое по-настоящему полезно:

Товарищи,
дайте новое искусство —
такое,
чтобы выволочь республику из грязи²²¹.

Установка на деятельное искусство, не гнушающееся самой черной работой, повлекла решительное размежевание с «бездельниками», в разряд которых попали академисты и пролеткультовцы, оперные баритоны и раздобревшие «пентры», футуристы и акмеисты. Имея за плечами опыт РОСТА в качестве наглядного образца того словесного «дела», которое служит революции, Маяковский расправлялся со всеми, кто, по его мнению, занимается безделушками:

Вам говорю
я —
гениален я или не гениален,
бросивший безделушки
и работающий в Росте,
говорю вам —
пока вас прикладами не прогнали:
Бросьте!

Бросьте!
Забудьте,
плюньте
и на рифмы,
и на арии,
и на розовый куст,
и на прочие мелехлюндии
из арсеналов искусств²²².

²²⁰ Там же, т. 2, стр. 87.

²²¹ Там же, стр. 88.

²²² Там же, стр. 87.

Критика не единожды отмечала противоречие: Маяковский, пользуясь превосходными рифмами, призывал «плюнуть на рифмы». Но идейный заряд «Приказа» был как раз и направлен на то, чтобы развенчать все, что составляет в искусстве собственно эстетическую ценность. Это было «разрушение эстетики», предпринятое во имя «пользы», и «чистая польза» утверждалась на месте «чистой красоты» как основное достоинство нового искусства, за которое боролся Маяковский.

Резкий крен в сторону утилитаризма определил и прямую полемику с «футуристиками, запутавшимися в паутине рифм». Проводевав все эти годы под знаменем «футуризма», Маяковский кончил тем, что выкинул новый флаг. Это не было внезапным прозрением или изменой движению, во главе которого он стоял. После «Приказа № 2» Маяковский продолжал поддерживать все то, что считал в футуризме нужным и ценным, отмечая эстетско-формалистическую «паутину». Но в 1921 году он «снял название», потому что оно уже давно не отвечало тому содержанию, которое он в него вкладывал, и было связано с противоположными ему взглядами на искусство. В применении к Маяковскому наименование «футурист» стало анахронизмом, пустой формальностью, которая, однако, была помехой в литературной борьбе поэта и затемняла существо его эстетических требований. «Приказом № 2» он внес ясность в характер своих расхождений с чуждой ему художественной средой и провел четкую демаркационную линию между собою и теми, кто был привержен к футуристической «старине».

Утверждение общественно-полезной художественной деятельности, устремленной в будущее по путям социалистического созидания, в боевом строю с рабочим классом и всем трудовым народом, было несовместимо с футуризмом и взрывало это течение изнутри. Естественно, что эти процессы не встречали поддержки со стороны групп и лиц, остановившихся на том понимании футуризма, которое господствовало до Октября, и желавших сохранить прежнюю платформу в новых исторических условиях. Показательны в этой связи позднейшие высказывания Д. Бурлюка (он выехал из России и, поселившись в Америке, с интересом следил за всем, что у нас происходит), представлявшего собою как бы эталон дореволюционного футуризма. И вот, несмотря на прочные товарищеские отношения с Маяковским и другими «лефами», Бурлюк выступил как противник «понятно утилитарного» направления, а в их полемике с конструктивистами, тяготевшими к аполитизму, занял сторону последних²²³.

В 1919 году В. Шкловский с позиций формализма, ведущим теоретиком которого он тогда являлся, пытался противодействовать сближению футуристов с идеями революции. На страницах

²²³ См. Давид Бурлюк. Энтелехизм. Нью-Йорк, 1930.

«Искусства коммуны» он предостерегал газету от увлечения политикой:

«Искусство всегда было вольно от жизни и на цвете его никогда не отражался цвет флага над крепостью города... А мы, футуристы, связываем свое творчество с третьим интернационалом. Товарищи, ведь это же сдача всех позиций, это Белинский — Венгеров и „История“ русской интеллигенции.

Футуризм был одним из чистейших достижений человеческого гения. Он был меткой — как высоко поднялось понимание законов свободы творчества. И — неужели просто не режет глаз тот шуршащий хвост из газетной передовицы, который сейчас ему приделывают»²²⁴.

Конечно, в этом споре о природе футуризма Шкловский (изменивший свои взгляды несколько позже) был более последователен, чем «Искусство коммуны», и справедливо усматривал в политической активности «левых» деятелей сдачу былых позиций. Но все жизнеспособное в этой среде двигалось и развивалось по пути отхода от футуризма в прежнем его понимании, более или менее успешно преодолевая старые нормы аполитизма, бессодержательности и т. д. А «последовательный» футуризм, так же как футуризм, ограничившийся лишь «хвостом из газетной передовицы», но не изменивший своего нутра, выпадал из литературного процесса, утрачивал силу и влияние, разделяв судьбу других течений буржуазно-декадентского лагеря.

В 1918—1920 годах много писали и спорили о «смерти футуризма». Это было и верно и неверно — в зависимости от значения, которое сюда вкладывалось. Несомненный крах течения и столь же несомненный успех отдельных его представителей, воодушевленных современностью и шедших вразрез установившейся групповой репутации, идейный разброд, царивший в этой среде, «сдача позиций» и в то же время перестройка рядов, сплочение на иных основах — все это вызывало различные оценки, тем более противоречивые, что само содержание «футуризма» во многом оставалось непроясненным, запутанным и получало подчас взаимоисключающие толкования. В начале двадцатых годов, когда волнение утихло, обнаружилось, что футуризм как художественная школа исчез, а существует Маяковский и прыгающая к нему группа авторов так называемого левого фронта, явившегося одним из направлений советской литературы. Но в период революции и гражданской войны тот же Маяковский нередко воспринимался как стопроцентный футурист, что сам он, казалось, подтверждал своими заявлениями, и что в свою очередь усложняло картину литературной борьбы, порождало разноречивое отношение и к Маяковскому и к футуризму. Не всякий, кто громил футуризм, придерживался передовых взглядов,

²²⁴ «Искусство коммуны», 30 марта, 1919 г.

так же как далеко не всегда призывы к новому искусству предполагали на самом деле нечто новое. Все это необходимо учитывать в оценке такого «нововведения», как имажинизм, — литературной группы, возникшей в 1918—1919 годах и в течение нескольких лет конкурировавшей с футуристами на их же собственной идейной основе.

Уже в главной декларации этой группы, подписанной С. Есениным, Р. Ивневым, А. Мариенгофом и В. Шершеневичем (а также художниками Б. Эрдманом и Г. Якуловым) обращает на себя внимание подчеркнутое, нарочито резкое отталкивание от футуризма и странная при такой резкости близость к нему, проявившаяся и в содержании и в самом тоне манифеста, напоминающего громоподобные выступления первых «будетлян».

«Скончался младенец, горластый парень — десяти лет от роду (родился 1909 — умер 1919). Издох футуризм. Давайте грянем дружнее: футуризму и футурью смерть. Академизм футуристических догматов, как вата, затыкает уши всему молодому. От футуризма тускнеет жизнь.

О не радуйтесь, лысые символисты, и вы, трогательно наивные пассаисты. Не назад от футуризма, а через его труп вперед и вперед, левой и левой кличем мы»²²⁵.

Это «вперед» означало скорее «назад» от футуризма (в нынешнем его состоянии). Как явствовало из того же манифеста и других многочисленных заявлений имажинистов, их не устраивала в первую очередь та новая содержательность, которую несло с собою творчество бывших футуристов, и они обвиняли последних в недостаточном формализме, в нарушении старых заповедей, в невыполнении взятых на себя обязательств:

«...Футуризм только и делал, что за всеми своими заботами о форме ...думал только о содержании»²²⁶.

«Все, что было действительно нового и нужного в футуризме, к сожалению, осталось только на бумаге.

...Подобно тому, как поэты-футуристы из стихов сделали „поэтический фельетон“ (Маяковский и другие), так живописцы до наших дней не поняли, в чем принцип живописности живописи.

И если говорят о поэте-футуристе: — Поскребите его и вы найдете Надсона! — то, право, под мазками живописцев-футуристов слышится акцент Репина и передвижников ...На первое место выперло содержание. ...Футуризм ныне есть ничто иное, как модернизированный натурализм»²²⁷.

²²⁵ Новое в искусстве. Декларация. — «Сирена», Воронеж, 1919, № 4, стр. 47.

²²⁶ Там же.

²²⁷ Вадим Шершеневич, Борис Эрдман. Имажинизм в живописи. — Там же, стр. 63—64.

Таким образом, справедливо будет заметить, что имажинизм возник и сложился в значительной мере как декадентско-формалистическая реакция на изменения, происходившие в среде футуристов и сопряженные прежде всего с агитационной, общественно-полезной, содержательной деятельностью Маяковского. Поэтому обвинения, предъявляемые футуризму, постоянно выливались в нападки на Маяковского, в котором имажинисты чувствовали главного своего противника и антипода. «Все, кто боится сейчас многопудовой поступи Маяковского, готов кричать, закрывши уши: „имажинизм, имажинизм!“»²²⁸, — отмечал Н. Чужак.

Эстетическая программа имажинистов, преподносимая как сенсация, мало чем отличалась от прежних лозунгов футуризма. О том же говорила их «генеалогия», но «оттенок» состоял в том, что имажинисты были связаны не с главной, кубофутуристической группировкой, а с промежуточным «Мезонином поэзии». Сюда входили некоторые имажинисты (В. Шершеневич, Р. Ивнев), выступавшие в прошлом как футуристы, а теперь изменившие имя и создавшие видимость нового, самостоятельного литературного направления. Футуризм «Мезонина» по сравнению с «кубо» носил более «мирный», умеренный и в то же время более отчетливо выраженный богемный, буржуазно-индивидуалистический характер и, не доходя до таких крайностей, как заумь, разрабатывал в основном общие для всех этих группировок, урбанистические мотивы — смесь Северянина с метафористикой городских стихов раннего Маяковского. Уже тогда В. Шершеневич, впоследствии руководитель имажинизма, проповедовал взгляды, легшие в основу его будущей группы: к лозунгу «слово-самоцель» он добавлял «образ-самоцель», что никак не противоречило футуристическим принципам, ибо под «образом» разумеалась «чистая», лишенная содержания форма, а связывать «образы» в стихи предлагалось по закону «максимального беспорядка», с упором на «новизну» и «оригинальность». «Я по преимуществу имажинист, — писал Шершеневич в 1916 году. — Т. е. образы прежде всего. А так как теория футуризма наиболее соответствует моим взглядам на образ, то я охотно надеваю ..вывеску футуризма...»²²⁹.

В 1918 году этот «имажионизм» (точнее говоря, разновидность футуризма, прекрасно умещающаяся под общей «вывеской») заявил о своей самостоятельности. «Футуризм умер потому, что таил в себе нечто более обширное, чем он сам, а именно имажинизм»²³⁰. В действительности произошло обратное явление

²²⁸ «Творчество». Чита, 1921, апрель — июнь, № 7, стр. 149.

²²⁹ Вадим Шершеневич. Зеленая улица. Статьи и заметки об искусстве. М., 1916, стр. 7.

²³⁰ Георгий Гаер (Вадим Шершеневич). У края «прелестной бездны». В сб.: Без муз. Нижний Новгород, 1918, стр. 43.

ние: от «обширного» и пестрого футуризма откололась группа, желавшая оставаться на прежних — аполитичных, откровенно декадентских, сугубо формальных позициях. В новых условиях имажинисты взяли на себя функцию дооктябрьского футуризма, утверждая независимость искусства от жизни, «победу образа над смыслом и освобождение слова от содержания»²³¹. Они повторяли «зады» футуризма, акцентируя в нем эстетские, анархистско-индивидуалистические черты и составляя оппозицию к «левому» крылу во главе с Маяковским.

Когда однажды на диспуте в 1925 году Маяковского спросили из зала, где его желтая кофта и цилиндр, — он ответил, что десять лет тому назад продал их Мариенгофу²³². Эта шутовская реплика довольно точно передает место и роль имажинистов в литературном развитии. Воюя с современным Маяковским — поэтом Октября, они охотно перенимали у него же некоторые, отошедшие в прошлое, стилевые особенности и самый облик его лирического героя дооктябрьской поры. В стихах А. Мариенгофа и В. Шершеневича, наиболее типичных представителей имажинизма, образы и интонации раннего Маяковского встречаются очень часто.

Один иду. Великих идей на плечах котомка,
Заря в животе
И во лбу семь пядей.
Ужасно тоскливо последнему Величеству на белом свете!²³³

Эй, люди! Монахи, купцы и девицы!
Лбом припадаю отошедшему дню

— Продается сердце неудобное, лишнее!
Эй! Кто хочет пудами тоску покупать?!²³⁴

Но это очевидное сходство носило чисто внешний, поверхностный характер, поскольку в творчестве имажинистов отсутствовала та нравственная и эстетическая мотивировка, которая позволила Маяковскому поставить свою личность в центр мироздания, взвалив на нее ответственность за судьбы человечества и превратив это огромное страдающее «я» в тему вселенской трагедии. Полная безответственность, аморальность, мелочный эгоцентризм — вот что было свойственно имажинистам, усвоившим лишь позу раннего Маяковского и обратившим ее в холодную литературную игру на тему: «Как можно глубже всадить

²³¹ Вадим Шершеневич. $2 \times 2 = 5$. Листы имажиниста. М., «Имажинисты», 1920, стр. 45.

²³² Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 12, стр. 286.

²³³ Анатолий Мариенгоф. Развратничая с вдохновеньем. Поэма. М., «Имажинисты», 1921, стр. не обозначены.

²³⁴ Вадим Шершеневич. Лошадь как лошадь. Третья книга лирики. М., «Плеяда», 1920, стр. не обозначены.

в ладонь читательского восприятия занозу образа»²³⁵. В их поэзии «желтая кофта», эпатаж, нарочитая грубость, эксцентризизм получили иную идейную направленность — не в адрес сытой, «добропорядочной» буржуазной толпы, а в пику новому порядку, революционной государственности. В то время как передовая советская поэзия развивалась под знаком общественного «дела», долга, классовой сознательности, самодисциплины, имажинисты культивировали «деклассированное сознание», «бунт ради бунта», ничем не ограниченное, анархическое «своеволие». Последние певцы индивидуализма, они рассматривали свое творчество как некий «частный сектор» в поэтическом хозяйстве страны и кокетливо писали о собственной гибели под железной пятой будущего, рисовавшегося ими в виде (обычном для декадентского восприятия) уничтожения личности, искусства, любви и т. д.

Мы последние в нашей касте
И жить нам не долгий срок.
Мы коробейники счастья,
Кустари задушевных строк!

Скоро вытекут на смену оравы
Не знающих густков в крови,
Машинисты железной славы
И ремесленники любви.

И в жизни оставят место
Свободным от машин и основ:
Семь минут для ласки невесты,
Три секунды в день для стихов...

Торопитесь, же, девушки, женщины,
Влюбляйтесь в певцов чудес.
Мы пока последние трещины,
Что не залил в мире прогресс!²³⁶

Но материал современности, как всякий литературный материал, имеющий для них самодовлеющую эстетическую ценность, довольно широко входил в поэзию имажинистов в виде разрозненной и хаотически перепутанной «толпы образов». Это накладывало на их стиль отпечаток новизны, которой они щеголяли

²³⁵ Анатолий Мариенгоф. Буян-остров. Имажинизм. М., «Имажинисты», 1920, стр. 12.

²³⁶ Вадим Шершеневич. Лошадь как лошадь, стр. не обозначены.

наподобие футуристов, призывая к непрерывному формальному изобретательству. Они не отворачивались надменно от окружающей действительности, как это было свойственно эстетам иной литературной «формации», например акмеистам, а пользовались ее элементами для легкомысленной словесной игры, закручивая «кооперативы веселья» или «кондитерские солнц» и нарочито сопрягая образы разнородных планов — в погоне за эффектом ошеломляющей неожиданности. Индустриальная эстетика, характерная для поэтов Пролеткульта, под пером Шершеневича приобретала, например, такой «странный поворот»: «Я пришел совершить свои ласки супруга с заводской машиной стальной!»²³⁷ Аналогичным путем «обыгрывались» революция и религия, город и голод, мировая история и собственная одинокая судьба отщепенцев и литературных гурманов, «развратничающих с вдохновеньем» и прожигающих жизнь в словесных оргиях. Справедливо будет сказать, что эта «личная тема», исполненная откровенных признаний в своей внутренней опустошенности, нищете, безверии и окрашенная двойственным, извращенным чувством «веселого отчаяния», иронической нежности, ласкового цинизма по отношению к самому себе, звучала у них наиболее правдиво:

Но пока я не умер, простудясь у окошечка,
Все смотря: не пройдет ли по Арбату Христос,—
Мне бы только любви немножечко
Да десятка два папирос²³⁸.

В этой группе последних «коробейников» декаданса и «кустарей» формализма нашел временный приют С. Есенин. «Самое неубедительное родство у него — с имажинистами»²³⁹, — отмечал Ю. Тынянов. Действительно, трудно понять, что привлекло к ним Есенина с его «содержательностью», которую он продолжал отстаивать, даже назвавшись имажинистом, с его устремлением к поэтическому творчеству, уходящему корнями в народную, национальную почву, в то время как его товарищи по группе начисто отрицали в искусстве национальную и социальную сторону. «Национальная поэзия это абсурд, ерунда, — писал В. Шершеневич, — признавать национальную поэзию это то же самое, что признавать поэзию крестьянскую, буржуазную и рабочую. Нет искусства классового и нет искусства национального»²⁴⁰.

²³⁷ Вадим Шершеневич. Кооперативы веселья. Поэмы. [М.], «Имажинисты», 1921, стр. 18.

²³⁸ Вадим Шершеневич. Лошадь как лошадь, стр. не обозначены.

²³⁹ Юрий Тынянов. Архаисты и новаторы. [Л.], «Прибой», 1929, стр. 544—545.

²⁴⁰ Вадим Шершеневич. Кому я жму руку. [М.], «Имажинисты», [1924], стр. 23.

И все же «последний поэт деревни», как называл себя Есенин, в течение нескольких лет находился в достаточно тесных отношениях с имажинистами, что не было, конечно, случайностью. Известно, что в этот период он переживает глубокую идейно-эстетическую перестройку, отталкиваясь от поэтической архаики символизма, от идеализации религиозно-патриархальной старины. Уйдя от «скифов», из-под ключевского влияния, Есенин вступил в полосу напряженных исканий, связанных с утверждением современной темы и новых средств художественной выразительности.

«Скифы» объединялись на основе «духовного родства», и, опуская вопросы поэтики как нечто второстепенное, интересовались не взаимоотношением формы и содержания, а взаимоотношением «Запада» и «Востока», «божественного» и «земного», «народа» и «интеллигенции». Это была литературная организация с резким уклоном в социально-философскую сторону и невниманием к писательскому профессионализму. Проблемы новаторства, мастерства, языка, стиля в этой среде почти не дебатировались. Исключение представляли работы А. Белого о поэтическом языке, сближавшие его с футуристами и школой Опыя, а также его проза — во многом экспериментальная и более интересная, насыщенная нововведениями, чем поэзия Белого той поры. И примечательно, что в этот период С. Есенин, пренебрежительно отзываясь о мастерстве «скифов» и проходя даже мимо А. Блока, наиболее родственного ему духовно, всячески выделял А. Белого как знатока русской речи, мастера, изобретателя²⁴¹. Вопросы художественной образности, формы, поэтики чрезвычайно остро стояли тогда перед Есениным.

В 1921 году в письме Р. В. Иванову-Разумнику он следующим образом мотивировал свой разрыв со «скифами» и переход в имажинизм: «Я не люблю их («скифов». — А. М., А. С.), главным образом, как мастеров в нашем языке»; «Не люблю я скифов, не умеющих владеть луком и загадками их языка»; «Я его (искусство. — А. М., А. С.) хорошо изучил, обломал и потому так спокойно и радостно называю себя и моих товарищей „имажинистами“»²⁴².

Видимо, имажинизм как-то совпадал в сознании Есенина с его поисками в области формы, стиха. Разумеется, такое понимание не отличалось объективностью, но субъективно оно, образом говоря, развязывало Есенину руки, скованные ключевскими нормативами, религиозно-патриархальным консерватизмом, — словом, означало для него переход из «архаистов» в «новаторы». Дотоле развивавшийся под давлением символизма, он проходит

²⁴¹ См., например, статью Есенина «Отчее слово» по поводу романа Андрея Белого «Котик Летаев».

²⁴² Сергей Есенин. Собр. соч., т. 5, стр. 146, 149.

ускоренную футуристическую обработку. Общение с новой средой, наложив известный «искажающий» отпечаток на стиль Есенина той поры, не изменило его самобытной, здоровой поэтической природы, так же как пребывание среди «скифов» не превратило его в символиста. Дарование Есенина развивалось в этот период очень бурно, стремительно и в короткий срок, преодолев влияние «имажинистики», выдвинуло его в первый ряд мастеров современной поэзии.

Одновременно менялся самый облик Есенина, образ жизни и образ мыслей поэта и его героя. Исчезает налет деревенской ограниченности, дававший себя знать в его творчестве дооктябрьской поры. Решающее значение здесь имело воздействие революционной современности, определившей глубокие изменения в мировоззрении и стиле Есенина. Но сюда же примешивались и побочные влияния, идущие от городского окружения, расшарившихся литературных связей. Есенин цивилизуется и навсегда расстается с «лаптями» (в прямом и в переносном смысле), выданными ему в дорогу Клюевым. «Тебе на путь, на вечный май, сплетаю стих — матерый лапотъ»²⁴³, — писал Клюев, обращаясь к Есенину; который, как вскоре выяснилось, не оправдал этих надежд и предпочел иного рода литературный и бытовой антураж. Имажинисты сыграли роль костюмеров в его жизни и творчестве той поры. «А теперь он ходит в цилиндре и лакированных башмаках», — не без кокетства говорил о себе Есенин в 1920 году, многократно обыгрывая в стихах свой «новый облик» — то с гордостью, то с горечью — и превратив изменения, случившиеся с деревенским парнем, в особую тему своей лирики.

Пребывание в имажинистской богеме, вредно повлияв на Есенина, сообщало ему, так сказать, некий блеск и лоск, без которых он уже не мог обойтись, покончив с «вербным отроком» из клюевской свиты и претендуя на звание «самого лучшего поэта». Всероссийская слава уже кружила ему голову, и погоня за модой сочеталась с настоятельной внутренней потребностью ни в чем не уступать той высокой городской культуре, которая одновременно притягивала его и отталкивала, злила и восхищала. В этом смысле «имажинизм» Есенина служил ему средством самоутверждения и знаменовал для него выход на широкую литературную арену.

Интересное свидетельство на этот счет дал С. Городецкий, несколько преувеличивший «имажинистские» настроения Есенина, но вместе с тем тонко подметивший психологически-бытовую подоплеку его пребывания в этой группе: «Быт имажинизма нужен был Есенину больше, чем желтая кофта молодому Мая-

²⁴³ Николай К л ю е в. Песнослов. Книга вторая, стр. 70.

ковскому. Это был его выход из пастушества, из мужичка, из поддевки с гармошкой. Это была его революция, его освобождение. Его кафе было для него символом Европы. ...Этим своим цилиндром, своим озорством, своей ненавистью к деревенским кудрям Есенин поднимал себя и над Клюевым и над всеми другими поэтами деревни. Когда я, не понимая его дружбы с Мариенгофом, спросил его о причине ее, он ответил мне: — „Как ты не понимаешь, что мне нужна тень“. Но на самом деле, в быту, он был тенью дэнди Мариенгофа, он копировал его и очень легко усвоил еще до европейской поездки всю несложную премудрость внешнего дэндизма»²⁴⁴.

С другой стороны, уже само «предпочтение», оказанное Есениным имажинизму, его «выбор», остановившийся именно на этой поэтической группе, говорили о нечеткости и противоречивости его идейных позиций, об отсутствии у него ясного понимания всей сложности и остроты классовой и литературной борьбы. Не состоя с имажинистами в глубоком духовном родстве, он перекликался кое в чем с их взглядами на искусство, когда, например, в «Ключах Марии» (сентябрь 1918), послуживших теоретическим обоснованием его прихода к имажинизму, выступал против «марксистской опеки» в области эстетики и утверждал, что будущее русской поэзии тесно связано с «верой человека не от будущего осознания, а от осознания обстоящего его храма вечности»²⁴⁵.

Обнаружились и некоторые эмоциональные совпадения есенинской «разгульной» поэзии с нотами, прозвучавшими в творчестве имажинистов, увлеченных стихией, которая изображалась в виде анархической вольницы, самовластной «душевной шири» и т. д. Любопытно в этом отношении одно стихотворение А. Мариенгофа, как бы подготавливающее и предваряющее некоторые мотивы позднейшей лирики Есенина. Не типичное по своей образной структуре для поэзии имажинизма, оно

²⁴⁴ Сергей Городецкий. О Сергее Есенине. Воспоминания. — «Новый мир», 1926, № 2, стр. 143—144.

²⁴⁵ Сергей Есенин. Ключи Марии. М., «Имажинисты», 1920, стр. 42.

По поводу есенинских «Ключей Марии» Н. Асеев справедливо заметил, что они во многом «остаются теми же „ключами тайн“ символизма потембеловского уклона». — Н. Асеев. Избяной обоз (О пастушеском течении в поэзии наших дней). — «Печать и революция», 1922, кн. 8, стр. 42 («Ключи тайн» — название статьи В. Брюсова 1904 года, явившейся одним из программных документов русского символизма).

«Скифское» прошлое еще очень заметно сказывается на этой работе Есенина, знаменовавшей также его обостренный интерес к проблемам поэтики, языка. Но несмотря на символистский уклон, «Ключи Марии» были приняты группой как манифест имажинизма. В эклектичной программе имажинистов футуристические лозунги прекрасно уживались с идеями, воспринятыми от символизма. В. Шершеневич, например, даже всячески подчеркивал близость имажинистов к символистам, их тесное родство на основе идеалистической философии.

«воспроизводит» характерную есенинскую интонацию (видимо, без прямого влияния со стороны Есенина).

Эй! Берегитесь — во все концы
С пожараща алые головни...
Кони! Кони! Колокольчики, бубенцы,
По ухабам, ухабам, ухабам дровни.

Кто там кучер? Не надо кучера!
Какая узда и какие возжи!..
Только вольность волю сердца навьючила,
Только рытвинами и бездорожьем.

Удаль? — Удаль. — Да еще забубенная,
Да еще соколиная, а не воронья!
Бубенцы, колокольчики, бубенчите ж, червогные!
Эй вы, дьяволы!.. Кони! Кони! ²⁴⁶

Помимо дословных совпадений с известным есенинским стихотворением 1925 года («Эх вы, сани! А кони, кони! Видно, черт их на землю принес...»), здесь важно указать на ведущую «идею», выраженную столь решительно — «Не надо кучера!», которая также порой увлекала Есенина по рытвинам и бездорожью и, в частности, занесла его лихих коней в имажинистское «Стойло Пегаса».

На противоречиях Есенина нам еще придется останавливаться в разделе, посвященном его лирике 1917—1920 годов. Теперь же, коснувшись его пребывания в этой организации, необходимо отметить, что мотивы, побудившие Есенина примкнуть к имажинистам, встречали решительное противодействие в его же собственном творчестве. Налет имажинизма на произведениях, вкусах и взглядах Есенина того периода не помешал ему резко расходиться со своими временными спутниками по наиболее принципиальным вопросам искусства и жизни. Сами имажинисты, энергично вовлекавшие его в свою деятельность, были вынуждены признать, что Есенин отвечает далеко не всем требованиям их организации. Он всегда числился у них «наименее надежным», поскольку защищал внутреннюю согласованность образного строя, органичность и жизненность поэтического произведения и многие другие признаки истинной поэзии, противоречащие основам имажинизма. А когда в статье «Быт и искусство» (1921) он открыто заявил, что стихи имажинистов — лишь «одно пустое акробатничество, в котором они делают очень много головокружительных прыжков, но которые есть ни больше ни меньше как ни на что не направленные выверты» ²⁴⁷, — его не-

²⁴⁶ Сб. «Явь». Стихи. М., 1919, стр. 19.

²⁴⁷ Сергей Есенин. Собр. соч., т. 5, стр. 61.

совместимость с этой платформой сделалась очевидной. Переболев имажинизмом, Есенин вступил на путь обновленных традиций русской классической поэзии, тогда как остальная группа двигалась в направлении, обозначившемся как своего рода декаданс декаданта.

6 Сложно проходило формирование молодой советской литературы, и в первые годы своего существования она являет картину пеструю, разноликую, со множеством групповых «пограничных знаков». Мы уже имели возможность убедиться, что разграничения эти содержали немалую долю условности, приблизительности. Послеоктябрьское творчество Блока никак не укладывается в рамки «скифской» программы. Целый ряд писателей вовсе не входил в то время в какие-либо группировки (В. Брюсов, А. Серафимович, Демьян Бедный). Вместе с тем представители разных организаций, как бы пренебрегая требованиями устава, могли вступать во взаимоотношения на более широкой основе, причем художники слова не раз объединяли свои усилия с деятелями иных родов искусства. Уместно, в частности, напомнить о соавторстве Есенина, Герасимова и Клычкова, которые специально писали свою «Кантату» ко дню открытия на Красной площади памятника жертвам революции, выполненного скульптором С. Коненковым. Аналогичные примеры легко умножить. Все это не означает, однако, что групповые связи вообще носили случайный, чисто внешний характер. Ведь та же история расхождения Есенина сначала со «скифами», а потом с имажинистами поучительна не только своей развязкой, но и рядом сопутствующих мотивов, которые многое объясняют в этих временных сближениях. Отнюдь не безразлично относились к групповому делению и писатели, занимавшие внегрупповую позицию. То обстоятельство, что в своих статьях, обзорах В. Брюсов уделял большое внимание судьбам групп и течений, объясняется отчасти его личными свойствами: полная отдача себя художественным интересам, склонность к классификации, анализу и т. д. Демьян Бедный, напротив, охотно заключал в иронические кавычки такие понятия, как «эстетика», «творчество», демонстративно противопоставляя им широкие просторы народной жизни. Значит ли это, что Бедный не был в курсе литературных дел, полемики, групповой борьбы? Конечно, нет. И вопреки утверждению исследователя, что «пути Демьяна Бедного и поэтов Пролеткульта ни разу не пересеклись»²⁴⁸, можно, несомненно, говорить об обратном: о том, что Бедный тяготел к этому литературному окружению, с которым у него были давние связи²⁴⁹.

²⁴⁸ В. Перцов. Маяковский. Жизнь и творчество. После Великой Октябрьской социалистической революции. М., 1956, стр. 59.

²⁴⁹ В первые годы революции Д. Бедный, как бы продолжая традиции, восходившие еще к периоду дооктябрьской «Правды», нередко выступал

Внегрупповое положение писателей не исключало, таким образом, необходимости определенной ориентации, выбора «союзника» и т. п.; точно так же, например, некоторые контакты между М. Герасимовым и С. Клычковым, будучи по-своему характерными, не стирали отличий, разделявших литературные лагеря, к которым эти поэты принадлежали.

На деятельности «крестьянских поэтов», из которых наиболее агрессивно держался Н. Клюев, мы уже подробно останавливались. Но важно подчеркнуть широкий общественный резонанс полемики вокруг Клюева, выходящей за рамки групповой борьбы и в то же время столкнувшей между собою ряд очень отличных, противоположных друг другу эстетических платформ. В этом, казалось бы, частном эпизоде литературной жизни тех лет отразились чрезвычайно важные противоречия, касающиеся коренных проблем современной поэзии и, шире, современной действительности. За идейно-художественной доктриной Клюева, так же как за выступлениями его антагонистов, вырисовываются, по сути дела, противоположные классовые интересы, разные представления об исторических судьбах современной России. Так литературные дискуссии непосредственно перерастали в явление большого социального масштаба, и здесь уже решающую роль имели не индивидуальные склонности и вкусы Клюева (чья фигура в художественном отношении не столь уж значительна), сколько принципиальные вопросы идеологии и культуры, выступившие в этих спорах на передний план и поэтому привлечшие внимание многих деятелей литературы, искусства. Это была борьба не только против Клюева, но против всего старого, ветхозаветного уклада, который он защищал и навязывал революционной современности. В стихотворном послании «Владимиру Кириллову» Клюев писал:

Твое прозвище — русский город,
Азбучно славянский святой,
Почему же мозольный молот
Откликается в песне простой?

Или муза — котельный мастер,
С махорочной гарью губ...
Заплутает железный Гастев,
Охотясь на лунный клуб.

.
Там огонь подменен фальцовкой,
И созвучья — фабричным гудком,
По проселкам строчек с веревкой
Кружится смерть за певцом.

вместе с поэтами Пролеткульта на страницах газет, принимал участие в одном из «пролетарских сборников» (где были также напечатаны стихи В. Кириллова, Я. Бердникова, И. Ионова) и т. д.

Убегай же, Кириллов, в Кириллов,
К Кириллу — азбучному святому,
Подслушать малиновок переливы,
Припасть к неоплаканному, родному ²⁵⁰.

Так, обыгрывая совпадение фамилии пролетарского поэта с названием древнерусского города, пытается Клюев переубедить своих литературных противников, отстоять художественную систему, которой вполне отвечали «азбучная святость» и «переливы малиновок», но решительно не соответствовали «фальцовка», «фабричный гудок». И не случайно в этой полемике возникло также имя Маяковского, еще более последовательно, чем поэты Пролеткульта, стремившегося ввести в искусство новые (в том числе «индустриальные») темы, что и вызвало клюевские нападки: «Маяковскому грезится гудок над Зимним, а мне — журавлиный перелет и кот на лежанке... Песнотворцу ль радеть о кранах подъемных, прикармливать воронов — стоны молота!...» ²⁵¹ Эти попытки Клюева повернуть вспять поэзию, а тем самым и культуру нового общества не могли не встретить активного противодействия передовых художественных сил. В накаленной атмосфере того времени понятен, например, общий пафос статьи П. Бессалько «О поэзии крестьянской и пролетарской», — при всех ее крайностях, обычной пролеткультовской ограниченности и т. д. Прочитав строки из есенинской «Иорданской голубицы», —

Не жалеете же ушедших,
Уходящих каждый час,
Там на ландышах расцветших
Лучше, чем в полях у нас...

— критик восклицал: «Черт возьми, да ведь такое стихотворение понижает нашу волю к победе! Зачем нам бороться за социализм, когда там на небе лучше, чем на земле у нас?» ²⁵² Выпад не лишен прямолинейности, огрубленности. Но его подтекст, более широкие цели очевидны: развенчать религиозную и всякую иную архаику, противопоставив ей искусство, тесно связанное с революционной современностью. Статья заканчивалась выводом: «И мы смело утверждаем, что народная жизнь и народное сознание в большой степени будут зависеть от того, которая из этих двух поэзий займет первое место в русской литературе» ²⁵³.

Борьба, развернувшаяся вокруг Клюева и «клюевщины», наглядно показывает, с какой остротой и определенностью выявлялись разногласия в ходе литературного развития. И хотя взаимоотношения групп приобретали подчас очень сложный,

²⁵⁰ Николай Клюев. Песнослов. Книга вторая, стр. 210—211.

²⁵¹ Николай Клюев. Львиный хлеб. М., 1922, стр. 66—67.

²⁵² П. Бессалько. О поэзии крестьянской и пролетарской. — «Грядущее», 1918, № 7, стр. 14.

²⁵³ Там же.

запутанный характер (ср. склонность самих пролеткультовцев использовать религиозную образность, их резкую полемику, несмотря на некоторые сближения, с Маяковским, футуристами), все же эта расстановка сил имела свою логику, отражала в конечном счете разнородность писательского состава, несходство творческой и социальной биографии. Вот почему и употреблявшаяся терминология — «крестьянские поэты», «пролетарские поэты» — была отчасти оправдана, поскольку в какой-то мере она улавливала наиболее общие, «родовые» признаки данных объединений.

Социально-политическая дифференциация художественной среды играла тогда большую роль, проявлялась весьма отчетливо. Но вместе с тем шли процессы иного рода, которые были особенно плодотворны, перспективны. Характерны некоторые положения, выдвигавшиеся Луначарским и во многом определявшие его деятельность наркома просвещения. Призывая «собрать возможно большие интеллигентские силы вокруг новой оси мира — коммунизма»²⁵⁴, Луначарский в первую очередь имел в виду приобщение старых писательских кадров к культурным начинаниям, сплочение всех, кто выражал готовность сотрудничать с Советской властью. Но эта консолидация могла приобрести и более глубокий характер. Государство, новый строй, будучи чужды какого-либо навязывания сверху революционных вкусов, обладали другими формами воздействия: «убеждение, поощрение, соответственное воспитание новых художников. Все эти меры и должны быть употреблены для работы, так сказать, по революционному вдохновению искусства»²⁵⁵. Такая точка зрения не совпадала с бывшими в широком ходу вульгарно-социологическими схемами, выдержанными в духе пролеткультовской нетерпимости. «Никто не отрицает, что крестьянство и пролетариат классы разные с разными классовыми устремлениями, — писал Луначарский, — но делать из этого тот вывод, что следует каждый раз, даже по вопросам культурным, стараться разделить линии, когда они сливаются — значит быть чрезвычайно плохим политиком»²⁵⁶. Отнюдь не игнорируя фактов социального расслоения, идейной борьбы, Луначарский гораздо шире смотрел на пути художественного развития, видел здесь не только непримиримые антиномии, придавал особое значение «революционному вдохновению искусства», которое предполагало известное сближение во взглядах, убеждениях и т. д.

Эти тенденции привлекали внимание и других современников. Знаменательно заключение, к которому приходил в одной

²⁵⁴ А. Луначарский. III Интернационал и интеллигенция. — «Коммунистический Интернационал», 1921, № 17, стр. 4175.

²⁵⁵ А. Луначарский. Революция и искусство. — «Коммунистическое просвещение», 1920, № 1, стр. 24.

²⁵⁶ А. Луначарский. Театр и революция. М., 1924, стр. 51.

из своих статей В. Брюсов: «Сейчас все отдельные группы в литературе враждуют между собой: имажинисты с футуристами, футуристы — с пролетарскими поэтами, и т. д.— каждая выражает притязание, что лишь она одна стоит на верном пути. Но вряд ли одна из этих групп окажется тем зерном, из которого вырастет будущая литературная школа, в истинном смысле этого слова. Вернее то, что они все вместе, не сознавая того, готовят почву для этой школы. Разные течения нашей литературы, в близком будущем, должны будут слиться в одном широком потоке, который и даст нам то, чего мы все так ждем: выражение современного мироощущения в новых, ему отвечающих формах. То будет поэзия вновь всенародная и общедоступная»²⁵⁷. Это высказывание очень показательно верным в своей основе ощущением, что некоторые литературные отряды не только противостояли друг другу, что их усилия могли объединяться, подготавливая тем самым почву для еще более тесного сближения. В дальнейшем советская литература и пришла к такому единству, пришла, однако, не тем «мирным» путем, который в данном случае рисовался Брюсову (что тоже становится понятным, если учесть время и обстановку, в которой был сделан этот прогноз). Ее идейное единство было достигнуто в процессе очень напряженной борьбы, в ходе которой одни литературные образования (типа имажинизма) были полностью отброшены, а другие испытали коренную внутреннюю перестройку и лишь таким образом влились в основное русло социалистического искусства.

Всем этим объясняется сложность, противоречивость многих явлений советской литературы в ее начальный, «пусковой» период. С одной стороны, мы наблюдаем иногда известную общность (правда, порой выраженную еще очень расплывчато) в самих художественных исканиях и требованиях, предъявляемых к искусству новой эпохи. А вместе с тем в этом потоке постоянно сталкиваются и противоборствуют разные взгляды, вкусы, интересы, что говорит не только о большом многообразии и даже пестроте художественной жизни в ту пору, но и о непримиримой борьбе в литературе различных направлений и тенденций.

²⁵⁷ Валерий Брюсов. Смысл современной поэзии.— «Художественное слово», 1920, кн. 2, стр. 46.

**ОСОБЕННОСТИ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ИЗОБРАЖЕНИЯ
ЭПОХИ**

I «Мы, русские, переживаем эпоху, имеющую немного равных себе по величию», — писал Блок в январе 1918 года в статье «Интеллигенция и революция». — «Революция, как грозовой вихрь, как снежный буран, всегда несет новое и неожиданное...» И далее, восхищаясь размахом русской революции, «желающей охватить весь мир (меньшего истинная революция желать не может...», Блок утверждал, что современность учит «предъявлять безмерные требования к жизни: все или ничего...», или, как говорил он в докладе «Крушение гуманизма» (1919), — «жадно жить и действовать в открывшейся эпохе вихрей и бурь...»¹

Этот максимализм требований, предъявляемых к жизни, пробужденное самосознание народов и личностей, высота конечных целей революции и широта вносимых ею уже сегодня преобразований — определили характер советской поэзии тех лет, стоявшей на почве Октября. Поэзия эта в преобладающих своих устремлениях возникала и развивалась под знаком романтизма.

Среди разнообразных манер, форм, стилей того времени нетрудно обнаружить своего рода поэтическую доминанту, которая связывала — при всех очевидных несогласиях — «футуриста» Маяковского и «символиста» Брюсова, «космиста» Филиппенко и «имажиниста» Есенина. Таким наиболее широким (хотя и не всеобъемлющим) литературным явлением, объединяющим, связующим началом в ту «эпоху вихрей и бурь» был именно романтизм, который роднил революционных поэтов самых разных творческих ориентаций, роднил не столько по стилю (хотя некоторые стилевые черты, как мы вскоре увидим, также полу-

¹ Александр Блок. Собр. соч., т. 8, стр. 47, 48, 49, 131.

чили повсеместное преобладание), сколько по духу, по мироощущению.

...Всё вперед, за грань, за преграды
Алым всадником — мчись!

(В. Брюсов)

Мы разливом второго потопа
перемоем миров города.

(В. Маяковский)

Девушки в светлом царстве Грядущего
Будут прекрасней Милосской Венеры...

(В. Кириллов)

— Народы! Классы! Племена!
Умирайте!
Или стройте вместе с нами.
Или рождайтесь вновь.

(А. Гастев)

Да здравствует революция
На земле и на небесах!

(С. Есенин)

Если же боги закованы,
Волю дадим и богам...

(В. Хлебников)

Верь! Бычачью вселенскую выю
На колене своем перегнем!

(Н. Асеев)

Что сближает всех этих очень непохожих один на другого поэтов? — По-видимому, не только приятие революции, к которой все они пришли разными путями и по-разному приняли, не только единение — достаточно широкое — на общей социально-политической платформе Советской власти. Бросается в глаза (и это явственно ощутимо в приведенных отрывках) и близкая эмоциональная настроенность, сходная эстетическая трактовка темы, выразившаяся в той безмерности желаний и требований, о которой говорил Блок, в какой-то повышенной жизненной энергии (и соответственно — в поэтической экспрессии), ломающей все преграды, в радостной, буйной, не знающей удержу силе, празднично устремленной навстречу настоящему и будущему. Короче говоря, несмотря на различие интонаций, мы улавливаем присущее многим произведениям и авторам романтическое звучание.

«...Новое чувство природы и истории, чувство таинственной близости мира и присутствия бесконечного в конечном составляет сущность всякой подлинной романтики...»², — писал А. Блок в 1919 году. Блок в тот период (по крайней мере — среди поэтов) наиболее углубленно и сосредоточенно трактовал вопросы романтического искусства. Его концепция, достаточно субъективная, связанная с излюбленными мыслями поэта о «стихии» и «культуре», с его пониманием романтизма как великого обновляющего, движущего начала, извечно, с доисторических времен заложеного в человеке, разумеется, не может служить общетеоретическим фундаментом для пестрой литературной практики революционных лет. Но многое, о чем говорил Блок, очень верно передает самую суть романтического мироощущения, характерного для поэзии именно этой эпохи. Не всегда разбираясь в общественно-политической обстановке, весьма свободно оперируя отвлеченными понятиями, Блок обладал повышенной поэтической чувствительностью в отношении жизненного тонуса, ритма, духовного и эмоционального состояния своего времени. Он был, если воспользоваться его собственным определением, сейсмографом революционной эпохи, тонко улавливающим скрытое биение, подземные толчки истории.

Советской поэзии периода революции не только хорошо знакомы, но, можно сказать, изначально свойственны те признаки и черты подлинного романтизма, о которых с такой настойчивостью говорил Блок (см. его речь «О романтизме», 27 сентября 1919 года): высокое, праздничное отношение к жизни, «которое превосходит наше ежедневное отношение», «чувство неизведанной дали», «жадное стремление к жизни», жажда «жить с удесятеренной силой»³. Вряд ли все эти признаки могут быть распространены на романтическое искусство в целом — всех времен и народов. Известны поэты-романтики, не воодушевленные жаждой жизни и близостью к ней (хотя вне устремленности к дальнему — в прошлое ли, в будущее ли — вне сознания открывшейся вдруг бесконечности — пусть в самом малом, в самом обычном — никакой романтизм не возможен). Но Блок безусловно прав в определении того романтического комплекса чувств и настроений, который владел душой многих поэтов в первые революционные годы. Революция распахнула перед ними неоглядные, бесконечные дали, пробудила в них активную, удесятеренную силу жизни, толкнула к приятию мира, загоревшего яркими красками, и заставила дышать, по выражению Блока, «воздухом современности, этим разреженным воздухом, пахнущим морем и будущим...»⁴

² Александр Блок. Собр. соч., т. 12, стр. 171.

³ Там же, стр. 193, 196, 200.

⁴ Там же, т. 8, стр. 245.

Типичное для романтиков противоречие между близким и дальним, реальностью и мечтой, мечтой и действием было смещено в эту эпоху, ибо революцией была внесена та романтическая действительность, которая, простираясь вдаль, в то же время оказывалась под руками и, превосходя все фантазии, становилась полем деятельности. Сознание этого факта было дано не одним поэтам. Они лишь выразили словесно то самочувствие народа, о котором значительно позднее Маяковский писал так:

Впервые
 перед толпой обалделой
здесь же,
 перед тобою,
 близ,
встало,
 как простое
 делаемое дело,
недостижимое слово —
 «социализм».

Вот эта ошеломляющая близость недостижимого, перевернувшая обычные представления о скудости и прозаичности всего, что находится рядом, о том, что «хорошо только там, где нас нет», и была питательной почвой нового романтического мироощущения. Этот романтизм ощущал под ногами прочную реальную правду жизни и, как писал Блок, желал «верить не в „то, чего нет на свете“, а в то, что должно быть на свете...»⁵ Отсюда такая твердость, решительность, воля в голосах поэтов революции, не склонных к элегической мечтательности, столь характерной для романтизма прошлых времен. «Как нами написано, — мир будет таков»⁶, — вот преобладающая интонация в их произведениях, интонация уверенности и бодрости.

В стихотворении «Романтикам» (1920) В. Брюсов обращается к «удаленным и чуждым, но близким и милым» романтическим поэтам прошлого, чьи мечты, по его мнению, в чем-то созвучны настроениям революционной эпохи. Брюсов проводит резкую грань между рыцарями старого романтизма и современниками: последние в его представлении — тоже романтики, но другие — жизнеспособные, сильные, деятельные. Эта переключка романтиков двух разных эпох, звучащая в стихотворении Брюсова, весьма интересна с точки зрения осознанного и подчеркнутого поэтом романтического характера современности в его особом, ни на кого не похожем выражении.

⁵ Там же, стр. 49.

⁶ Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 2, стр. 126.

Трезвая правда сожгла ваши чистые дали,
С горных высот мы сошли до глубоких низин;
С грохотом города стены холодные встали,
С дымом фабричным задвигались поршни машин.

Вышли другие, могучие силой хотений,
Вышли; чтоб рушить и строить на твердой земле,—
Но в их упорстве был отзвук и ваших стремлений,
В свете грядущего луч, вас манивший во мгле.

Вам, кто в святом беспокойстве восторженно жили,
Гибли трагически, смели и петь и любить,
Песнь возлагаю на вашей бессмертной могиле:
Счастлив, кто страстных надежд здесь не мог утолить⁷.

Далеко не все поэты, подобно Блоку и Брюсову, открыто поднимали знамя романтизма и отстаивали это понятие в его обновленном значении. Сам термин «романтизм», «романтика», хотя и получил распространение в этот период (о романтизме много писали, например, Горький и Луначарский), часто связывался в сознании современников с чем-то отжившим, старомодным. Романтика в отрицательном значении была синонимом идеализма и иллюзионизма, поэтизацией прошлого, расслабляющей беспредметной мечтательностью, уводящей в сторону от жизни и потому обреченной на уничтожение. Отсюда призывы Гастева «опаковать их романтику» (романтику обывагелей), отсюда угроза Маяковского:

Мы
тебя доконаем,
мир-романтик!

Но борясь с такого рода романтизмом, находившим приют в декадентском искусстве, поэты революции не переставали быть романтиками в другом смысле этого слова. Даже самое яростное ниспровержение романтизма носило в то время подчеркнуто романтический характер. Маяковский вслед за угрожающей тирадой в адрес старой романтики рисует картину в высшей степени романтическую:

В диком разгроме
старое смыв,
новый разгробим
по миру миф.
Время-ограду
взломим ногами.

⁷ Валерий Брюсов. В такие дни. Стихи 1919—1920. М., 1921, стр. 58—59.

Тысячу радуг
 в небе нагаммим.
 В новом свете раскроются
 поэтом опоганенные розы и грезы.
 Всё
 на радость
 нашим
 глазам больших детей!
 Мы возьмем
 и придумаем
 новые розы —
 розы столиц в лепестках площадей⁸.

Романтизм, вызванный к жизни революцией, не был половинчатым, компромиссным решением эстетических запросов современности. Другое дело, что под его широкими сводами часто уживались и сталкивались самые разные художественные тенденции, в том числе, например, возрождение архаических форм, попытки воплотить настоящее с помощью устаревших образов и т. д. Как мы увидим в дальнейшем, все это было связано с некоторыми общими трудностями, стоявшими на пути молодого советского искусства. Но романтика революционной эпохи, вдохновляющая поэтов на создание очень разных по форме, по содержанию и сходных по методу произведений, сама по себе вовсе не предполагала какой-то отчужденности от сегодняшнего дня, каких-то утрат и просчетов в живом видении мира. Напротив, она состояла в активной устремленности к настоящему и будущему и ставила поэтов в положение предельной близости к современности, которая воспринималась ими романтически — в соответствии со своим истинным, реальным значением. Романтизм, господствующий в советской поэзии первых лет революции, был, можно сказать, гиперболизированным чувством реальности.

Это утверждение может показаться странным. Под романтизмом часто понимается отсутствие чувства реальности или во всяком случае какая-то недостаточность, неполноценность в осязании реальной, нас окружающей действительности, чему виною многие образцы удаленной от жизни романтической поэзии, черпающие вдохновение в мире «ирреальном». Сказывается в этом подразумеваемом противополoжении романтизма реализму и чисто бытовое употребление понятий («романтики» витают в эмпириях, в то время как «реалисты» отличаются трезвым практицизмом и жизненной сметкой).

Не касаясь всего — очень широкого — круга вопросов, который связан с взаимоотношением романтизма и реализма, мы хотели бы подчеркнуть то важное обстоятельство, что советская

⁸ Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 2, стр. 125.

поэзия уже на первых порах своего развития — при всех очевидных слабостях, недостатках и т. д. — отнюдь не страдала невниманием к современной жизни. Разумеется, одни поэты более глубоко проникали в жизненные процессы, другие, как это всегда бывает, ограничивались скольжением по поверхности. Но в целом, повторяем, советская поэзия двигалась по пути теснейшего сближения с современностью, и романтизм, ее осеняющий, был зна́ком этой близости, этой первой встречи новой поэзии с новой действительностью.

В литературоведческих работах применительно к тому периоду (при самой положительной оценке художественных достижений советской поэзии) часто встречаются определения типа «односторонне-романтический», «отвлеченно-романтический», «абстрактно-романтический» и т. д. Бесспорно, односторонность, абстрактность, отвлеченность постоянно давали себя знать в творчестве многих авторов того времени. Достаточно сослаться на практику поэтов Пролеткульта и «Кузницы». Однако частое соотнесение с романтизмом этих распространенных тогда просчетов и пробелов в изображении реального мира — вольно или невольно — ведет к тому, что романтическое искусство предполагает в этой трактовке некий изъян, ограниченность, неумение и предстает в лучшем случае как первая ступень на пути к реализму. Между тем необходимость от чего-то «отвлечься», для того чтобы полнее и глубже раскрыть действительность, стремление показать жизнь не в ее обыденно-прозаическом, бытовом аспекте, а в присутствии и проявлении идеального, «бесконечного» начала, уходящего в будущее, в прекрасное «далеко», которое вместе с тем вполне реально, осязаемо, — выступали тогда как осознанное эстетическое и, главное, жизненное требование, без которого нарисованная картина не была бы правдивой. В лучших своих образцах романтическая поэзия возникала не как отказ от изображения реального мира, а как утверждение этого мира в его главных, определяющих, «идеальных» моментах, которые, если и заслоняли на первых порах какие-то другие стороны жизни (например, повседневный быт, индивидуальные лица и т. д.), то в целом выражали ее истинный пафос, исторический смысл, движение. Романтизм этого типа был не «частичным реализмом» (одностороннее изображение), а скорее — укрупненным реализмом, который диктовался сознанием того, что современность нельзя изображать чересчур «мелко», «в натуральную величину», потому что это недостаточно передает ее характер и содержание.

Любопытно, что «мелочность», «бытовизм», склонность к «детализации» (не имеющую ничего общего с подлинным реализмом) часто тогда проявляли авторы, чуждые революции, стремившиеся преподнести ее как скучную недохотворенную обыденность. Такова, например, картина Москвы на другое утро по-

сле октябрьских семидневных боев, нарисованная В. Ходасевичем и построенная на фиксации всех тех конкретных мелочей, мимо которых в большинстве случаев проходили тогда советские поэты-романтики:

К полудню стали собираться кучки.
Глядели на пробоины в домах,
На сбитые верхушки башен; молча
Толпились у дымящихся развалин
И на стенах следы скользнувших пуль
Считали. Длинные хвосты тянулись
У лавок. Проволок обрывки висли
Над улицами. Битое стекло
Хрустело под ногами. Желтым оком
Ноябрьское негреющее солнце
Смотрело вниз, на постаревших женщин
И на мужчин небритых. И не кровью,
Но горькой желчью пахло это утро⁹.

Автору нельзя отказать в зоркости к деталям и подробностям городской обстановки, являвшейся еще недавно полем жестокой битвы. Вместе с тем очевидно, что тенденциозно подобранные «пробоины в домах», «проволок обрывки», «битое стекло», «длинные хвосты» очередей и т. д. создают в целом картину, очень далекую от истинного содержания происшедших событий и направленную на то, чтобы всячески их снизить, развенчать, представить в тусклом, сумрачном свете. Во всем чувствуется холодный, враждебный взор соглядатая революционных боев и будней.

Против подобной мелочности, «бытовизма» и восставал Маяковский, утверждая в поэме «150 000 000» своего рода художественную необходимость отвлекаться до известной степени от будничных частных и деталей, с тем чтобы лучше уловить самое главное, самое важное в современности.

И гудело над местом,
где стояла когда-то Россия:
— Это же ж не важно,
чтоб торговать сахарином!
В колокола клокотать чтоб — сердцу важно!
Сегодня
в рай
Россию ринем
за радужные закаты скважины¹⁰.

⁹ Владислав Ходасевич. Путем зерна. Третья книга стихов. М., «Творчество», 1920, стр. 35.

¹⁰ Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 2, стр. 120.

Перед нами характерный жест поэта-романтика, попирающего пошлую обыденность во имя более высокой, идеальной «правды сердца». Но отвлекаясь от жалкого «сахарина» голодных прозаических будней, «ринув Россию в рай» и создавая на этой основе парящего воображения такие образы, которые нам кажутся сейчас отвлеченными сравнительно с его же собственным творчеством последующего периода, Маяковский хорошо помнил и о другом: революция состояла не только в искрометном размахе, порыве, полете, она творилась живыми людьми и для нужд живых людей. Ее романтический пафос не исключал, а предполагал обостренное внимание к реальному миру. И Маяковский стремился самые возвышенные образы наполнить человеческой кровью, облечь их в материю, в вещество и дать почувствовать, как сквозь обобщения предельной широты и отвлеченности проступает густая плоть народной жизни. Вот почему его произведения тех лет, по самой структуре исключающие излишнюю дробность, детализацию, насыщены приметами времени, злободневным материалом действительности. Маяковский, как он сам выразился однажды в статье о Блоке сумел, воспевая революцию, «выдержать и поднять ее тяжелые реальнейшие, грубейшие образы»¹¹.

Таким «реальнейшим» образом был, например, Иван из поэмы «150 000 000» — гиперболизированное олицетворение всего поднявшегося на борьбу народа, подобное Железному Мессии В. Кириллова и десяткам других гигантов. Но рядом с этим героем аналогичные образы пролеткультовцев в большинстве случаев выглядят эфемерными, воздушными, абстрактными, хотя они создавались на той же жизненной основе и во многом строились по тем же принципам. При всем внешнем сходстве с образами других поэтов герой Маяковского остался единственным и неповторимым в советской литературе прежде всего потому, что был реальнее прочих и обладал зримыми чертами «кирпичных» и «лапотных» Иванов, которые сообщали этому фантастическому образу жизненность, достоверность. Невнимание к «мелкому», стремление писать лишь о «большом» и «важном», свойственное вообще советской поэзии этого периода, не помешали автору увидеть и запечатлеть индивидуальный облик массы, народа, страны, вступившей в единоборство с мировым капитализмом. Не переставая «в колокола клочкотать», Маяковский в той же поэме заземлял свои возвышенные аллегории и показывал, каково человеческое содержание, стоящее за его единым всероссийским Иваном. Так, в заключительном «торжественном реквиеме», произнесенном от имени людей будущего и обращенном к настоящему, поэт раскрывает конкретную историческую (и в ка-

¹¹ Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 12, стр. 21.

кой-то мере даже бытовую) основу, которая послужила фундаментом для его романтических обобщений:

Вам, женщины,
рожденные под горностаевые
мантии,
тело в лохмотья ряда,
падавшие замертво,
за хлебом простаивая
в неисчислимых очередях.
Вам,
легионы жидкокостых детей,
толпы искривленной голодом молодежи,
те, кто дожили до чего-то,
и те,
кто ни до чего не дожил.
Вам,
звери,
ребрами сквозя,
забывшие о съеденном людьми овсе,
работавшие, кого-то и что-то возя,
пока исхлестанные не падали совсем.
Вам,
расстрелянные на баррикадах духа,
чтоб дни сегодняшние были пропеты,
будущее ловившие в ненасытное ухо,
маляры,
певцы,
поэты ¹².

Картина, здесь нарисованная, воссоздает не менее страшные и трагические черты блокадного бытия, чем холодное московское утро в изображении Ходасевича. Но все как бы повернуто в другом ракурсе, одухотворено, озвучено будущим, которое поэт ловит «в ненасытное ухо». И потому женщины, «падавшие замертво в неисчислимых очередях», предстают здесь как мотив совершенно иного порядка, чем «длинные хвосты у лавок» в приведенном выше отрывке. У Маяковского даже самые, казалось бы, неприглядные детали быта исполнены значительности, героики, величия, тогда как Ходасевич мельчит, дегероизирует революционную действительность, стремится свести ее, условно говоря, к тому, «чтоб торговать сахарином».

Конечно, работать в масштабе, в диапазоне Маяковского мог далеко не каждый из революционных поэтов. В творческой практике поэтов Октября романтический пафос очень часто состоял лишь в том, что авторы, воодушевленные современностью,

¹² Там же, т. 2, стр. 162—163.

«клокотали в колокола», создавая образы, хотя и эмоционально-насыщенные, возвышенные, героические по своему складу, но легковесные, бесплотные, отражающие реальную жизнь в самых общих, приблизительных, смутных очертаниях. У Маяковского перед ними были преимущества, коренящиеся в особенностях его поэтики, мастерства. Земное, реальное начало всегда играло в его творчестве первостепенную роль. Материализация отвлеченных понятий, иносказаний характеризуют стиль Маяковского еще в дооктябрьский период. Закономерно, что его образы, вдохновленные революцией, несмотря на их возвышенность, фантастичность и даже отвлеченность, несли реальнейшее содержание, что его гиперболы были тяжеловесны, а метафоры «грубы», осязаемы.

Однако различия эти не сводятся к стилевой специфике. В литературной практике Маяковского революционных лет чрезвычайно важна та конкретная деловая нацеленность, которая и выделяла его среди других советских поэтов и вместе с тем роднила с некоторыми из них, в особенности сблизив его тогда с Демьяном Бедным. «Мы с Маяковским так работали, что временами казалось: нас только двое»¹³. В этом позднейшем высказывании Бедного нельзя не почувствовать общего в деятельности обоих авторов и, так сказать, магистрального для них направления, которое определялось и небывалым размахом совершаемой «работы» и ее особым утилитарным, «чернорабочим» характером. Такая направленность их творчества проявлялась не только в темах и жанрах, непосредственно посвященных выполнению конкретного боевого задания (Окна РОСТА, политические басни и т. д.). Она сказывалась повсеместно, накладывала отпечаток на весь образный строй их поэзии, определяла темп и стиль работы, становилась неотъемлемой чертой их авторского облика и художественного темперамента.

Эстетов и идеалистов отпугивала сказочная картина «Земли Обетованной», нарисованная в «Мистерии-буфф» и полная таких «элементарных» чудес, как булки, растущие на деревьях, услужливые вещи, машины, покорные людям. Эту мечту поэта о коммунистическом обществе, в котором рабочий человек, измученный войной и разрухой, найдет сытую жизнь, материальные удобства, свободный труд, идеалисты считали наивностью, мещанством и пренебрежительно называли «ананасным раем»¹⁴. Даже Блок был несколько шокирован прозаической «булкой», которую сулила «Земля Обетованная» изголодавшемуся человечеству¹⁵. Но Маяковский не стеснялся писать обо всем том, что другим казалось слишком простым, грубым, примитивным,

¹³ Архив ИМЛИ. Фонд Д. Бедного. Инв. № 2516.

¹⁴ Р. В. Иванов-Разумник. Владимир Маяковский («Мистерия» или «Буфф»). Берлин, 1922, стр. 43.

¹⁵ См. В. Шкловский. О Маяковском. М., 1940, стр. 111.

об удовлетворении самых необходимых, первейших потребностей трудового люда, от имени которого он провозглашал в «Мистерии»:

Нам надоели небесные сласти —
хлебище дайте жрать ржаной!
Нам надоели бумажные страсти —
дайте жить с живой женой!¹⁶.

Утверждения подобного рода нисколько не противоречили романтическому пафосу, воодушевлявшему поэта, но выражали, можно сказать, самую суть этого мироощущения, повышенно-активного, праздничного, проникнутого чувством близости к настоящему и будущему, жаждой жить и действовать «с удесятенной силой». Они звучали как своего рода практическое применение романтизма к условиям и требованиям революции.

Столь тесную близость поэзии к политической борьбе, к реальным нуждам трудящихся масс в ту пору, помимо Маяковского, знал лишь Демьян Бедный, что и заставляет воспринимать их творчество революционных лет — при всех качественных различиях — как боевое содружество на поэтическом фронте. Но для Демьяна Бедного, имевшего за спиной большой опыт агитационной работы в «Правде», этот период, явившийся временем его творческого расцвета, не был связан с какими-то серьезными изменениями в характере лирического героя, в образной системе. Тогда как перед Маяковским только еще открывалась новая, не испытанная им ранее литературная стезя — практического участия в повседневной борьбе рабочего класса, — Бедный уверенно заявлял в стихотворении «Мой стих», подводящем итоги его дореволюционному творчеству и написанном накануне Октябрьской революции:

Родной народ, страдалец трудовой,
Мне важен суд лишь твой,
Ты мне один судья прямой, нелицемерный,
Ты, чьих надежд и дум я — выразитель верный,
Ты, темных чьих углов я — «пес сторожевой»!¹⁷

Одной из первых книг Демьяна Бедного, вышедших вскоре после революции, была его стихотворная повесть «Про землю, про волю, про рабочую долю», написанная в основном перед Октябрем и знакомящая читателя с политической обстановкой последних лет (начиная с мировой войны), с ходом истории и революции, определившей новую «долю» трудового народа. И содержание, и композиция этой вещи, и образ рассказчика, ведущего повествование как бы вслед за происходящими в стра-

¹⁶ Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 2, стр. 170.

¹⁷ Демьян Бедный. Собр. соч., т. I, стр. 358.

не событиями, говорили о том, что Бедный создавал свою повесть, находясь в самой гуще народной жизни и классовой борьбы. Характерно, что в первом издании повесть заканчивалась главкой «Прощание», в которой автор расставался со своими героями и читателями, для того чтобы принять участие в Октябрьском сражении и уже потом — «если жив останется» — продолжить рассказ, прерванный развитием той самой борьбы, о которой он повествует:

Кончен, братцы, мой рассказ.
Будет, нет ли — продолженье?
Как сказать? Идет сраженье.
Не до повести. Спешу.
Жив останусь — допишу¹⁸.

Продолжение рассказа (Бедный дописал эту повесть в 1920 году) осуществлялось так, как будто автор только что пришел с поля боя и, «как ни в чем не бывало», взялся «досказывать», возвратясь к тому эпизоду, на котором его прервали. В этом присутствовала, конечно, доля литературной условности (свойственный Бедному прием занимательности), но вместе с тем выражалась и глубокая связь поэта с окружающей действительностью, с «текущим моментом». Бедный всецело жил «во времени» и писал по ходу меняющихся и развивающихся событий, и это придавало его поэзии удивительную оперативность и локальность, ставило его стихи в один ряд с газетным сообщением, военной сводкой, боевой публицистикой и во многом определяло их художественную структуру.

В той же повести «Про землю, про волю, про рабочую долю» Бедный следующим образом характеризует сюжет и композицию своего произведения:

Не за страх пишу — за совесть
Быль доподлинную, повесть,
Где нам в ровном ходе строк
Жизнь сама дает урок,
Где событие к событию
Жизнь пришила крепкой нитью,
Дав канву всему и связь.
«Ну, начнем, благословясь!..»¹⁹

Этот «сшитый» жизнью сюжет разворачивается как цепь исторических событий (вперемешку с эпизодами бытового порядка), что создает повесть внутреннюю связь, единство и одновременно создает чрезвычайно гибкое, свободное построение, позволяющее автору вышивать по жизненной канве самые раз-

¹⁸ Демьян Бедный. Собр. соч., т. I, стр. 484.

¹⁹ Там же, стр. 363—364.

нообразные поэтические рисунки. Основной каркас, вехи, по которым движется повествование,— прочны (война, Февральская революция и т. д.). Но «состав», материал повести весьма неоднороден и легко меняется в зависимости от того, на какие текущие события и каким образом счел нужным откликнуться автор. В повесть включены многие басни и стихотворения Бедного, существовавшие первоначально как вполне законченные самостоятельные вещи, и некоторые из них могут быть «вынуты» и замещены другими (как известно поэт не раз менял и обновлял свою подвижную композицию), без ущерба для ее структуры. Больше того, в принципе любое стихотворение Бедного той поры могло бы найти место в этой поэме, составив одну из ее главок, потому что каждое произведение поэта крепко «пришито» ко времени, к какому-либо актуальному событию и способно служить художественной характеристикой того или иного политического момента.

Нужно сказать, что все это обусловило и некоторые слабости повести «Про землю, про волю»: она растянута и напоминает местами литературный монтаж или хронику, составленную из разнородных откликов на злобу дня. Но нас в данном случае интересует не проблема сюжетостроения сама по себе, а выступающие в этой повести очень наглядно более общие черты Демьяна Бедного: поэт идет в ногу с временем, становится сподвижником исторического процесса, и каждое его стихотворение оказывается «на месте» в движущемся боевом строю.

В сходном направлении развивалась поэзия Маяковского, стремительно наращивая темпы и приобретая качества, не свойственные ей раньше или проявлявшиеся по-иному, не в столь полном и чистом виде: политическую действенность, динамику, «сиюминутность». Именно в этот период Маяковский складывается как поэт, «революцией мобилизованный и призванный». Он достигает такого рода оперативности в отношении текущих событий, что это приводит его и к некоторым совпадениям с опытом Бедного — в стиле, сюжете, жанре. В частности, в этой связи обращает на себя внимание переключка «Мистерии-буфф» с повестью «Про землю, про волю». Здесь интересно отметить не сходство отдельных мотивов и ситуаций (которое объяснялось обращением авторов к общему материалу действительности или одинаковыми политическими убеждениями,— например, в сценах, посвященных разоблачению Временного правительства, «демократического надувательства»), а некое подобие в самом замысле и конструкции этих произведений, рассчитанных на включение проносящихся событий в сюжетную канву с «переменным», подвижным содержанием, которое подсказывается и дописывается со дня на день всем ходом политической жизни, движением истории. Пьеса Маяковского и повесть Бедного по-разному построены, но обе эти вещи обладают, так сказать,

аппаратом для улавливания времени. Маяковский даже предусматривал непрерывные нововведения «по ходу пьесы», по мере развития жизни и возникновения в мире новых волнующих проблем. Он сам варьировал, «осовременивал» ее сюжет и призывал к тому же других: «В будущем все играющие, ставящие, читающие, печатающие „Мистерию-буфф“, меняйте содержание, — делайте содержание ее современным, сегодняшним, сиюминутным»; «„Мистерия-буфф“ — это каркас пьесы, это движение, ежедневно обрастающее событиями, ежедневно проходящее по новым фактам»²⁰.

Всегда быть современным, сегодняшним, ни на шаг не отставая от жизни, являлось для Маяковского и Бедного нормой, потребностью и достижением, которым они гордились и которое берегли и культивировали в своем творчестве. Но при всем том можно заметить и существенные расхождения поэтов в этой «погоне за временем», в установке на мгновенно-действующее, оперативное искусство. Намерение Бедного создать такое произведение, в котором повествование разворачивается последовательно и постепенно, «от события к событию», «где нам в ровном ходе строк жизнь сама дает урок», — чуждо Маяковскому. Он — «неровен», нетерпелив.

Строки

этой главы,

гремите,

время ритмом роя!²¹

— вот его поэтическая формула, передающая не только особенность его ритма, интонации, но и такую черту художественного мышления и темперамента, как стремление обгонять, опережать события. В то время, как Бедный по преимуществу идет за событиями, обстоятельно рассказывая «как это было на самом деле», Маяковский торопится рассказать «как это будет» и постоянно забегают вперед, выводя на подмостки человека «из будущего времени» («Мистерия-буфф»), направляя тараны «в запертое будущее» («150 000 000»), совершая «в будущее прыжок» («Приказ по армии искусства») и т. д.

Будущее наступило!

Будущее победитель!

Эй, века,

на поклон идите!²²

Потому и само понятие времени предстает у Маяковского в двойном значении. Он слит с «временем» как действительностью, современностью, но «время», отделяющее нас от буду-

²⁰ Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 2, стр. 245, 359.

²¹ Там же, стр. 142.

²² Там же, стр. 160.

шего,— это преграда, которую необходимо преодолеть («Время-ограду взломим ногами»²³), и он подгоняет, подталкивает время, текущее слишком медленно («Медленна лет арба»²⁴), стремится ускорить ход истории, решительно отвергая сроки и нормы развития, господствовавшие в прошлом,— медлительность, постепенность:

Довольно жить законом,
данным Адамом и Евой.
Клячу историю загоним.
Левоу!
Левоу!
Левоу!²⁵

Знаменательно, что в его поэзии первых революционных лет центральное место занимают марши. Это не только явление жанра и стиля, воспроизводящее походную обстановку того времени и маршевую музыку, которая звучала на улицах. Марш у Маяковского это — выражение самого ритма истории, устремившейся к будущему. Преодоление времени и пространства становится лейтмотивом поэта, и марш, шаг, шествие входят в сюжетную основу даже таких его крупных вещей, как «Мистерия-буфф» и «150 000 000». Все его герои куда-то идут, бегут, спешат, и все действие разворачивается в ускоренном темпе.

Идем!
Идемидем!
Не идем, а летим!
Не летим, а молньимся...²⁶

Эта «громоногая проповедь» отвечала тому пафосу революции, который состоял в завоевании и приближении будущего. Маяковский, как никто другой из его современников, сумел передать динамику революции, ее волевой напор, целеустремленность. Если Демьян Бедный намного шире показал повседневный быт народных масс, их, так сказать, социальную биографию и житейскую психологию, отражающую процессы общественного расслоения, роста, классовой борьбы, то в творчестве Маяковского воплотились их боевая энергия, несокрушимая мощь и воля к победе. Такое разграничение не является, конечно, абсолютным, поскольку все эти стороны были тесно связаны в самой действительности, которая в творчестве обоих авторов выступала в целостном, а не разомкнутом виде. Но разные идейно-художественные акценты, навыки, склонности в поэзии Мая-

²³ Там же, стр. 125.

²⁴ Там же, стр. 7.

²⁵ Там же, стр. 23.

²⁶ Там же, стр. 127.

ковского и Бедного постоянно давали себя знать, и потому каждый из этих авторов нам по-своему дорог и интересен. По произведениям Бедного мы прежде всего можем узнать о социальном составе народной армии, о живом облике и трезвом, практическом уме русского мужика, на собственном опыте познающего правду социализма, а поэзия Маяковского того периода как нельзя лучше демонстрирует перед нами руководящую идею и страсть революции, позволяет понять, куда и как устремлялась энергия поднявшихся масс.

По-своему подошел к революционной теме и А. Блок, чье творчество сыграло тогда не менее важную роль в художественном осмыслении современности (Бедный, Маяковский и Блок представляются нам центральными фигурами в развитии советской поэзии 1917—1920 годов). Применительно к его пониманию Октября, к его особому ракурсу и углу зрения на действительность уместнее всего говорить о преобладающем стремлении поэта раскрыть и утвердить глубокое нравственное содержание революции, поднять на щит ее моральную правоту, справедливость. В то время как в поэзии Маяковского воплотилась воля миллионов («это — революции воля, брошенная за последний предел»²⁷), Блок показал, что на той же стороне оказалась и совесть эпохи, что сама ненависть восставших масс священна («святая злоба»), что революция несет с собою великую «испепеляющую любовь», которая открывает объятия всему человечеству и вместе с тем сжигает без остатка старый мир, знаменует нравственное обновление народов и личностей.

Да, так любить, как любит наша кровь,
Никто из вас давно не любит!

Забыли вы, что в мире есть любовь,
Которая и жжет, и губит!

.
Придите к нам! От ужасов войны

Придите в мирные объятия!

Пока не поздно — старый меч в ножны,
Товарищи! мы станем — братья!²⁸

Еще в дооктябрьский период в восприятии современников Блок был совестью интеллигенции, сознающей свою ответственность, свой долг перед народом. И потому выступление Блока на стороне Октября явилось фактом огромного общественного значения: в его лице все лучшее и живое в русской культуре, в русской интеллигенции заявляло о своей солидарности с новым строем. Поэтические произведения и статьи Блока прозвучали

²⁷ Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 2, стр. 121.

²⁸ Александр Блок. Собр. соч., т. 5, стр. 23.

как моральное оправдание революции и моральное же обвинение старому миру и той весьма значительной части интеллигенции, которая не поняла Октябрь и оказалась способной лишь на «мелкие страхи». «Стыдно сейчас надмеваться, ухмыляться, плакать, ломать руки, ахать над Россией, над которой пролетает революционный циклон»²⁹, — писал Блок в статье «Интеллигенция и революция», и этот упрек — «стыдно!» — чрезвычайно характерен для его взгляда на вещи, для его обостренного чувства «правоты» и «неправоты». Революция, по мысли Блока, справедлива даже в таких проявлениях, которые были следствием темноты и дикости отсталых слоев народа, творящих, часто не ведая того, историческое возмездие. Это — расплата за вековую «вину», за «грехи отцов».

«Почему дырявят древний собор? — Потому, что сто лет здесь ожиревший поп, икая, брал взятки и торговал водкой.

Почему гадят в любезных сердцу барских усадьбах? — Потому, что там насиловали и пороли девок; не у того барина, так у соседа.

Почему валят столетние парки? — Потому, что сто лет под их развесистыми липами и кленами господа показывали свою власть: тыкали в нос нищему — мощной, а дураку — образованностью»³⁰.

В этом выяснении «вины», «греха», «святости», «справедливости» сказались, конечно, и своеобразие пути Блока к революции, и его принадлежность в прошлом к той общественно-культурной среде, лицемерие и неправоту которой он чувствовал и осуждал с особенной силой, потому что не снимал с себя общей интеллигентской «вины», а искупал ее всем своим поведением, жизнью, творчеством. Но пронизательность, чуткость и смелость Блока в разрешении моральных проблем позволили ему запечатлеть современность в истинном размещении и противоборстве «добра» и «зла», «света» и «тьмы». Он обвинил в эгоизме тех, кто называл себя «гуманистами», и обнаружил подлинную человечность там, где другие видели лишь грубую силу. Он показал, что русская революция, «варварская», «азиатская» в представлении «пригожей Европы», несет народам мир и братство, осуществляет «замыслы, искони таящиеся в человеческой душе, в душе народной»: «Устроить так, чтобы все стало новым; чтобы лживая, грязная, скучная, безобразная наша жизнь стала справедливой, чистой, веселой и прекрасной жизнью»³¹. На этой идейной основе и были созданы произведения, сделавшие Блока, последнего великого поэта дореволюционной России, первым поэтом нового времени.

²⁹ Там же, т. 8, стр. 54.

³⁰ Там же, стр. 51.

³¹ Там же, стр. 48.

Мы попытались бегло наметить (пока что в самом общем плане) некоторые очевидные расхождения концептуального порядка у авторов, наиболее глубоко проникших в материал современной действительности и воссоздавших ее черты в наиболее ярких и признанных, «классических» для того времени художественных образцах. В развитии советской поэзии первых лет подобные отличия в подходе к современному материалу или несходство интересов, точек зрения на действительность — были весьма заметны. Они обычно указывали не только на многообразие стилей, манер, почерков, но и на разность жизненных судеб (особенно характерную для такого переломного времени), на несходство мировоззрений, традиций, на принадлежность к разным — в пределах одного политического лагеря — общественно-литературным образованиям. Вместе с тем революция в творческой практике авторов, тесно с нею связанных, ею движимых, порождала устойчивые, « типовые » черты и явления, получавшие массовое распространение в поэтической среде, которые по-разному преломлялись, но в то же время обнаруживали себя у большинства поэтов, нашедших свое призвание в борьбе за социализм. Это сходство выступало тем более отчетливо, что никто из советских поэтов той поры не прошел мимо основного события эпохи — Октябрьской революции, что само искусство нового общества возникло и утвердилось как прямой и непосредственный отклик на революцию. В этом отношении в практике поэтов Октября наблюдается даже более тесное тематическое единство, чем в последующие годы (что опять-таки не мешало проявлению на этой основе не только разных манер, но и разных мировоззрений). Революция, потрясая умы и сердца, перевернувшая весь жизненный уклад, сделалась тем идейным центром, содержанием и даже сюжетом, к которому тяготело все передовое искусство. При разной трактовке ее героев, путей и перспектив (ср. красногвардейцев у Блока и «железных» героев Гастева, «мужицкий рай» Есенина и «Землю Обетованную» Маяковского) у авторов этого круга без труда можно заметить и общность чувства, вызванного Октябрем: восторженное приятие нового мира, невиданный эмоциональный подъем, устремленность в будущее и т. д. Все это вело к появлению и закреплению в поэзии определенных эстетических норм и тенденций, таких, например, как преобладание «пафосных» стихов, склонность к героике, романтическое видение.

Общность, подобие, сходство в поэтическом взгляде на жизнь, в мироощущении, в стиле нагляднее обнаруживается, естественно, в явлениях искусства носящих массовый характер, повсеместно распространенных. Гениальное произведение в известном смысле всегда выступает как «исключение из общих правил». Большой художник всегда подчеркнута индивидуален, оригинален, неповторим, тогда как авторы, менее одаренные

или обладающие сравнительно узким творческим диапазоном, чаще идут проторенной дорогой, находятся в стилевом русле той группы или течения, с которыми они организационно связаны, легче поддаются чужому влиянию. Но при всем том литературный процесс эпохи может быть уловлен лишь при внимательном изучении, условно говоря, как массовых, так и вершинных достижений искусства. Создание гения, как бы оно ни опережало время и ни шло вразрез с установившимся вкусом, есть ярчайшее выражение своей эпохи и наиболее полно воплощает ее пафос. Исключение из общих правил оказывается в данном случае той высшей эстетической нормой, до которой способен дорасти далеко не каждый автор, но которая тем не менее лучше всего характеризует художественное развитие своего времени, является его наиточнейшей мерой, образцом. Так, Блок или Маяковский создали произведения, резко выделявшиеся на литературном фоне тех лет и в то же время отчетливо выражавшие главные наиболее глубокие и перспективные устремления. Резко индивидуальные отличия и открытия позволили этим поэтам договорить до конца то, что другие намеревались сказать или сказали не в полный голос.

Однако уяснить поэтическое развитие этого времени невозможно лишь на материале нескольких выдающихся произведений. Это не только чрезвычайно обеднило бы общую картину, но — главное — исказило бы истинное положение дел, поскольку в развитии советской поэзии первых лет революции особенно важную роль сыграли именно коллективные усилия, поиски авторов, выступавших, может быть, впервые в истории литературы таким широким фронтом и в таком тесном общении, взаимопомощи, взаимодействии. Поиски очень часто шли в одном или в сходном направлении, что говорило о близости творческих задач, интересов, о складывающемся идейном единстве советской литературы. В этом широком потоке литературных явлений массовый опыт советской поэзии не менее важен и поучителен, чем ее отдельные наиболее совершенные художественные достижения.

2 В пьесе Маяковского «Мистерия-буфф» А. В. Луначарский увидел содержание «адекватное явлениям жизни»³². Но это не значит, что произведение Маяковского было простым копированием событий, происходящих в действительности. Напротив, «Мистерия-буфф» в значительной степени строится на преобразении жизненного материала современности средствами театра и поэзии. В прологе ко второму варианту пьесы (1920—1921),

³² «Луначарский об искусстве» (А. В. Луначарский. Речь, произнесенная на открытии Петроградских свободных художественно-учебных мастерских 10 октября 1918 г.). Пг., 1918, стр. 26.

осмысля уже вполне сложившиеся особенности своего метода и стиля, Маяковский провозглашал:

Для других театров
представлять не важно:
для них
сцена —
замочная скважина.
Сиди, мол, смирно,
прямо или наискосочек
и смотри чужой жизни кусочек.
Смотришь и видишь —
гнусят на диване
тети Мани
да дяди Вани.
А нас не интересуют
ни дяди, ни тети, —
теть и дядь и дома найдете.
Мы тоже покажем настоящую жизнь,
но она
в зрелище необычайнейшее театром превращена³³.

Не будем вдаваться в детали полемики, которую вел Маяковский, явно отталкиваясь от некоторых постановок Художественного театра, чуждых его вкусу. Пусть полемический задор Маяковского и его остроумная манера вести споры не затемняют существа сформулированных здесь требований, очень серьезных, имевших для поэта программное значение и обращенных не только к театральному делу, но и к поэзии, к искусству вообще. Перед нами утверждение принципов актуальности (не чужая жизнь чужих людей, а наша эпоха — предмет изображения), монументальности (не замочная скважина, не кусочек жизни, а весь мир — поле зрения), и, наконец, романтизма (преображение реальной жизни в «необычайнейшее зрелище» искусства).

Последнее имеет для нас особенный интерес, потому что в подобном «превращении», в искусстве романтизации, Маяковский видел не отдаление от современной действительности, а самое полное с ней слияние. «Настоящая жизнь» и «необычайнейшее зрелище» лежали для него в одной плоскости и были почти равнозначны, ибо главное содержание настоящего, как не уставал подчеркивать Маяковский, состояло не в мелочах интеллигентского быта, не в психологии обывательских «дядь и теть»,

³³ Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 2, стр. 248.

а в необычайнейшем, ярчайшем событии эпохи — в революции, к воплощению которой он и стремился всеми силами души.

Мы переходим

к событиям главным.

К невероятной,

к гигантской сути³⁴,

— писал он в поэме «150 000 000», осуществляя здесь тот же принцип превращения настоящей жизни в «необычайнейшее зрелище», призванное запечатлеть невероятную, гигантскую, главную суть современности.

Это «превращение» достигалось с помощью испытанных в поэзии романтизма средств — фантазии, воображения.

В стремя фантазии ногу вденем...

...Повернем вдохновенья колесо...³⁵

— вот характернейшие ремарки, сопровождающие движение сюжета в поэме Маяковского. Вдохновение опережает ход событий и управляет ими. Сам стих поэта уподобляется фантастическим сапогам-скороходам («...в скороходах-стихах, в стихах-сапогах...»), которые во мгновение ока переносят читателя в сказочную страну поэзии. Мы оказываемся в мире чудес, где переживаем «Необычайное приключение» и сталкиваемся с «Потрясающими фактами», рассказ о которых с самого начала опять-таки поражает нас видом небывалого, необычайного зрелища:

Небывалей не было у истории в аннале

факта:

вчера,

сквозь иней,

звения в «Интернационале»,

Смольный

ринулся

к рабочим в Берлине³⁶.

Но куда бы не залетала безудержная фантазия поэта — в ад, в рай, в будущий век — она упорно придерживается одной цели: выявить гигантскую суть эпохи, передать чувства современника революции.

Маяковский, как уже говорилось, — фигура исключительная в литературной жизни того времени. Самобытность поэта резко выделяла его среди собратьев по перу, а порою и противопоставляла его стихи окружающей поэзии. Тем не менее в некоторых, самых общих чертах своего метода и стиля он тесно со-

³⁴ Там же, стр. 138.

³⁵ Там же, стр. 128, 129.

³⁶ Там же, стр. 25 (Курсив наш.— А. М., А. С.).

прикасался с современной ему литературой. Здесь тоже господствовал принцип «превращения» настоящей жизни в «необычайнейшее зрелище» искусства, и были свои «потрясающие факты», небывалые романтические образы.

Господство романтического начала порождало очень устойчивые и распространенные явления в разнородной практике поэтов Октября. Одна из этих постоянных тенденций заключалась в широте и масштабности поэтического мышления, в стремлении создавать образы всеобщего, универсального значения, что в крайних выражениях приводило к своего рода гигантомании, столь характерной, например, для поэтов Пролеткульта и «Кузницы».

Над «космизмом» пролетарских поэтов в свое время много смеялись, в их адрес по этому поводу было высказано немало едких критических замечаний, в большинстве случаев вполне справедливых. И все же, когда сталкиваешься с этим явлением многократно, у десятков поэтов самого разного творческого склада и дарования, оно выступает как определенная литературная закономерность и в качестве таковой имеет свои исторические оправдания. Уместно еще раз напомнить слова Блока о том, что революция всегда выдвигает безмерные требования к жизни и, стремясь охватить весь мир, не может довольствоваться малым — иначе она не была бы революцией. Именно масштабами Октябрьской революции были подсказаны те циклопические размеры, которые утвердились в поэзии тех лет как эстетическая норма современности.

Мыслить в масштабе всего земного шара — было в духе времени. Вслед за революционными событиями в России ожидалась мировая революция, призванная в короткий срок обновить все человечество. Для стихов 1918 года характерны такие прогнозы:

Мы знаем: пламя скоро взреет
Над далью чужеземных стран.

(М. Герасимов) ³⁷

Тот, кто читает газеты,
Борется с волнами мглы —
Знает, как страшно нагреты
Царств буржуазных котлы.
Взрыв — неизбежен. И скоро
Бурей он мир потрясет,
Эксплуататора-вора —
В бездну снесет!³⁸

В этих предсказаниях, звучавших несколько наивно, заключалась великая жизненная правда. Хотя процессы обновления

³⁷ «Творчество», 1918, № 3, стр. 3.

³⁸ Василий Князев. Красное евангелие. Пг., 1918, стр. 50.

старого мира оказались более сложными и длительными, чем это рисовалось вначале, воздействие Октябрьской революции на жизнь других стран и народов трудно переоценить. Естественно поэтому, что победное шествие по всей земле идей Октября становится излюбленным поэтическим сюжетом с первых дней революции.

Там, где под бег олений
Северные огни цветут,
О Коммуне, о Марксе, о Ленине
Заговорил якут...³⁹

— пишет С. Обрадович в стихотворении «Сдвиг» и, переходя далее к другим народам («И китаец к плечам Урала взором раскосым приник...»), последовательно вовлекает в действие весь мир.

В Америке, Англии, Франции,
В Мире звучит о Труде
Аппаратами радиостанций
Марсельеза наших сердец...
Бросим зовы током Эдиссона
И Австралии в огне гореть,
Африка знойно сонная
Впишет в знамена «Со-Ре»...

Рядом с этой мировой панорамой появляется уподобление, также вполне выдержанное в духе времени:

Солнце в бездонности синей —
Наш пылающий мозг...

Подобный «сдвиг» от земли к солнцу столь же закономерен для советской поэзии первых лет, как и переход от Якутии к Африке и т. д. В приведенном стихотворении Обрадовича этот, условно говоря, космический образ еще занимает подчиненное место, в других же произведениях он выдвинут на передний план и разворачивается в самостоятельную тему. Расстояния до солнца, луны и самых отдаленных созвездий легко перекрываются воображением поэтов, картины революционной современности распространяются на мироздание. В то время как реальный размах революции достигал такой широты, что даже далекий якут заговорил о Коммуне и Марксе, в свете романтических преувеличений возникали образы еще более заманчивые, призванные передать и прославить ширящиеся масштабы сегодняшних и завтрашних преобразований.

Мы проведем на кратер лунный
Стальные стрелы красных рельс,
В лучисто-млечные лагуны
Вонзится наш победный рейс.

.

³⁹ С. О б р а д о в и ч. Взмах. Стихи. Пг., 1921, стр. 40.

Воздвигнем на каналах Марса
Дворец свободы Мировой,
Там будет башня Карла Маркса
Сиять, как гейзер огневой⁴⁰.

Как бы ни были наивны эти образы, мы понимаем, почему поэт не мог довольствоваться малым и не желал удерживать фантазии. Если сама революция грозила охватить весь земной шар,— в своем поэтическом, романтическом, иносказательном выражении она овладевала Вселенной.

Пожар восстаний, революций
И мятежей достиг до звезд...⁴¹

Тяготение к планетарным и космическим образам испытывало подавляющее большинство пролетарских поэтов. Здесь, конечно, существовали свои степени, градации, и одни авторы снискали славу «космистов», а других это увлечение коснулось лишь стороною. Но показательно, что тон в литературной среде задавали и наибольшим авторитетом чаще пользовались именно первые — кто оперировал по преимуществу масштабами всего человечества, всего мироздания.

В этой связи нельзя не назвать теперь уже основательно забытое имя Ивана Филипченко — поэта очень неровного и не самого лучшего среди пролеткультовцев и «кузнецов», но поражавшего современников колоссальностью возводимых им построек. В 1918 году вышла с предисловиями В. Брюсова и Ю. Балтрушайтиса книга Филипченко «Эра славы», посвященная мировому пролетариату.

Моя книга
Тебя всемогущим, всесущим и вечным
Сделает,— верю твердо,⁴²

— провозглашал автор, обращаясь к пролетариату, который и в самом деле изображался здесь в виде гигантского «Сверхчеловека», «всемогущего» и «всесущего» божества, уходящего головою в бесконечные надзвездные дали.

Я стал ступней на край кривой орбиты,
Меж бездн, на рубеже, где бег стремится Земля,
Где грозный рой миров свой вечный хор хваля,
Кружится, точно пчелы, домовито⁴³.

⁴⁰ Михаил Герасимов. Железные цветы. Самара, 1919, стр. 20.

⁴¹ Иван Филипченко. Руки. Стихи и поэмы. М., «Кузница», 1923, стр. 133.

⁴² Иван Филипченко. Эра славы. Стихи и поэмы. М., Гос. изд-во, 1918, стр. 13.

⁴³ Там же, стр. 39.

Эта книга, во многом несовершенная, получила в критике очень высокую оценку, соразмерную разве что с пропорциями тех заявок, которые декларировал автор, с гомерическими образами и панорамами, развернутыми на ее страницах. В ней видели «книгу — синтез мыслей и чувствований рабочего мировоззрения», «крупнейшее художественное явление» эпохи⁴⁴. Особое значение придавалось именно «космичности» стихов Филипченко: «Прямо вверх тянется творчество Филипченко. Сильное и могучее, оно устремляется прямо ввысь, в бездонную глубину Космоса. Этой прямизны, этого устремления в такой резкой форме нет у других поэтов». «Филипченко — самый темпераментный, самый напряженный певец среди пролетарских поэтов. Он самый трагический из них. Ярko и бурно выразился взмах его протеста и всех дальше ушел он от своих товарищей и в отрицании старой жизни, и в созидании новой»⁴⁵.

Филипченко, действительно, был самым «космическим» советским поэтом и по этой части ушел «всех дальше». Однако он не был исключением и лишь выразил, доведя до крайности (а порой и до абсурда), устремления, свойственные многим и многим. Показательно, например, что А. Безыменский, известный впоследствии своими резкими выпадами против «космизма» поэтов «Кузницы», в ранних стихах, в период революции и гражданской войны, всецело находился в том же стилевом русле. Так, в стихотворении 1920 года «Я», выступая от имени мирового пролетариата, он создает образ, ничем по существу не отличающийся от приведенных строк Филипченко:

Из солнцетона и стали я скован.
Отсек я Былое, схватив его космы.
Во чреве заводов, под сердцем станковым
Я зачат и выношен. Вырос же — в Космос⁴⁶.

Но мировые пространства стали доступными не только пролетарским поэтам. «Космизм» — явление общепозитическое в первые годы революции. Сошлемся, например, на опыт Н. Асеева, который достаточно далеко отстоял от практики Пролеткульта, но создавал тогда образы такого же вселенского размаха, хотя и выдержанные в ином стилевом ключе, озвученные на футуристический лад.

Хмурится Меркурий
Бурей,
Ярая Урана
Рана,

⁴⁴ Г. Якубовский. Литературные портреты. Писатели «Кузницы». М.—Л., 1926, стр. 112, 123.

⁴⁵ В. В. Сиповский. Поэзия народа. Пролетарская и крестьянская лирика наших дней. Пг., «Сеятель», 1923, стр. 42, 44.

⁴⁶ А. Безыменский. Как пахнет жизнь. М., 1924, стр. 71.

Вихритесь Венеры
Эры,
Рейте Ориона
Ореолы!
Мы это — над миром
Марев,
Мы это — над болью
Были,
Топорами дней
Ударив,
Мировую рань
Рубили!

Глядите ж зорче, пролетарии,
Пускай во мгле полеты немы:
Страны единой — Планетарии
Грядут громовые поэмы!⁴⁷

Нетрудно заметить, что в асеевском стихе названия планет и созвездий, «громовые», экзотически звучащие, служат в первую очередь задачам инструментовки и, усиливая фонетико-артикуляционную сторону речи, не преследуют столь определенной идеологической доктрины, как это характерно для «космистов» Пролеткульта и «Кузницы». Тем не менее общая планетарно-космическая настроенность очевидна в этом стихотворении 1920 года, призванном передать фантастику современности, масштабы происходящего и бурные эмоции поэта, воодушевленного революцией.

Увлечение этими мотивами широко затронуло и творчество крестьянских поэтов. Но если Филипченко или Герасимов рисовали пролетария, поднявшегося над землею во весь свой вселенский рост, то П. Орешин, например, в соответствии со своими социальными вкусами в той же позиции изображал мужика.

Мы верим: Вселенную сдвинем!
Уж мчится сквозь бурю и гром
В распахнутой настезь ряднине
Микула на шаре земном.

И вольно Микуле отныне
Златым кистенем на ходу
С высокой небесной твердыни
Сшибать за звездою звезду!⁴⁸

В стихотворении «Красный поезд», типичном для того периода (поезд — символ стремительного движения вперед), Орешин

⁴⁷ Николай А с е е в. Совет ветров. М.— Пг., Госиздат, 1923, стр. 34—35.

⁴⁸ Петр О р е ш и н. Дүлейка. Стихи. Саратов, 1919, стр. 7.

уподобляет поезду сначала нашу планету, мчащуюся «без тормоза, без страха среди великих Солнц и Лун», а затем и все мироздание, охваченное революцией и уносящееся на всех парах в прекрасную даль времени.

Громы, звоны, шумы, свисты
Звездных в небе буферов...
Месяц красным машинистом
Свесил ноги с облаков.

.
Мир весь крутится, весь лезет
Бесконечностью в глаза!⁴⁹

Последние строки могли бы послужить эпиграфом к творчеству многих поэтов той поры. На просторы мира и космоса их влекло не что другое как все то же чувство бесконечности, которая на каждом шагу «лезла в глаза» и наполняла стихи вихрем образов и экспрессии.

При всей устойчивости и даже однообразии «космических» мотивов, получивших массовое распространение в пореволюционные годы, здесь постоянно давали себя знать существенные различия и стили и мировоззрения. Так, в стихах Орешина речь идет о солдате революции, который, подобно героям Маяковского, является на небеса пешком, с винтовкой за плечами.

В ворота дал прикладом,
По туче золотой.
— Кто там? Не ты ли, чадо?
— Я, Господи, открой!⁵⁰

Но хотя эти строки отчасти перекликаются с Маяковским, вызывая в памяти картины «Мистерии-буфф» и дооктябрьской поэмы «Война и мир» («У рая, в облака бронированного, дверь расшибаю прикладом...»), мы явственно улавливаем их несходство. Орешин, как и Маяковский, утверждает величие и силу человека, но в отношении бога ведет себя более почтительно, «традиционно», так сказать, на патриархально-крестьянский лад.

Сравнительно с «космическими» образами большинства пролетарских поэтов подобные же образы Маяковского выглядят куда более земными, телесными — и когда он в «Нашем марше» вызывает кричит:

Эй, Большая Медведица! требуй,
чтоб на небо нас взяли живьем⁵¹

⁴⁹ Там же, стр. 55.

⁵⁰ П. Орешин. Красная Русь. Стихи. М., 1918, стр. 49.

⁵¹ Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 2, стр. 7.

и когда он в «Мистерии» провозглашает устами своих героев-пролетариев, штурмующих небеса:

Пусть ноги устали, их в небо обуем!
Обуем!
Кровавые в небо обуем!⁵²

Но заземленность, жизненность образов Маяковского (в чем ярко сказалась индивидуальность поэта, выделявшая его стихи среди поэтической продукции 1917—1920 годов) не исключала того пафоса космических расстояний, которым они были исполнены в соответствии с общими эстетическими устремлениями тех лет. Вместе с другими поэтами Маяковский бросается ввысь — «по солнечным трапам, по лестницам радуг». По сути дела он не менее «космичен», чем поэты «Кузницы», и если определение «космист» к нему мало подходит, то это потому, что он более реален и человечен, разделяя в то же самое время повальное увлечение большими величинами и даже оказываясь впереди других в этом утверждении вкуса ко всему большому, ко всему грандиозному.

Позднее, в 1921 году, исходя из новых жизненных и литературных задач нового исторического периода, Маяковский высмеял это исключительное пристрастие.

И нам,
если мы на митинге ревим,
рамки арифметики, разумеется, узки —
все разрешаем в масштабе мировом.
В крайнем случае — масштаб общерусский⁵³.

Но в первые годы революции он сам все разрешал «в масштабе мировом», недаром местом действия в первом акте «Мистерии-буфф» была «Вся вселенная». Именно крайний гиперболизм образов составлял в творчестве Маяковского одну из тех черт стиля, которая роднила его с эпохой. События революции оказались ему по плечу, он сам был как бы создан в том же масштабе. Он соответствовал эпохе многими качествами, в том числе — предельно развитым чувством возвышенного, которое с такой силой проявилось в его поэзии той поры, что сразу же заставило воспринимать Маяковского как фигуру адекватную современности. Он был достаточно гиперболичен, чтобы стать наиболее правдивым поэтом революции.

С гиперболичностью, «космизмом», поэзией универсального, всемирного было сопряжено и обостренное чувство коллекти-

⁵² Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 2, стр. 214

⁵³ Там же, стр. 83—84.

визма, тот «пафос множества», который также получил необычайно интенсивное развитие в эти годы и, будучи чертою времени, стал эстетикой революционной эпохи. «Быть может, наиболее оригинальным для пролетария является коллективистическая нота в его произведениях»⁵⁴, — писал А. В. Луначарский в статье «Начала пролетарской эстетики».

Коллективистическое сознание, утвердившееся в жизни и в литературе, в то время обычно связывалось критикой с чисто экономическими предпосылками: коллективный труд на предприятии порождает свою мораль, свою эстетику. Но и в новой морали, и в новой эстетике несомненно заключалось более широкое содержание, общественное и психологическое. Строительство социализма, самосознание народа, ощутившего себя как великое целое, чувство международной солидарности, сплоченность советских людей в борьбе за *наше* государство, *нашу* ответственность, *нашу* свободу, реальное участие народных «множеств» в революции и гражданской войне — все это лежало в основе того образа коллективного «мы», который занял ведущее место в советской поэзии и был осмыслен ею как главный герой современности.

Это «мы» на первых порах своего самоутверждения носило нерасчлененный характер. Единство, впервые открывшееся с такой всепоглощающей полнотою, как бы исключало различия, снимало оттенки. Поэтам было важнее подчеркнуть то обстоятельство, что «мы едины» и «нас много», чем выявлять отличия «каждого из нас». Этим объясняется преобладание в облике коллективного «мы» двух основных, главенствующих признаков: количественного — множество, масса, огромность и т. д. и качественного — сходство, слиянность, монолитность и т. д. Таков лейтмотив, проходящий через творчество ряда советских поэтов и предстающий во множестве вариаций, иногда, впрочем, достаточно однообразных, банальных:

Мы и Вы — едино Тело,
Вы и Мы — неразделимы.
Нас, Товарищ, много, много,
Целью спаянных одной...⁵⁵

Своего рода эстетической нормой становятся числа «с нескончаемыми нулями». Поэты выступают от имени тысяч и миллионов («...миллионы пою». — Маяковский), воспевают бесчисленные сонмы («Нас — тьмы, и тьмы, и тьмы». — Блок), громоздят словообразования типа «миллионноглавй» (Маяковский),

⁵⁴ «Пролетарская культура», 1919, № 11—12, стр. 10.

⁵⁵ Илья Садофьев. Динамо-стихи. Пг., Пролеткульт, 1918, стр. 24.

«Тысячерукая, тысячегорлая, тысячесильная сила — Народ»
(Филипченко) и числообразования —

Здесь тысячи тысяч рабочих орд,
Здесь миллионы миллионы батраков первый сорт,
Здесь миллиарды пред схваткой горячей, как ад...⁵⁶

Когда же и этого не хватает, в ход идут местоимения, излюбленные в то время (наряду с «мы») — «все» и «всё», а также длинные ряды перечислений. Чтобы передать размах революции, Маяковский бросает в помощь ста пятидесяти миллионам —

биллионы рыбин,
триллионы насекомых,
зверей,
домашних животных,
сотни губерний,
со всем, что построилось,
стоит,
живет в них,
все, что может двигаться,
и все, что не движется,
все, что еле двигалось,
пресмыкаясь,
ползая,
плавая —
лавою все это,
лавою!⁵⁷

Понятно, что в этом столпотворении отдельная личность, индивидуальность как бы терялась, растворялась. Больше того, в полемических целях, поэты, утверждающие силу коллектива, часто высказывали подчеркнутое невнимание, пренебрежение к личности. Понятие индивидуальности приравнивалось к буржуазному индивидуализму, и пафос множества оборачивался пафосом обезличенности. Маяковский, тогда разделявший в какой-то мере эту широко распространенную литературную моду, впоследствии, в 1922 году, писал:

Пролеткультцы не говорят
ни про «я»,
ни про личность.
«Я»
для пролеткульта
все равно что неприличность⁵⁸.

⁵⁶ Иван Филипченко. Руки. Стихи и поэмы, стр. 103.

⁵⁷ Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 2, стр. 120.

⁵⁸ Там же, т. 4, стр. 122.

Действительно, именно поэты и критики Пролеткульта, считавшие своим долгом блюсти идею коллективизма в особенной «чистоте», заходили в ее пропаганде настолько далеко, что их заявления порой граничили с нелепостью и, внешне «архимарксистские», «сугубо пролетарские», имели вид пародии на идею пролетарской солидарности, звучали как извращение марксистского понимания личности и ее роли в истории. Дело доходило до того, что В. Фриче даже «Мать» и «Враги» Горького считал неполноценными явлениями пролетарской литературы по причине слишком выпуклого, как казалось критику, изображения отдельных характеров, личностей: «В художественном отношении оба эти произведения имеют тот недостаток, что не вполне удовлетворительно решают проблему массовой психологии, не дают достаточно яркой картины массового движения. Отдельные лица слишком заслоняют толпу, и мотивы индивидуального, а не коллективного характера предопределяют и здесь ход событий»⁵⁹. Тенденция принизить значение личности, принести ее в жертву многоликому (и одновременно безликому) коллективу получала развернутые теоретические «обоснования». В них широкое понятие «бытия», определяющего сознание художника, обычно сводилось к производственной базе, понимаемой очень узко, а психология классовой борьбы подменялась заводской технологией, непосредственным выражением которой и было призвано якобы служить пролетарское искусство. В итоге в этих построениях сознание поэта почти приравнивалось к машине, фиксирующей безликий механический процесс производства орудий производства. Ясно, что такое «сознание» не предполагало признаков личности.

В отклике на книгу А. Гастева «Поэзия рабочего удара», содержащую ряд произведений, где с большой силой прославляется труд коллектива, пролеткультовский критик Ф. Калинин писал: «В поэзии А. Гастева нет места личному „я“, духу индивидуализма: машина, балка, зубило не говорят, кто их произвел. Их произвели безвестные работники. В один кусок зубила вложены усилия десятка и сотен работников. Начиная с шахт, где добывается руда, при помощи всевозможных приспособлений, железных дорог, домов, фабрик,— все это принимало участие в производстве зубила. Тут нет места „я“. Здесь только одно многоликое, безмерно большое, не поддающееся учету „мы“...»⁶⁰

⁵⁹ В. Фриче. Исповедь странника.— «Вестник жизни», 1918, № 1, стр. 43. Вершину горьковского творчества и образец для других пролетарских писателей В. Фриче видел в повести «Исповедь». В этом произведении его особенно радовали «богостроительские» идеи Горького: коллектив нарекается богом, и личность в нем растворяется.

⁶⁰ Ф. Калинин. Путь пролетарской критики и «Поэзия рабочего удара» А. Гастева.— А. Гастев. Поэзия рабочего удара. Изд. 3. Саратов, 1921, стр. 13.

Нужно сказать, что сам поэт Гастев, ставший директором Центрального института труда и проводивший в этой роли полезную работу, в своих теоретических рассуждениях приходил иногда к еще более крайним выводам, которые звучат теперь дико, фантастически. Он проповедывал, например, внедрение свойств машины «даже в интимную жизнь вплоть до эстетических, умственных и сексуальных запросов пролетариата» и усматривал в пролетарской психологии «поразительную анонимность, позволяющую квалифицировать отдельную пролетарскую единицу, как А. Б. С., или как 325, 075 и 0 и т. п.». В будущем, предрекал Гастев, «эта тенденция незаметно создаст невозможность индивидуального мышления, претворяясь в объективную психологию целого класса с системами психологических включений, выключений, замыканий». «Проявления этого механизированного коллективизма настолько чужды персональности, настолько анонимны, что движения этих коллективов-комплексов приближаются к движению вещей, в которых как будто уже нет человеческого индивидуального лица, а есть ровные нормализованные шаги, есть лица без экспрессий, душа, лишенная лирики, эмоция, измеряемая не криком, не смехом, а манометром и таксометром»⁶¹.

Конечно, в свете подобных заявлений истинные черты пролетарского коллективизма выглядят до неузнаваемости искаженными. Реальное, объективное положение дел было иным: революция открывала дорогу всестороннему развитию личности, и это в свою очередь находило отражение в поэзии.

Хотя в пылу первооткрывательства поэты порой декларировали пренебрежительное равнодушие к личности, в основе их творчества лежало не подавление и забвение собственной индивидуальности, а чувство освобождения и подъема, которые испытывал человек. Вот почему стихи того же Гастева, при всей склонности автора к прославлению одних лишь масс и множеств, были проникнуты большой «личной» страстью, и прав был критик М. Торov, в рецензии на книгу Гастева отмечавший, что здесь звучит «бесстрашная и мятежная сила самоутверждения личности...»⁶²

Действительно, даже в пределах самой крайней, самой «чистой» коллективистической лирики личность нового героя революционной современности присутствует и проявляется достаточно широко. Но она осознает себя преимущественно в своих всеобщих, так сказать, «родовых» признаках, подчеркивает свои связи с классом, с народом, с человечеством. Советская поэзия всегда была проникнута идеей, которая и поныне вдохновляет ее, — идеей полного единства личного и общественного.

⁶¹ А. Г а с т е в. Индустриальный мир. Харьков, 1919, стр. 72, 75, 76, 77.

⁶² «Вестник жизни», 1918, № 2, стр. 114.

Утверждение этого единства начиналось с того, что общественное, коллективное начало временно перевешивало, преобладало.

В стихах, прославляющих мощь коллектива, мы часто встречаемся как бы с обратным явлением: личность не исчезает, не растворяется в массе, а вбирает, поглощает силу массы и разрастается до колоссальных размеров. Вместо самоуменьшения и низведения себя до ничтожного «винтика могучей машины» — самовозвеличивание, служащее, однако, той же цели и не имеющее ничего общего с индивидуалистическим культом собственного «я», характерным для декадентской поэзии. К этому универсальному «Я» прибегает, например, Гастев в стихотворении «Моя жизнь», развертывая всемирную историю трудящегося человечества.

Велика в прошлом, бесконечна в будущем жизнь моя.

.....
Это я двести лет тому назад бил и разбивал машины.

.....
Это я сто лет назад залил улицы мировых городов своей кровью...

.....
Это я же бился потом и терзал свое собственное тело по ту и по эту сторону границ.

.....
Я живу не годы.

Я живу сотни, тысячи лет.

Я живу с сотворения мира.

И я буду жить еще миллионы лет.

И бегу моему не будет предела⁶³.

Ясно, что в данном случае «я» служит псевдонимом понятия «мы». Поэт еще раз, по-новому варьирует тему единства: вместо «мы — едины», — «я — один», но это «я» — не единственное, неповторимое индивидуальное лицо, а «лицо» массы, личность каждого, похожая на всех и всех олицетворяющая, это «Я — Легионный», как писал С. Обрадович, используя тот же прием.

...Я — Легионный —

Взметнул мятежные огни.

На грубые ладони площадей Я первый,

Я первый жертвенную кровь пролил...

Я, долгой пыткой закаливший нервы,

Непобедимый в единстве сил...

О, Город мой! В грядущее направив поступь,

Не Я ль, не Я ли в Октябре сорвал

С гранитных плеч, как гнойную коросту,

Продажно-лживые слова?⁶⁴

⁶³ Алексей Гастев. (И. Дозоров). Поэзия рабочего удара. Пг., 1918, стр. 143—144.

⁶⁴ С. Обрадович. Окраина. Стихи. М., 1922, стр. 9—10.

Подобное расширение «я» до размеров класса, народа, Вселенной распространено в поэзии революции. Ранее им пользовался Уитмен, оказавший заметное воздействие на некоторых пролетарских поэтов.

Очень своеобразным путем в утверждении и трактовке коллективного, всенародного «мы» пошел А. Блок в стихотворении «Скифы» (январь 1918), которое являет пример необычного в те годы образного решения темы, хотя одновременно в нем нашли развитие некоторые идеи, мотивы, нормы, характерные для советской поэзии этого периода. В самом деле, резкое, не допускающее смешений и кривотолков разграничение двух станов — «мы» и «они» (или, как у Блока, «мы» и «вы»), стремление оперировать крупными величинами, большими масштабами, вселенский охват и размах в движении поэтической мысли и чувства (так что в поле зрения оказываются Европа и Азия, события многовековой истории разных стран и народов) — все это роднит «Скифы» со многими другими произведениями революционной поры. Но лирический герой Блока — универсальное «мы», сменившее «я» поэта, которое господствовало в его лирике прежде, — предстает не в виде огромной нерасчлененной «сумы», поглощающей без остатка все индивидуальные признаки, а в сложном переплетении национально-исторических и психологических свойств, черт, проявлений. Перед нами вырастает характер (но характер не личности, а народа, нации), который многолик, переменчив, глубок и загадочен в своей глубине; развиваясь, он открывается то одной, то другой стороною и строится на совмещении самых разных, несходных, даже противоположных начал: любовь и ненависть, нежность и грубость, дружелюбие и грозное предупреждение и т. д. Универсальное «мы» здесь предполагает не единообразие признаков (как это свойственно подавляющему большинству произведений того времени, воспевающих коллектив, народ, массу), а их многообразие; пафос всеобщего не стирает оттенки и грани, а, напротив, их выявляет, подчеркивает, что позволило поэту передать богатство и величие национального гения, широту духовной жизни народа и, проповедуя идеи интернационализма, показать ту близость русского человека к культуре других стран, ту «всемирную отзывчивость» русской души, о которой говорил еще Достоевский в знаменитой речи о Пушкине.

Мы любим всё — и жар холодных числ,
И дар божественных видений,
Нам внятно всё — и острый галльский смысл,
И сумрачный германский гений...

Мы помним всё — парижских улиц ад,
И венецьянские прохлады,

Лимонных рощ далекий аромат
И Кельна дымные громады...

Мы любим плоть — и вкус ее, и цвет,
И душный, смертный плоти запах...
Виновны ль мы, коль хрустнет ваш скелет
В тяжелых, нежных наших лапах? ⁶⁵

Сколько в этом «всё» нюансировки, красочных оттенков, контрастов и переходов, сложной разнохарактерности! В такой трактовке «мы» (в смысле углубленно-психологической разработанности образа) ничуть не уступают лирическому «я» Блока предреволюционной поры, и, конечно же, к такому решению темы толкали поэта многие индивидуальные предпосылки и особенности его творческой личности и биографии: в частности, постоянная опора на традиции всемирной культуры, европеизм в сочетании с самой необузданной национальной стихийностью, давние и очень устойчивые представления Блока о том, что «культура» в своей основе народна, «стихийна» и враждебна «цивилизации». Ощутимы в стихотворении «Скифы» также отзвуки идей и мотивов, восходящих к славянофилам, Тютчеву, Вл. Соловьеву. Но эти литературно-философские аналогии, ассоциации, вкрапления («Россия — Сфинкс» и т. д.) не носят здесь характера теоретической доктрины, последовательно излагаемой автором (такое узкологическое понимание этой вещи необычайно обедняет ее содержание); они переосмыслены и подчинены более широкому и целостному художественному заданию, которое состоит прежде всего в том, чтобы показать духовное и нравственное превосходство русской революции над буржуазной Европой и противопоставить вражеской клевете, агрессии, расовой розни высокую идею мира и братства всех народов.

Написанное под непосредственным впечатлением от известий о переговорах в Бресте и готовящейся иностранной интервенции, стихотворение «Скифы» насквозь полемично. Поэт принимает вызов, брошенный старым миром. «Азиаты», «монголы», «дикари», «варвары» — такими ругательствами осыпали тогда Советскую Россию и западноевропейская печать и русские интеллигенты, отшатнувшиеся от народа, но все еще претендующие на звание «культурной верхушки» нации. «Мы — варвары? — записал Блок в дневнике. — Хорошо же. Мы и покажем вам, что такое варвары. И наш жестокий ответ, страшный ответ, будет единственно достойным человека» ⁶⁶.

Подобного рода смысловой, эмоциональный и даже интонационный «ход» («Мы — варвары? Хорошо же...») и характеризует поэтическую структуру «Скифов»: «Да, скифы — мы! Да,

⁶⁵ Александр Блок. Собр. соч., т. 5, стр. 23.

⁶⁶ Дневник Ал. Блока. 1917—1921. Л., 1928, стр. 97.

азиаты — мы, с раскосыми и жадными очами!...» Блок не отбрасывает, а как бы подхватывает эти обвинения в «варварстве» и образно реализует их, переосмысляя, выворачивая на свой лад и показывая, что мы, «варвары», более культурны, человечны и по сути дела более европейцы, чем те, кто нас обвиняет и объявляет нам войну, прикрываясь высокими фразами о культуре и гуманизме. Стихотворение строится так, что «скифы» и всё, с ними связанное (азиаты, монголы и т. д.), приобретают очень емкое и меняющееся по движению стиха смысловое наполнение. Развивая образ, Блок пользуется и уподоблениями, имеющими тот или иной литературный источник. Эти уподобления, по нашему мнению, не могут рассматриваться в качестве идейного фундамента стихотворения, а выполняют вспомогательную роль, поддерживая в стихе определенный историко-национальный, «скифский» колорит, варьируя и сгущая ту гамму значений, которую здесь содержит само понятие «скифы». В этой связи и эпиграф из Вл. Соловьева («Панмонголизм! Хоть имя дико, но мне ласкает слух оно») представляется скорее музыкальной настройкой темы, чем смысловым ключом, разъясняющим идею произведения. Эта идея никак не укладывается в соловьевские пророчества о том, что России за ее безверие грозит новое монгольское нашествие, направляемое свыше (таково содержание стихотворения Вл. Соловьева «Панмонголизм», начальные строки которого послужили эпиграфом Блоку). «Скифы» лишены религиозно-мистической окраски, а «расовые» уподобления здесь служат иносказанием для обрисовки вполне реального общественного и исторического конфликта. У Блока «мы», «скифы» и есть та сила и кара, которая обрушится на старый мир, если он посмеет на нас напасть. Наконец, поэтическая логика в стихотворении Блока (и это следует особенно учитывать при его трактовке) повинует не отвлеченным умозаключениям, а непосредственному чувству, которое движет стихом и заставляет автора от миролюбивых речей переходить к угрозам, гневной отповеди (и обратно), поворачивая «скифов» разными гранями и открывая в этом образе все новые и новые эмоционально-смысловые оттенки. Так, вслед за призывами к миру и признаниями в любви к европейской культуре — «скифы» поворачиваются к Западу «своею азиатской рожей», и это внезапное снижение, резкость, грубость звучат как прямая реакция на вражеское нашествие. Блок в данном случае намеренно сгущает краски (по контрасту с только что продемонстрированным утонченным европеизмом) и опять-таки полемически пользуется обвинением в «варварстве», рисуя картину страшного возмездия, которое обрушится на врага, картину, на сей раз выдержанную в духе азиатской дикости. «Мы — варвары? Хорошо же...» — по-новому варьирует Блок этот лейтмотив «Скифов», и «азиатскую» вариацию следует воспринимать в контексте всей вещи, учиты-

вая и полемику, которая здесь ведется, и колебания голоса, в котором любовь и нежность сменяются язвительными, саркастическими нотами.

...Мы поглядим, как смертный бой кипит,
Своими узкими глазами!

Не сдвинемся, когда свирепый Гунн
В карманах трупов будет шарить,
Жечь города, и в церковь гнать табун,
И мясо белых братьев жарить!..⁶⁷

Эти строки нельзя понимать буквально; они являются своего рода эмоциональным полюсом по отношению к строкам — «Мы любим все...» и выполняют роль резкого, снижающего контраста в сложном интонационно-смысловом звучании «Скифов». Поэтому нам представляется неубедительной трактовка их в плане соловьевских пророчеств о «желтой опасности» и т. д., откуда якобы Блоком и была заимствована «нелепая угроза — „расступиться“ на Урале и открыть дорогу „свирепому гунну“»⁶⁸. В том-то и дело, что «свирепого Гунна» нельзя воспринимать изолированно от движущейся поэтической системы всего произведения; «свирепый Гунн» не есть нечто стороннее по отношению к «скифам», а выступает как одно из проявлений этого многоликого образа и служит сгущенным, полемически-заостренным выражением ненависти и презрения, вызванных вероломством «белых братьев». (хотя в то же время Блок не отождествляет целиком своего лирического героя с «монгольской дикою ордою» и оставляет его как бы безучастным в момент возмездия, что, конечно, тоже достаточно условно и является средством разграничения противоположных начал и признаков в образе «скифов»).

Картина расправы и мести, творимой «свирепым Гунном», перекликается с известным стихотворением В. Брюсова «Грядущие гунны» (1904—1905), в котором классовые битвы настоящего и будущего рисовались в виде нашествия новых варваров и разрушения европейской культуры под натиском дикой орды.

Сложите книги кострами,
Пляшите в их радостном свете,
Творите мерзость во храме —
Вы во всем неповинны, как дети!⁶⁹

⁶⁷ Александр Блок. Собр. соч., т. 5, стр. 24.

⁶⁸ Натан Венгров. Путь Александра Блока. М., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 390.

⁶⁹ Валерий Брюсов. Избранные стихотворения. М., 1945, стр. 161. Возможно, к этим строкам непосредственно и восходит «Гунн» из стихотворения Блока, которое содержит очень широкую и разветвленную сеть литературных ассоциаций. Отметим, кстати, что Брюсов отчасти предварил «Скифов» Блока и в своем стихотворении «Скифы» 1900 года.

В период создания «Скифов» подобного рода представления о революции были распространены среди буржуазной интеллигенции (в отличие от стихотворения Брюсова они чаще сопро-вождались не приветственными, а испуганными и злобными кли-ками). Блок, как известно, по-иному понимал судьбы культуры и революции и, в частности, изображал своих «скифов» наслед-никами всех духовных ценностей настоящего и прошлого. Но здесь же, параллельно, он воспользовался мотивом насилия, разрушения, дикой расправы, как бы преподнося в отместку «белым братьям» и в насмешку над ними их собственные страхи и измышления по поводу кровожадности «варваров». И немед-ленно, вслед за этой угрожающей тирадой, он вновь резко меняет тональность речи, связывая воедино «варварское» с «чело-веческим» — с идеей мира, труда, братства, поэзии. В этой ито-говой заключительной строфе находят разрешение все модуля-ции голоса и изменения поэтической мысли «Скифов».

В последний раз — опомнись, старый мир!

На братский пир труда и мира,

В последний раз — на светлый братский пир

Сзывает варварская лира!⁷⁰

Мрачный тон предыдущих строф снимается этим светлым финалом. А в целом благодаря чередованию и столкновению противоположных значений, красок, интонаций возникает много-мерное лирическое «мы» народа и поэта.

Образ, созданный Блоком, трудно назвать «обобщенным» (хотя это, конечно, обобщение большой широты), настолько в нем выявлены и резко очерчены разнородные слагаемые. Сама задача, которая здесь решалась (изображение внутреннего богатства, душевной культуры русского народа в противополож-ность буржуазной ограниченности, «бескультурью» образован-ного европейского мещанства), направляла автора в сторону психологической прихотливости образного рисунка. По произ-ведению Блока можно судить не только о том, насколько «мы» лучше и благороднее «их», но и о том, насколько «мы» инте-реснее, глубже, сложнее. «Тьмы, и тьмы, и тьмы», не переставая быть множеством, массой, оркестрованы здесь так сложно и тон-ко, как это свойственно обычно интимной лирике, проникающей в таинственные истоки и изгибы индивидуальной души (что не мешает, однако, стихотворению Блока быть образцом пафосной гражданской лирики). В этом смысле «Скифы» несколько укл-няются от основного русла советской поэзии того времени. Она лишь в последующий период, в двадцатые годы, занялась вплот-ную изображением того, сколь неповторимо индивидуальны и «разнообразны души наши» (Маяковский). А в период рево-

⁷⁰ Александр Блок. Собр. соч., т. 5, стр. 24.

люции и гражданской войны ее в первую очередь интересовали не качественные различия и душевные нюансы (в пределах одного класса, общества, группы), а политическое, идейное, эмоциональное единство народа, поэтически закрепляемое в монолитных, «односоставных» героях, обладающих очень четкой социальной значимостью и лишенных сколько-нибудь разветвленной психологической характеристики. Красочное разнообразие мира временно приносилось в жертву обнаружению его общности в главных, определяющих тенденциях современной борьбы и развития, а проявление более индивидуальных свойств человеческой натуры как бы откладывалось «на потом», на будущее, когда каждый человек сможет раскрыться в своем неповторимом своеобразии, в богатстве всех своих помыслов, интересов, любовий.

Будет

наша душа

любовных Волг слиянным устьем.

Будешь

— любой приплыви —

глаз сияньем облит.

По каждой

тончайшей артерии

пустим

поэтических вымыслов феерические корабли ⁷¹.

А пока что, заявляли поэты, все наши стремления полностью подчинены одной идее, одной страсти, и эта волевая собранность, боевая направленность, характерная для периода военного коммунизма, укрепшая солидарность трудящихся, только что возникшее общественное содружество людей и другие связующие, объединяющие черты эпохи — находили соответствующее образное воплощение. Образы коллектива, народа, класса строятся обычно на господстве какого-то одного начала, признака, цвета. Это, как правило, не характеры, а фигуры аллегорического склада, герои-символы, герои-олицетворения. В их трактовке авторы избегают дробности, пестроты и тяготеют к такому лаконизму, когда в одном слове, жесте, движении заключено всё.

Мы с тобой родные братья:

Я — рабочий, ты — мужик,

Наши крепкие объятья —

Смерть и гибель для владык ⁷².

⁷¹ Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 2, стр. 126.

⁷² Н. С. Тихомиров. Красный мост. Стихи. Пб., 1919, стр. 3.

Оттенки и полутона исчезают. В мире поэтических образов как бы происходит процесс поляризации признаков, о котором писал Маяковский применительно к явлениям классовой борьбы. «Все середины», промежуточные звенья, переходные формы уничтожаются. Действия, мысли, чувства сосредоточены вокруг немногих главенствующих признаков, которые поглощают все остальные и, приобретая универсальный характер, концентрируют жизнь в один удар, в несколько ярких, сгущенных пятен.

Ни цветов,
ни оттенков,
ничего нет —
кроме
цвета, красящего в белый цвет,
и красного,
кровавящего цветом крови.
Багровое все становилось багровей.
Белое все белей и белее ⁷³.

Образам, созданным в этот период, часто недостает глубины, в них отсутствуют индивидуальные черты, детали и т. д., но зато они производят необычайно целостное впечатление благодаря многократному подчеркиванию одного ведущего признака. Именно «одноударность», красочный лаконизм придают этим образам широту и силу обобщения. Таково, например, стихотворение Н. Асеева «Кумач», от начала и до конца выдержанное, если можно так сказать, в красном цвете, символизирующем революцию, обновление, красоту освобожденной земли.

Красные зори,
Красный восход,
Красные речи
У Красных ворот
И красный — на площади Красной
Народ.
У нас пирогами
Изба красна,
У нас над лугами
Горит весна.
И красный кумач
На клиньях рубах,
И сходим с ума
О красных губах.

.

⁷³ Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 2, стр. 145.

Краснейте же, зори,
Закат и восход,
Краснейте же, души,
У Красных ворот,
Красуйся над миром,
Мой красный народ!⁷⁴

Интенсивно развивается в эти годы так называемая эмблематика. В творчестве самых разных авторов складывается и прочно закрепляется ряд устойчивых образов, иносказаний, заключающих вполне определенное, точное, раз и навсегда данное содержание⁷⁵. Их распространение и устойчивость объясняются напряженным вниманием поэтов к тому главному, что входило в жизнь и стояло за каждым явлением, требуя немедленного закрепления средствами разнообразной символики. Эмблематически воссоздавая действительность то в виде кузнеца, бьющего молотом по наковальне, то в виде поезда, несущегося на всех парах к коммунизму, поэты изображали эпоху в ее общих контурах, ярко прорисовывая хотя и немногие, но самые важные черты современности и давая первое наглядное представление о таких широких жизненных понятиях, как свободный труд, союз рабочих и крестьян, коллектив и т. д.

Созданные ими образы (символы, олицетворения, аллегории) часто лишь условное обозначение идеи, ее внешняя оболочка, вместилище, одежда идеи, как называл аллегорию М. Горький. Для этой роли они очень удобны и по своей структуре достаточно просты. Подобно герою Маяковского — Ивану, который идет по земле «начиненный людей динамитом», они тоже «начинены» какой-то идеей, которая глубоко не запрятана, не растворена в них, не обращена в плоть и кровь образов, а просто в них «вложена», названа, выведена под тем или иным именем. Сущность изображаемого явления в этот период у большинства поэтов как бы доминирует над самим явлением. Художник не столько стремится запечатлеть многообразие жизненных фактов, его окружающих, сколько торопится вывести из них ту великую истину, которая ему открылась, и потому, минуя частности и детали, он сразу переходит «к событиям главным, к невероятной, к гигантской сути». Естественно, что эта «суть» выпирает, открыто декларируется автором, и не требуется длительных изысканий, чтобы ее обнаружить.

⁷⁴ Н. Асеев. Собрание стихотворений, т. 1. М.—Л., 1928, стр. 158—159.

⁷⁵ Подробный перечень-описание этих стабильных образных формул — кузнец, молот, мозолистые руки, пламя, пожар (пожар революций), море (народная масса), корабль, поезд и т. д. — содержится в книге К. В. Дрягина «Патетическая лирика пролетарских поэтов эпохи военного коммунизма» (Вятка, 1933).

Отдельное лицо, явление, событие интересует поэтов не само по себе, а как выражение чего-то большего, универсального, и поэты не устают подчеркивать это преобладание целого над частью, общего над отдельным, сущности над единичным явлением. В стихотворении Безыменского «Товарищ Ленин» образ вождя революции становится символическим обозначением столь общих категорий, что Ленин как таковой здесь, по сути дела, отсутствует. Размышления о сущности задуманного автором образа в данном случае поглотили самый образ.

Он нам важен не как личность. В нем слилась для нас Свобода,
В нем слилось для нас стремление, в нем — веков борьбы гряда...
Он не мыслим без рабочих, он не мыслим без Народа,
Он не мыслим без движенья, он не мыслим без Труда.
Царство гнета и насилия Мы поставим на колени,
Мы — строители Вселенной. Мы — Любви живой струя...
Он нам важен не как личность, он нам важен не как геней,
А как символ: «Я — не Ленин, но вот в Ленине — и я».⁷⁶

Эти строки производят впечатление надуманности, холодной рассудочности. Но вспомним, что и в прекрасном стихотворении Маяковского «Владимир Ильич» (1920), согретом пафосом и страстью, Ленин как индивидуальная человеческая личность также не изображался (это пришло позднее и к Маяковскому, и к Безыменскому, и к другим советским поэтам), а выступал скорее в виде символа пролетарской революции, в качестве эмблематического воплощения широких всемирно-исторических понятий.

Я
в Ленине
мира веру
славлю
и веру мою.⁷⁷

Стремление видеть в образе вождя революции в первую очередь лишь символ, лишь выражение каких-то общих, универсальных категорий несомненно было отчасти связано у поэтов с чувством ложного стыда, какое нередко вызывало в те годы «мелкобуржуазное» понятие личности. Но дело не только в этом. В принципе каждое явление, каждый единичный жизненный факт важны им «как символ», т. е. лишь постольку, поскольку здесь проявляется все та же «гигантская суть». Вот почему в их произведениях конкретное изображение штурма Зимнего дворца уступало место суммарной картине Октябрьской революции

⁷⁶ А. Безыменский. Октябрьские Зори. Стихи (1918—1919). Казань, 1920, стр. 9.

⁷⁷ Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 2, стр. 34.

в целом, а последняя часто служила лишь эмблемой Революции мировой.

Позднее, в поэме «Хорошо!» (1927), развертывая вполне реальную, конкретно-историческую картину осады и штурма Зимнего дворца, Маяковский ввел в нее с помощью ряда метафор мотив единоборства двух гигантов. Этот поединок, служащий неким фоном потоку живых лиц и детально разработанных событий, играет роль обобщения, подытоживая, суммируя все, что здесь происходит, в один гиперболический образ.

Две тени встало.
Огромных и шатких.
Сдвинулись.
Лоб о лоб.
И двор
дворцовый
руками решетки
стиснул
торс
толп.
Качались
две
огромных тени
от ветра.
и пуль скоростей,—
да пулеметы,
будто
хрустенье
ломаемых костей.⁷⁸

Две тени, символизирующие столкновение, борьбу двух миров, пришли в поэму «Хорошо!» из более ранних произведений периода революции. Но там они, в отличие от «Хорошо!», не были фоном действия, а занимали передний план, выступали как главные герои произведения, тогда как конкретные события, подобные штурму Зимнего, стояли за ними и большей частью не изображались непосредственно, а подразумевались, воплощенные (и одновременно затененные) в поединке двух великанов. Вот эти гиганты в стихотворении Маяковского «Владимир Ильич»:

И зѣмли
сели ка бси.
Каждый вопрос — прост.
И выявилось
два
в хабсе
мира
во весь рост.

⁷⁸ Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 8, стр. 256.

Один —
животище на животище.
Другой —
непреклонно скалистый —
влил в миллионы тыщи.
Встал
горой мускулистой.⁷⁹

Вот они же (в ином стилизованном ключе) в стихотворении Александровского «Восстание»:

В ярком зареве пожара
Смерть справляла красный пир.
Здесь решали Жизнь борьбой
Два Титана:
Старый
Мир
И молодой.⁸⁰

Поэму «Хорошо!» по праву считают одним из лучших произведений о революции, которая здесь нашла разностороннее изображение во всем богатстве и многообразии подлинных лиц и событий. Сравнительно с нею первые произведения о революции выглядят, условно говоря, как «часть» истины, но «часть» весьма существенная, воспроизводящая общую, суммарную картину жизни, в которой два мира сразу представлены «во весь рост» и резко очерчены в своем классовом содержании. Если поэма «Хорошо!» по богатству жизненного, фактического материала и способу его подачи во многом напоминает художественный фильм, использующий средства кинохроники (к поэме «Хорошо!» очень близка, например, кинокартина С. Эйзенштейна «Октябрь»), то ее ранние «предшественницы» в творчестве Маяковского и других поэтов ближе стоят к плакатному искусству. Поэт, обрабатывающий жизненный материал революции, здесь отвлекается от всех деталей, частных, индивидуальной психологии и крупным планом дает главное, целое, итоговое.

Специфика поэтического мышления, господствующего в это время, состояла в том, что авторы, независимо от их дарования, больше обобщали, чем индивидуализировали, скорее связывали явления воедино, нежели их разграничивали. Синтез преобладал над анализом, целое подавляло часть. Это давало известные преимущества поэтам, сумевшим в короткие сроки передать главное содержание происходящего, и приводило их порою к блестящим успехам — к созданию образов монументальных, вместительных, заключающих в виде общей суммы основные слагаемые совре-

⁷⁹ Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 2, стр. 32—33.

⁸⁰ Пролетарский сборник. Книга первая. М., 1918, стр. 7.

менности. Но на том же пути советскую поэзию подстерегала опасность абстракции. Искусство порывает с образом и начинает изъясняться на языке отвлеченных понятий и логических умозаключении.

В 1919 году в Орле вышла книга стихов Е. Сокола «Красные набаты». Автор, пролетарский поэт, в предисловии оговаривается: «Здесь есть стихи, которые я очень люблю и очень ценю сам, но есть и такие, которым с литературной точки зрения я не придаю абсолютно никакого значения и которые я никогда не включил бы в сборник, если б отсутствие их не нарушило план мой, не внесло пробелов в выявление моего понимания исторического хода революции»⁸¹.

Автор готов пожертвовать даже художественным достоинством книги во имя строго продуманного «плана», определенной логической конструкции. Такая приверженность к различного рода планам и схемам, ясно прочерчивающим авторское понимание жизни, но далеко не всегда раскрывающим самую жизнь, — явление довольно распространенное в те годы. И дело здесь не только в литературной неискушенности многих авторов, вполне объяснимой в тех условиях. Порою вполне зрелые поэты строят произведения наподобие силлогизмов, и общий крен в сторону, так сказать, понятийного способа изложения жизненного материала весьма заметен в поэтической практике первых пореволюционных лет. Отвлеченное понятие часто оказывается основным содержанием образа. Это происходит потому, что оно — понятие — достаточно объемно, общо, универсально, чтобы с его помощью передать искомую сущность происходящего.

Широко известно пристрастие поэтов того времени (пролеткультовцев и «кузнецов» — в первую очередь) к употреблению слов с большой буквы. Это было средством засвидетельствовать свое уважение, любовь, благоговение перед тем высоким предметом, о котором шла речь, а также являлось способом перевести лирическое повествование в более общий, отвлеченный план, расширив значение данного слова до размеров абстракции. Упрекая поэтов «Кузницы» в излишней отвлеченности, В. Брюсов писал: «Если Революция, то не столько наша, октябрьская, сколько Революция вообще, всемирная, вне времени и пространства. Если машина, то тоже не данная, определенная, а машина вообще, мировая, космическая. Рабочий — не живой человек, ткач, литейщик или что-либо подобное, а Рабочий с большой буквы, мировой Пролетарий, строитель нашей Планеты»⁸².

К тому времени когда Брюсов писал эти строки, стиль поэтов «Кузницы» уже стал анахронизмом. В упорном нежелании

⁸¹ Е. Сокол. Красные набаты. Стихотворения. Орел, 1919, стр. 2.

⁸² Валерий Брюсов. Среди стихов. — «Печать и революция», 1923, кн. 7, стр. 83—84.

видеть конкретные приметы эпохи сказывались косность, отсталость ряда авторов, их оторванность от жизни. Но в первоначальных устремлениях пролетарских и других поэтов заключались и дерзкие замыслы, и вполне осознанный вкус, и определенный художественный расчет. Они действительно желали говорить о «Рабочем вообще» и о «Революции вообще» с тем, чтобы создать всеобъемлющие, собирательные образы. Отсюда их склонность к употреблению отвлеченных понятий, которые всячески подчеркивались (прописные буквы, выделение крупным шрифтом таких значимых слов, как труд, мы, интернационал и др.).

Появляются произведения, где самый сюжет строится особым образом — как развитие, столкновение, борьба абстракций. Не люди и даже не массы являются здесь героями, а идеи и понятия. Можно привести сотни примеров, показывающих, как абстракция берет верх над реальностью, и происходит это не потому, что поэты недостаточно внимательны к реальному миру, а преимущественно по другим причинам, во многом не зависящим от субъективных намерений того или иного автора. Тяготея по понятным мотивам к широчайшим обобщениям, увлеченные масштабами и объемами совершаемых в мире преобразований, многие поэты невольно уклоняются в сторону отвлеченностей, которые, по их мнению, более отвечают грандиозности происходящих событий, чем наброски и зарисовки какого-то единичного факта. Отвлеченное понятие таким образом становится суррогатом искомого обобщения.

Вот И. Садофьев в стихотворении «Радость» (июль 1918 года) пытается нарисовать картину демонстрации, идущей по Невскому. Первоначально он набрасывает кое-какие конкретные, живые черты движущейся человеческой массы, но затем, все более увлекаясь вдохновившей его идеей (слиянность личного и общего), поэт впадает в риторику и принимается соотносить одно понятие с другим понятием, жонглируя словами с большой буквы, предназначенными передать его возвышенные мысли и чувства. И мы видим, как постепенно конкретность ускользает из-под ног автора, вступающего на путь абстрактной высокопарности:

Торжественно проходят первыми матросы...

Строго-величавы поступь, взгляды, лица...

Кто-то им семейку забудок бросил,

Нищая старушка радостно слезится.

Безотчетно счастливый, весь благоговение,

Обнажаю голову, слитность постигаю:

Я, Они — Единство... Общее сцепление...

Это Я, под музыку, с Ними, в Них шагаю...

Это Я, разбивший рабства, тьмы оковы,
Я, в Борцах Бессмертных Свободы, Коммунизма...
Я — Советов Армия иду к Победам новым,
Это Я, шагаю — в Мир Социализма.⁸³

Стихотворение это звучит почти пародийно. Но неудачи в искусстве иногда бывают не менее показательны, чем успехи, в отношении основных творческих устремлений эпохи. Приведенные примеры особенно поучительны именно в том смысле, что они свидетельствуют о каких-то достаточно общих закономерностях в поэзии первых лет революции. В склонности авторов к демонстрации отвлеченных понятий мы усматриваем не только их личную слабость, но в конечном счете — проявление поэтической специфики всего периода: напряженные поиски в области больших обобщений, преобладание целого над частным и единичным.

3 Отвлеченность многих произведений и образов, созданных советскими поэтами в годы революции и гражданской войны, стала особенно ощутимой к концу этого периода и в начале следующего, когда необычайно возросла потребность в конкретизации всех тех явлений и понятий, которые вошли в жизнь и были прочно усвоены поэзией, но предстали в ней по преимуществу в обобщенном, суммарном виде. В связи с этим началась достаточно резкая и в основном справедливая переоценка многих литературных ценностей, вызывавших ранее одобрение, но на новом этапе превратившихся в тормоз поэтического развития. Тогда-то получил распространение термин «мифотворчество», употреблявшийся большей частью в уничижительном значении и направленный главным образом в адрес поэтов Пролеткульта и «Кузницы», чье творчество наиболее пострадало от засилья абстракций.

Но в этой необходимой реакции на абстрактность пролетарских поэтов иногда высказывались взгляды не совсем правильные. Так, например, критик В. Рожицын, поддержанный проф. В. Сиповским, писал по поводу темы революции в советской поэзии: «Совершенно невозможно согласовать действительный Октябрь с его поэтической мифологией у Кириллова, Герасимова, Александровского. Их Октябрь — величественная декорация никогда не имевшей на земле места исполинской битвы миллионов против миллионов. Железный гнет заводов, глухой ропот толп, ураган восстаний, кровь и огонь на улицах и потом патетическое славословие победоносному мировому труду. В этом — слабость и сила пролетарских писателей: изображенная ими революция не происходила никогда и нигде, но она имела магическую заклинательную силу в себе. Это — призыв, это — прокламация, особого рода поэтическая магия, вследствие которой

⁸³ Илья Садофьев. Динамо-стихи. Пг., Пролеткульт, 1918, стр. 28.

участники революции невольно подымались над действительностью, развертывая ее сокровенный смысл, как миф об октябрьских днях»⁸⁴.

С первого взгляда эта концепция выглядит весьма соблазнительной. Действительно, революция в том именно виде, как она изображена пролетарскими и не только пролетарскими поэтами. нигде и никогда не происходила, и подлинные факты развертывались по-иному, чем об этом рассказывается в многочисленных стихах и поэмах. Если мы обратимся к произведениям этого времени, называемым «Октябрь» (а таких появилось достаточно), то мы поразимся тому, как далеко в сторону от фактической точности ушла фантазия поэтов и до чего здесь мало конкретных примет великого события. Вот, например, Октябрь в изображении М. Герасимова, не являющийся исключением из длинного ряда поэм под тем же названием:

Ногами труб уперлись в горы,
И кудри туч спадают с плеч,
Мы цепи с рук мозольно-черных
Бросаем в солнечную печь.

Расплавив голубую тину
Небес, где золото и лазурь,
И облак пепельные спины
Раздуем мы мехами бурь.

.

Дух разрушенья — созиданья
Могучий и творящий дух,
Гори, земля, пылайте, зданья,
Чтоб пламень сердца не потух!⁸⁵

Тут даже и события нет как такового, а есть лишь лирическое парение эмоций и ряд иносказаний, выдержанных в обычном духе космизма и гиперболизма. И все же нельзя рассматривать подобного рода образцы отвлеченной поэзии как плод чистого вымысла, наделенного лишь субъективной (как говорит критик — «магической») силой и абсолютно лишенного объективной значимости. Не говоря уже о том, что никакое произведение искусства никогда *в точности* не соответствует факту, следует помнить, что указанные стихи и поэмы отражали не фактическую сторону революции, а были связаны с нею иными каналами, воплощая в общих чертах разрушительный и созидательный дух революции, ее всемирный размах, пафос коллективизма и т. д. Не соответствие фактов нужно здесь искать, а согласо-

⁸⁴ Цит. по кн.: В. В. С и п о в с к и й. Поэзия народа. Пролетарская и крестьянская лирика наших дней. Пг., 1923, стр. 132—133.

⁸⁵ М. Герасимов. Четыре поэмы. Пг., Пролеткульт, 1921, стр. 18, 19.

Так, в интересной книге К. В. Дрягина «Патетическая лирика пролетарских поэтов эпохи военного коммунизма» (1933), содержащей богатый фактический материал и тонкий анализ стиля, по поводу романтической отвлеченности пролетарских поэтов в заключение говорится: «Это отворачивание от конкретной действительности в эпоху обостренной классовой борьбы, несомненно, является отходом, отрывом от борющегося класса, от пролетариата, стремлением „спрятаться от жизни“, влиянием мелкобуржуазным». Мелкобуржуазное влияние автор связывает с идеалистической философией А. Богданова, который, как известно, играл в Пролеткульте руководящую роль: «Характернейшие черты стиля патетической лирики — абстрактность, декларативность, схематизм — очень трудно объяснить из сущности пролетарской революции и из идеологии пролетариата и его чрезвычайно реальной и конкретной борьбы. Но зато эти черты легко объясняются влиянием богдановской и пролеткультовской философии».

Непосредственно из философии Богданова выводится и космизм, и коллективизм, и склонность к символике и т. д. «Если основные идеи, если героический пафос и основные темы давались пролетарским поэтам революцией, т. е. непосредственной общественной практикой своего класса, то абстрактность, схематизм, чуждые литературные влияния, противоречие формы и содержания, даже некоторые темы, символика и декларативность и т. п. находят свое объяснение, свои корни в философском мировоззрении этих поэтов, воспитанном частью непосредственно Богдановым, частью Пролеткультом, который также находился под непосредственным руководством Богданова»⁸⁸.

С этим легким объяснением очень трудно согласиться. Хотя Богданов оказал заметное влияние на теорию и практику Пролеткульта, поощряя, в частности, тот безликий коллективизм, которому были подвержены многие авторы, его роль здесь явно преувеличена. Несостоятельность этой концепции особенно бросается в глаза, когда исследователь утверждает, что «мелкобуржуазные черты» стиля роднили пролетарских поэтов и с Блоком, и с Есениным, и с Маяковским, и даже с Демьяном Бедным, в творчестве которого, несмотря на большую конкретность, «основные приемы патетики совершенно те же, что и поэтов „Кузницы“»⁸⁹, поскольку Бедный также очень широко пользовался в патетической лирике и декларацией, и символикой. Правильнее рассматривать отвлеченность, символику, космизм и другие черты революционной поэзии (в которых проявлялась и сила ее и

⁸⁸ К. В. Дрягин. Патетическая лирика пролетарских поэтов эпохи военного коммунизма. Вятка, 1933, стр. 146—147, 140, 143.

⁸⁹ Там же, стр. 148.

слабость) как особенности художественного мироощущения и стиля, господствовавшего в те годы, а применительно к влиянию Богданова — говорить о том, что оно порою накладывалось на творчество отдельных авторов, усугубляя некоторые их слабости и недостатки.

Однако К. В. Дрягин прав в одном: отвлеченность многих пролетарских поэтов находилась в противоречии с конкретной практикой революционной борьбы и социалистических преобразований, проходивших по всей стране, и это противоречие углублялось по мере того, как страна шла дальше и на передний план выдвигались все новые и новые конкретные задачи, требующие вмешательства литературы. Этим, в частности, объясняется печальная судьба таких поэтов, как М. Герасимов, В. Кириллов и др. Яркие, самобытные, многообещающие вначале, они постепенно утрачивают первенство и, несмотря на очевидный талант, оказываются в хвосте литературного развития. Воплотив революцию как некое целое, они не сумели перешагнуть через свои первые достижения и остались поэтами лишь одного короткого периода. Их обобщенные образы стали вскоре общим местом и вызвали законную неудовлетворенность у тех, кто желал двигаться дальше.

Сделать новый шаг и от воспевания революции вообще перейти к изображению ее конкретных сторон и проявлений было не так просто. Нет необходимости в ограниченности многих революционных поэтов, оказавшихся в плену своих собственных символов и гипербол, непременно усматривать какой-то злой умысел, попытки «спрятаться от жизни» и т. п. Применительно к большинству авторов скорее следует говорить о своего рода аберрации поэтического зрения. Ему были доступны грандиозные масштабы революции, но не были заметны все те «мелочи», которые составляли ее живую плоть. Размах, величие революции закрывали конкретное содержание современности.

Это не следует понимать буквально. Многие из самых заядлых «космистов» имели за плечами огромный жизненный опыт большевистского подполья, тюрьмы, ссылки, принимали активное практическое участие в революции, сражались на фронтах сначала первой мировой, а затем гражданской войны. Тем не менее, стихи они писали в достаточной мере отвлеченные, чуждаясь жизненной «прозы» и тяготея к абстрактной символической, которая, по их мнению, вполне соответствовала переживаемому историческому моменту. Очень показательны в этом смысле автобиографические записи Кириллова: «Будучи секретарем районного комитета партии большевиков, я вставал до рассвета и в метельной мгле спешил в райком, обдумывая по дороге своего „Железного Мессию“, „Матросов“, „Мы“ и другие стихи. „Железного Мессию“ я представил воочию шагающим над громадами фабричных корпусов „в сиянии солнц электрических“ и, воз-

вратившись домой ночью, а иногда оставшись на ночь в комитете, писал стихи»⁹⁰.

Из этих строк перед нами встает образ типичного поэта-романтика, для которого созданные его фантазией творения более реальны, чем окружающая его повседневность, однако с той существенной разницей, что Кириллов не противопоставляет райкомовской действительности своего «Железного Мессию», а связывает их воедино. «Железный Мессия» — извлеченное из этой действительности обобщение, абстрагированное от ее конкретных черт и деталей.

Вот он шагает чрез бездны морей
Стальной, непреклонно стремительный.
Искры бросает мятежных идей,
Пламень струит очистительный.

Где прозвенит его властный крик —
Недра земные вскрываются,
Горы пред ним расступаются вмиг,
Полюсы мира сближаются...⁹¹

Этот образ, несомненно, близок революции как целому; автор стремится воссоздать силу и мощь пролетариата, несущего всему миру обновление. Но как далек этот образ от конкретной, фактической стороны событий, свидетельствует любопытный очерк того же Кириллова, рассказывающего о своих непосредственных впечатлениях от Октябрьских дней.

«Незабываемая картина. Серый октябрьский день. Угрюмо и низко нависли над городом свинцовые тучи. Моросит мелкий косяй дождик. Такой был этот знаменательный день, когда решалась судьба Великой Пролетарской Революции. По московскому шоссе, шлепая по жидкой осенней грязи, двигается отряд красногвардейцев, направляясь к Пулкову навстречу войск Керенского. Молчаливо, спокойно, без песен, музыки и алых знамен движется революционный авангард. Нет здесь ни театральности, ни бутафорского эффекта... По сторонам и позади идущего отряда движутся девушки-работницы. Они бросили фабрики и, перекинув через плечи сумки с медикаментами, идут за своими братьями...»⁹²

Как будто разными лицами написаны эти отрывки в стихах и в прозе. В очерке Кириллова — точность имен и названий, конкретность фактов и деталей, в его поэзии — туманность, неопределенность места и времени; в очерке — обо всем рассказывается просто, сдержанно, без театральности и бутафорского

⁹⁰ ЦГАЛИ, ф. 1372, оп. 1, ед. хр. 1, л. 4.

⁹¹ В. Кириллов. Стихотворения. Книга первая (1913—1923). М., 1924, стр. 56.

⁹² «Грядущее», 1918, № 1, стр. 7.

эффекта; в стихах — все строится на внешней, бьющей в глаза эффектности, на красивой театральной позе. И в то время как реальные красногвардейцы шлепают по жидкой грязи, их поэтический собрат «шагает чрез бездны морей». Так в разном стилизовом воплощении предстает одна и та же тема — победное шествие революции.

Перевести эту «прозу» в стихи было очень трудным делом, которое в начале революции даже не осознавалось многими авторами как необходимая поэтическая задача. К поэзии той поры в некоторой степени применимы слова Багрицкого, высказанные им по поводу своих романтических произведений того же времени: «Я еще не понимал прелести использования собственной биографии. Гомерические образы, вычитанные из книг, окружали меня»⁹³.

Конечно, Багрицкий в то время имел за спиной иную жизненную школу и иное литературное воспитание, чем, например, основная масса пролетарских поэтов, которые писали на актуальные революционные темы. Их окружали гомерические образы, вычитанные из жизни, а не из книг. Но они, как правило, располагая интереснейшим конкретным материалом и богатейшими биографиями непосредственных участников революции, также еще не понимали «прелести использования собственной биографии» в сфере поэтического слова. Это пришло позднее в советскую литературу, когда Багрицкий, Тихонов, Светлов и ряд других поэтов, вернувшись с фронтов гражданской войны, внесли в поэзию свои биографии и биографии своего поколения. Но поэзия 1917—1920 годов несет слабо выраженный автобиографический отпечаток своих создателей. Герасимов, Кириллов и другие авторы, обладающие исключительным по яркости и разнообразию жизненным опытом, почти не отразили его непосредственно в своих стихах, предпочитая рассказывать об универсальном опыте мирового пролетариата.

В этот период сплошного засилия всевозможных символов и аллегорий положительное значение имело (как шаг вперед по пути конкретизации образа революционной массы) изображение народа не суммарно и однолинейно, а более подробно, дифференцированно — в виде живой, переменной стихии, как это сделано Блоком в поэме «Двенадцать». Хотя стихия, здесь воспетая, далеко не исчерпывала современной темы и составляла лишь одну сторону революционной действительности, ее образ обладал явными преимуществами перед абстрактной символикой пролетарских поэтов. Конкретность, жизненность этого образа обусловили популярность поэмы и то влияние, какое она оказала на окружающую литературу. Как только поэты от собирательных образов и гиперболических обобщений переходят к живопис-

⁹³ Архив Института мировой литературы им. А. М. Горького, II. 75. 370.

нию многоликой и многоголосой толпы в ее натуральную величину, они часто обращаются к опыту Блока. Вот почему интонации «Двенадцати» мы встречаем и в поэме Маяковского «150 000 000» (которая, вместе с тем, содержала известную полемику с Блоком, заключенную уже в самом названии этого произведения) —

Спадают!

Ванька!

Керенок подсунь-ка в лапоть!

Босому что ли на митинг ляпать?⁹⁴

и в поэме Хлебникова «Настоящее» (1921) —

А белье мое всполосну, всполосну!

А потом господ

Полосну, полосну!

И-их!

— Крови лужица!

— В глазах кружится!⁹⁵

и в стихотворении Орешина «Народный сказ» (с характерным примечанием — «под тальянку») —

С нами бог,

Никого не боюсь.

А убил,—

Помолюсь, помолюсь.

Ах, ночь!

Прямо в ночь закатил.

Чью-то душу

Загубил, загубил⁹⁶

и в поэме Е. Бражнева «Поход», написанной в 1920 году на кавказском фронте и отчасти напоминающей контрасты «Конармии» Бабеля,—

Эй, богатеи, купцы, кулаки,

Отмыкай замки,

Отпирай чуланы, сундуки и скрины,

Принимай гостей бесперечь,

Да пожарче растапливай печь!

⁹⁴ Владимир Маяковский. Полное собрание соч., т. 2, стр. 116.

Эта переключка Маяковского с Блоком уже не раз отмечалась исследователями. См., например: В. Перцов. Маяковский. Жизнь и творчество. После Великой Октябрьской социалистической революции. М., 1956, стр. 121.

⁹⁵ Собрание произведений Велимира Хлебникова, т. III. Л., 1931, стр. 273—274.

⁹⁶ П. Орешин. Красная Русь. Стихи. М., 1918, стр. 68.

Уж как с купечкой женой
Сладко мы поварим...
Уж как сабелькой стальной
Все углы обшарим:
Нет ли опасности какой
Тут пролетариям? ⁹⁷

Народная стихия революции получала в поэзии самое разнообразное воплощение. Нередко она наряжалась в исторические одежды; тут на первое место закономерно выдвигалась тема крестьянских восстаний Разина и Пугачева. Эти лица возбуждали в тот период отнюдь не исторический интерес, а выступали в поэзии в качестве непосредственных предшественников (и даже современников) сегодняшнего дня.

Россия Разина и Ленина,
Россия огненных столбов! ⁹⁸

Вот обычная для того времени параллель. Она вызывалась не столько непониманием или искажением исторической специфики настоящего и прошлого, сколько желанием поэтов найти подобающую фигуру для выражения бушующей народной стихии. Разин и Пугачев были, таким образом, фигурами, имевшими для революционной современности скорее символическое, нежели реальное значение. О них писали десятки авторов самого разного толка — пролетарские поэты (В. Князев и др.), крестьянские (П. Орешин, С. Есенин и др.), символисты (М. Волошин), футуристы (В. Каменский, В. Хлебников) и т. д.

Эта тема играла первостепенную роль, естественно, в творчестве крестьянских поэтов. Но если не брать в расчет есенинского «Пугачева», который и по времени был написан позднее и по своей проблематике выходил из круга произведений этого типа, наиболее значительными здесь были поэмы Хлебникова «Уструг Разина» и Каменского «Сердце народное — Стенька Разин». Последняя пользовалась в те годы особенно большим успехом и принадлежала к лучшим вещам Каменского.

Ее появление в виде самостоятельного произведения было предварено романом В. Каменского «Стенька Разин» (1916), в котором лирическая проза местами перемежалась стихами. Эти стихотворные куски, извлеченные из романа и собранные воедино, немного измененные и дополненные новым текстом, составили поэму, вышедшую отдельным изданием в 1918 году. В ней

⁹⁷ Е. Бражнев (Е. А. Трифонов). Буйный хмель. Стихи. М., 1922, стр. 75—76.

⁹⁸ В. Нарбут. Красная Россия.— «Сирена». Пролетарский двухнедельник. Воронеж, 1918, № 1, стр. 2.

протягиваются прямые нити между событиями современности и прошлым.

Станем помнить солнце — Стеньку
Мы от кости Стеньки кость —
И пока горяч — кистень куй
Чтоб звенела молодость⁹⁹.

В поэме о Разине с особой силой сказался богатырский русский размах, прозвучали русская национальная тема, русская удасть, влюбленность во все, что молодо и самобытно, что связано с великой народной стихией и о чем Каменский писал еще в романе, во многом перекликаясь с С. Есениным:

Богатырский Русский Народ.

Тебе — мои силы все без остатку — твоей отдаю
вечной борьбе за вечную волю.

...Я реву бычачьим ревом от счастья, что моя родина-
мать — Русская Земля, Русская Земля, Русская Земля.

Я готов всю свою жизнь повторять и знать только слова:

«Русская Земля...»

...Я не знаю более великого сознания, чем то, что я —
русский человек.

Я не знаю более глубокого ощущения, чем то, что я —
расейский парень.

Настоящий расейский парень. Стройно-высокого роста,
с небоясными детскими глазами, с кудрявыми волосами цве-
та соломы, с краснотубой улыбкой цвета спелой соломы¹⁰⁰.

Буйная, хмельная радость, молодечество, всезатопляющее «половодье чувств», ликующее сознание безграничной свободы — составляют основное содержание поэмы Каменского. Историческая тема в ней решена в подчеркнуто лирическом, эмоциональном ключе, ибо Степан Разин в трактовке Каменского — это каждый русский человек, поднявшийся на борьбу, это личная и всеобщая вольница победившего народа, который теперь сам себе атаман и хозяин.

Каждый Разин Степан
Сердцем яростным пьян —
Волга синь — океан
Каждый Сам — Атаман.

⁹⁹ В. Каменский. Сердце народное — Стенька Разин. Поэма. М., 1918. Страницы не обозначены.

¹⁰⁰ В. Каменский. Стенька Разин. Роман. М., 1916, стр. 5, 34, 56. Ср. позднейшие строки Есенина: «Я люблю родину. Я очень люблю родину!» и др. Несомненно, Каменский близок Есенину, предвзято отчасти некоторые его темы и образы. Но сравнительно с Есениным он более весел, ясен и поверхностен. Есенин — глубже, печальнее и сложнее.

Очень яркая, но не слишком глубокая, поэма Каменского — это лирическое восклицание, произнесенное во славу русского народа и русской революции. Она и построена в значительной степени на междометиях и звукоподражании («Ой-и-ухх-нна», «Х-х-эй», «Дзынь-бум-бамм» и т. д.), на футуристической игре в слова и звуки, выполняющей здесь эмоционально-выразительную функцию.

Но несмотря на большую близость к обычной футуристической практике, произведение это очень показательно для советской поэзии начала революции. Преобладание чисто эмоционального восприятия действительности, лирический восторг, взрыв страсти — частые явления этого времени. «Сердце, ликуя о завтрашнем плаваньи, рвись на куски!»¹⁰¹ — восклицает В. Князев, и подобного типа декларации, иногда достаточно туманные, но призванные передать душевное волнение человека, возрожденного революцией, все кипение его чувств, бурю переживаний, — мы встречаем у каждого автора, разделявшего народные чувства по поводу происходящих событий. Воспевание народной революционной стихии постоянно переходит в своего рода «душевное стихийничество», в котором внешние и внутренние явления сливаются в едином эмоциональном порыве. Как писал С. Обрадович, —

Сердце кричать не устанет,
Ураганами не задушить
Пылающий крик восстаний
И взлет окрыленной души¹⁰².

«Крик восстаний» и «взлет души» лежат в одной плоскости, одно порождает другое и переходит в него, и поэты не устают кричать об этом зове сердца и времени, так что порою невозможно различить, о чем они рассказывают — о ходе объективных событий или о движении своих внутренних переживаний. И мир, и поэт уносятся ввысь, охваченные вихрем революции.

Вихри! Вихри! Носитесь, крутитесь,
Ледените, палите мефя,
Синим пламенем мир охватите,
В беспредельности снегом звеня...¹⁰³

— провозглашает Н. Полетаев, заметно впадая в интонацию до-октябрьского Блока — самого преданного певца народной, душевной и всякой иной стихии.

Суровые будни военного коммунизма, голод, блокада, разруха не могли отрезвить поэтов, породнившихся со стихией и

¹⁰¹ В. Князев. Песни красного звонаря. Пг., 1919, стр. 26.

¹⁰² С. Обрадович. Октябрь. Стихи. М., 1922, стр. 8.

¹⁰³ «Чугунный улей». Сборник пролетарских писателей. Вятка, 1921, стр. 48.

находивших в ней источник неисчерпаемой эмоциональной энергии. Правда, драматические события эпохи находили и в этой сфере своеобразное преломление. В сражениях гражданской войны бурные страсти поэтов не затихали, а приобретали более собранный, волевой, целеустремленный характер. Душевное полководье облекалось в напряженные ритмы и образы, зовущие в бой, в атаку. А «упоение в бою и бездны мрачной на краю», готовность к самопожертвованию, ожесточенность в схватке с противником и радость победы — в свою очередь находили выражение в поэзии в виде стихийных порывов и взлетов иступленного, самозабвенного чувства.

Жажда, пой!
Голод, насыть!
Время
 в бои
Тело носить.

Пули, погуще!
По оробелым!
В гушу бегущим
грянь, парабеллум!

Самое это!
С донышка душ!
Жаром,
 жженьем,
 железом,
 светом,
жарь,
 жги,
 режь,
 рушь!¹⁰⁴

Ах, эти черные раны
на шее и на груди!
Лети, жеребец буланый,
все пропадом-пропади!..
Мое жестокое сердце,
не выдаст тебя закал!
Смотри, глупыш-офицерик,
как пьяный, навзничь упал...¹⁰⁵

Изображение и воспевание стихии было, несомненно, вполне естественным и закономерным явлением в эту эпоху величайших

¹⁰⁴ Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 2, стр. 124.

¹⁰⁵ Владимир Нарбут. Советская земля. Харьков, 1921, стр. 30.

исторических катаклизмов, необычайной активизации народных масс, бурного подъема и проявления внутренних сил личности. Призывая поэтов ближе соприкоснуться с эпохой, Блок говорил, что в результате такой близости «и стихи бы стали стихийней», т. е. более непосредственно выражали бы основной жизненный тонус современности¹⁰⁶.

Вместе с тем нельзя не заметить, что в «стихийничестве» многих авторов заключалась и известная ограниченность и даже угроза поступательному движению поэзии. Подобно тому, как широчайшие, универсальные обобщения из средства наиболее полного изображения революции иногда становились препятствием на пути к ее конкретному содержанию, так и безграничное господство эмоции, одностороннее увлечение стихийностью нередко мешали поэтам более глубоко и правильно подойти к явлениям окружающей жизни. В стихах некоторых авторов намечается опасная тенденция: отдаться на волю стихии и, забыв обо всем на свете, навсегда погрузиться в восторг самоцельного, самодовлеющего разрушительного экстаза. Затянувшийся эмоциональный порыв превращался в бессмысленную растрату душевной энергии, в буйство, в вакханалию чувств. В этом экстатическом состоянии поэт перестает замечать действительность и в то время, как страна занимается реальным делом, напрягает все силы в борьбе за социализм, он славит бурю ради бури, огонь ради огня и готов предаваться взрывам и пожарам до скончания века, находя в этом высший смысл всемирного бытия. Революция в подобной трактовке теряет свою разумность и целесообразность.

Мне все равно, чем окончится это,
Что будет: победа, позор или смерть,—
Но я приемлю пламенным сердцем поэта
Этот грохот, которым объята вся твердь...
*(О. Леонидов)*¹⁰⁷

Верьте, я только счастливый безумец,
поставивший все на Октябрь...

*(А. Мариенгоф)*¹⁰⁸

Эти анархические настроения особенно часто давали о себе знать в среде декадентствующей мелкобуржуазной богемы, далекой от революционной борьбы, но склонной ко всякого рода острым приправам. Так, в поэзии имажинистов трагические контрасты революционной стихии Блока («Пальнем-ка пулей в Святу Русь...») превращались в эстетскую игру «кошунственных

¹⁰⁶ Выступление в Союзе поэтов (4 августа 1920 г.).— Александр Блок. Собр. соч., т. 8, стр. 245.

¹⁰⁷ «Художественное слово», 1920, кн. 1, стр. 12.

¹⁰⁸ Сб. «Явь». Стихи. М., 1919, стр. 15.

сочетаний»: «...На паперти великолепен наш красный канкан» и т. д. Однако порою сходные настроения мы встречаем и в творчестве поэтов иной жизненной и литературной ориентации. Например, В. Князев пишет «вампирические» стихи о герое времен Великой французской революции, который в момент казни прячется под эшафотом и упивается кровью, стекающей с ножа гильотины. Широко хождение среди пролетарских поэтов имели призывы к «поголовному» уничтожению, к разрушению всех ценностей, в чем также проявлялась склонность к своевольному, разнузданному «стихийничеству».

Ужасен — прекрасен подвиг
Восставшего правнука Стеньки,
Ателье, министерства, спальни,
Пантеон, галерею — на смарку!
Выдержал под наковальней —
Станешь подобен Марксу,
Не вынес — туда и дорога,
Плевать нам на вашего бога.

(А. Дорогойченко)¹⁰⁹

Не нужно принимать все эти заявления слишком всерьез: предложение отправить Пантеон «на смарку» было примерно таким же риторическим и ни к чему не обязывающим жестом, как намерение построить «звезды в ряды» или расчесать «зори бурь». Но анархические и нигилистические фантазии приносили тот большой вред, что искаженно рисовали современность и, подчеркивая в революции лишь всяческое разрушение, представляли ее в виде слепого стихийного бунта, лишали ее осмысленности и цели.

Однако «стихийность» далеко не всегда была отрицанием «сознательности»; применительно к тому времени эти понятия не следует лишь разграничивать и противопоставлять друг другу. Сплошь и рядом изображение революции через стихию было продиктовано стремлением поэта показать ее как глубоко осмысленный процесс, подчеркнуть творческую силу масс.

Повышенная эмоциональность сочеталась у ряда поэтов с явственно выраженным тяготением в сторону интеллектуализма и даже рационализма, с развитым сознанием той созидательной роли, какую играет в социалистической действительности человеческий разум. Эти мотивы приобрели особенное значение в «поэзии труда», которая в те годы выдвинулась на первый план и приковала внимание многих авторов.

Тему труда наиболее интенсивно разрабатывали пролетарские поэты. Здесь, как известно, было много неудач, нелепых крайностей, ошибок; в решении этой темы, как и во всем другом, часто сказывались абстрактность, пренебрежение к личности и

¹⁰⁹ Сб. «Чугунный улей», стр. 32

прочие распространенные в то время беды. Тем не менее, именно в стихах о труде пролетарские поэты достигли наибольших успехов, и это было с их стороны самым значительным вкладом в советскую литературу, было главным их открытием и главной заслугой. Они, как сказал Н. Полетаев, стремились показать, «что в труде, в самом обычном простом труде, ну хотя бы в труде дворника, подметающего мостовую после дождя, не меньше поэзии, чем в отношениях между полами...»¹¹⁰.

Труд в творчестве пролетарских поэтов это не только тема, сюжет, материал, подлежащий поэтической обработке. Это новая эстетика, рождающаяся в новых исторических условиях, новая красота социалистической современности. Отсюда трогательная, порой наивная, влюбленность этих поэтов во все, что связано с заводом, с производством, их доходящий до фетишизации культ машины и техники. Их нежные признания в любви, обращенные к станку, к фабричной трубе, к чугуну и железу, сейчас часто кажутся анекдотом, смешной пародией, сочиненной авторами на самих себя. Всем известны строки типа — «я электрическую соску губами жадно присосал». Но нельзя забывать, что эти признания исходят от людей, которые впервые обрели в машине помощницу и друга, а на заводе — родную семью, что здесь на наших глазах происходит первое свидание человека — не с машиной, а с новой жизнью, с новыми условиями труда и существования, наконец, с самим собою в новом, еще не известном качестве — и у него от восторга кружится голова и заплетаются ноги. Вот как об этом рассказывает А. Гастев, выразивший подобные настроения еще в некоторых своих дооктябрьских вещах:

Дрожу и бегу к вам, черные трубы, корпуса, шатуны, цилиндры.
Готов говорить с вами, поднять перед вами руки, воспевать вас,
мои железные друзья...
Иду на завод, как на праздник, как на пиршество¹¹¹.

Наряду с общими, достаточно отвлеченными гимнами в честь Труда, Завода и т. д., пролетарские поэты особое внимание обращали на подробное описание самих процессов — производственных и технологических. Они стремились породниться с металлом, учились «понимать язык железный», шелест ремней, вздохи маховиков. Иногда им это хорошо удавалось. Так, например, С. Обрадович, стяжавший в те годы почетное имя «поэта-индустриалиста», «пролетарского урбаниста», с особенной тщательностью стремится передать движения орудий труда

¹¹⁰ Николай Полетаев. О трудовой стихии в поэзии.— «Кузница», 1920, № 1, стр. 19.

¹¹¹ Алексей Гастев. Поэзия рабочего удара. Пг., 1918, стр. 82.

и сопротивление обрабатываемых материалов, умело воссоздавая трудовую музыку шумов и ударов.

Чугунные дрожат стропилы:

Был с каждым взмахом крепче взмах,

И о победе пели пилы,

И над вагранками меха

Поддакивали впопыхах¹¹².

В подобного рода индустриальных пейзажах человек как самостоятельно действующее лицо обычно не изображался. Но отсканенный машиной, он присутствовал как ее двигатель, как скрытая энергия, и мир индустриальной культуры в этой трактовке предстает как непосредственное продолжение человека и символическое воплощение его трудовой и мыслительной мощи. Вот почему произведения пролетарских поэтов, несмотря на то, что образ человека как такового здесь нередко отсутствует или находится в явной зависимости от изображения красот индустрии, у нас не вызывают впечатления подавленности человека машиной, а напротив — чувство гордости за его силы и разум. П. Бессалько писал: «Мы любим электрические провода, железную дорогу, аэропланы — ведь это наши мышцы, наши руки, наши нервы; — мы любим заводы — это узлы нашей мысли, наших чувств»¹¹³.

Подобно революции, труд, таким образом, часто предстает в виде огромной, слабо расчлененной стихии, которая поглощает отдельную человеческую личность, но служит выражением действий, мыслей и переживаний всего трудового коллектива в целом. Здесь действуют не люди и машины, а слитые воедино машино-люди, и поэты намеренно подчеркивают эту слиянность металла и мысли, камня и эмоции. В стихотворении Гастева «Мы растем из железа» рассказывается о том, как воля строителя переходит в здание и он растет вместе с постройкой:

Я вырос еще.

У меня у самого вырастают стальные плечи и безмерно сильные руки.

Я слился с железом постройки.

Поднялся.

Выпираю плечами стропила, верхние балки, крышу.

¹¹² Сб. «Крепь». Стихи. В. Александровский. Вл. Кириллов. С. Обрадович. С. Родов. Вологда, 1921, стр. 26.

¹¹³ П. Бессалько. О поэзии крестьянской и пролетарской. — «Грядущее», 1918, № 7, стр. 13.

Ср. у Маяковского:

Наши ноги —

поездов молниеносные проходы.

Наши руки —

пыль сдувающие веера полян.

Наши плавники — пароходы.

Наши крылья — аэроплан.

Ноги мои еще на земле, но голова выше здания.
Я еще задыхаюсь от этих нечеловеческих усилий, а уже кричу:
— Слова прощу, товарищи, слова!
Железное эхо покрыло мои слова, вся постройка дрожит нетерпением.
А я поднялся еще выше, я уже наравне с трубами.
И не рассказ, не речь, а только одно, мое железное, я прокричу:
— Победим мы!¹¹⁴

«Железный» Гастев (с этим эпитетом он вошел в литературу) принадлежал к самым видным пролетарским поэтам. В его творчестве справедливо усматривали наиболее яркое и новаторское воплощение трудовой деятельности освобожденного пролетариата. Ему предрекали будущность первого поэта революции. И когда Гастев, выпустив в 1921 году вторую книгу стихов («Пачка ордеров»), неожиданно смолк и полностью оставил поэтическую стезю ради своей общественно-педагогической работы, это было многими воспринято как тяжелая потеря для советской литературы.

Я хочу тебя услышать, Гастев,
Больше, чем кого из остальных,—

писал Н. Асеев, называя Гастева новым «Овидием горняков, шахтеров, слесарей»¹¹⁵.

Несмотря на небольшой объем художественной продукции Гастева его самобытное дарование раскрылось достаточно многообразно. Но, пожалуй, наиболее характерной особенностью его поэтического почерка был крайний — до сухости — рационализм, сочетавшийся, однако, с самой безудержной стихийностью и романтизмом. Гастев — это романтик от алгебры и конструктор от революции. Предмет его поэзии — стихия, но стихия всяческих планов, расчетов, регулировок, целенаправленных воль, подстрекаемых и дисциплинированных разумом. Его стихи полны огня и страсти, но это страсть интеллекта, пламя, достигающее высочайших температур, которые вместе с тем измерены с точностью до одного градуса. При этом роль рассудка не сводится к ограничению, к упорядочению эмоций. Напротив, рассудочность Гастева часто порождает и усугубляет эмоции: стискивая их в строгие рамки заранее предначертанных схем, она концентрирует напряжение до того, что все здесь находится на грани взрыва и катастрофы.

Столь неожиданные сочетания определили и поэтику Гастева: короткие, рубленые, звучащие, как приказ, фразы (режим экономии); обычные для пролеткультовцев абстракции, которые вместе с тем необычны, потому что исполнены сильной экспрес-

¹¹⁴ Алексей Гастев. Поэзия рабочего удара, стр. 7—8.

¹¹⁵ Н. Асеев. Собрание стихотворений, т. 1. М.—Л., 1928, стр. 173.

сии; драматическая сгущенность сюжета, в котором взвешены и рассчитаны «риск тысячей» и «опасность миллионов».

Мост! Мост!

Достигнуть.

Испытать.

Или погибнуть на стройках.

На моторы!¹¹⁶

Чтобы лучше понять природу гастевского рационализма, стоит обратить внимание на его доклад «Снаряжение современной культуры», который он прочел в качестве директора ЦИТа (Центральный институт труда) 5 марта 1923 года. Хотя этот доклад не имеет непосредственного отношения к поэзии и касается вопросов общего культурного строительства, организации труда и социального воспитания и хотя он прочитан в более позднее время, мы найдем в нем многое из того, что руководило Гастевым в его поэтической судьбе.

Гастев выдвигает на первое место идеи практичности и утилитарности, причем выражены они с обычным для этого автора максимализмом в форме и содержании. Ставя своей задачей воспитание боевого, здорового поколения советской молодежи, способного не только мечтать о социализме, но практически строить его,— работать, делать, уметь,— он обращается к юношеству с рядом советов, которые весьма конкретны, а порою даже мелочны, но в то же время овеяны духом самой отчаянной романтики. Этот доклад настолько замечателен как документ эпохи, что хочется привести несколько выдержек, намеренно взятых из разных его пунктов.

«Настоящий агент культуры¹¹⁷ должен иметь хорошее расположение духа. Только это дает известную работоспособность, необходимую для того, чтобы раскатать спавший три века народ. Пускай хоть триста человек кончают самоубийством, но раз гудок — иди и пускай станок в ход».

«Надо стать артистами удара и нажима. Надо великолепно знать конструкцию ножа и молотка, дьявольски полюбить их... А такой инструмент, который является синтезом этих двух инструментов,— красавец топор? Он должен быть таким же инструментом, каким является мяч при игре. Мы его должны возвести в совершенство, и тогда достигнем мощности, о которой даже не грезим.

...Необходимо научиться спать... Когда вы хотите отдохнуть, должны ляпнуться на кровать и в один момент достигнуть максимальной пассивности всех мускулов, как будто вы проваливаетесь сквозь землю».

¹¹⁶ «Творчество», 1918, № 7, стр. 4.

¹¹⁷ Гастев так называет сознательного, передового участника культурной революции.

«Уметь брать на учет все, что только находится вокруг нас. В овраге, в котором мы находимся, есть гнилое дерево: бери его на учет, и если там есть камень — на учет! Наконец, если ничего нет, бери на учет собственные руки, которые всегда грезят инструментом. Вот, что называется делать революцию.

Если создадим какую-нибудь другую философию, она будет нас убивать, но не научит побеждать»¹¹⁸.

Все эти частные предложения имеют вместе с тем настолько широкий, общий характер, что в их свете яснее выступают и многие литературные явления двадцатых годов, а также более раннего времени. Пафос разумности, пользы, целесообразности, самодисциплины, по-разному преломляясь, звучал и в стихах А. Безыменского, и в теории и практике «лефов», и даже в конструктивизме. Недаром А. В. Луначарский, откликнувшийся на доклад Гастева статьей «Новый русский человек» (опубликованной в приложении к докладу), непосредственно связывал эту тему с разнообразными видами так называемого левого искусства, в котором очень отчетливо выразились крайности утилитаризма, принимавшие подчас самые уродливые формы. И отделяя пшеницу от плевел, Луначарский писал о широком социальном (и по-разному отраженном в художественной плоскости) движении к положительным знаниям, к технической культуре, к индустриализму, к выработке в современном типе человека практической сметки, силы воли, деловитости: «Молодежь страстно хочет быть трезвой, быть разумной, быть *умелой*. Она хочет выработать в себе закаленного, научно вооруженного ловкого борца со Всероссийской пустошью, со всей заброшенностью наших необъятных лесов и степей». Но приветствуя доклад Гастева, который был восторженно принят молодежью, Луначарский предостерегал ее от тех опасных уклонов, в которые, как известно, часто впадали «левые» теоретики и практики — от делячества, голого техницизма, мещанской трезвости, и напоминал, что «нашей культуре должна быть свойственна ширь мировых горизонтов, огненный энтузиазм, который зажигается от соприкосновения с великими идеями социализма»¹¹⁹.

Что касается самого Гастева, то нет сомнений — его идеи (как социально-воспитательного плана, так и поэтические) были проникнуты этим огненным энтузиазмом подлинного революционера. Рационализм, утилитаризм и своего рода революционный аскетизм — все это было пушено им в ход ради практической реализации великих социалистических идеалов. Он был одержим делом, трудом, работой и выразил это достаточно полно своими стихами и своей жизнью.

¹¹⁸ А. Гастев. Снаряжение современной культуры. С приложением статьи А. Луначарского «Новый русский человек». Госиздат Украины, 1923, стр. 13, 19, 20, 23.

¹¹⁹ Там же. стр. 36, 37.

Вместе с тем у Гастева были точки соприкосновения с «левым фронтом». Не случайно футуристы, а позднее «Леф» поднимали Гастева как наиболее близкого им пролетарского поэта¹²⁰. Гастев даже считал, что футуристы недостаточно глубоко проводят «революцию форм», и предлагал от демонстрации человека перейти к «невиданно-объективной демонстрации вещей»¹²¹. Таким образом, он смыкался с теориями «ликвидации искусства», «искусства производства» и т. д., которые позднее пропагандировал «Леф» и которые впервые были намечены в «Искусстве коммуны» и других «левых» изданиях начала революции. В «Пачке ордеров» Гастева заметен этот уход от живописания человека к живописанию вещи; его стихи становятся суше, бесстрастнее, «техничнее», представляя собой имитацию заводских «ордеров» — деловых письменных распоряжений. Эта книга была его последним художественным произведением: вскоре Гастев ушел из литературы.

Можно предполагать (разумеется, в порядке гипотезы), что сам уход Гастева из поэзии в общественно-педагогическую работу был для него психологически связан с тем же утилитаризмом: реальное дело показалось ему полезнее и дороже искусства (подобные «уходы» имели место среди «лефовцев»). В таком случае, в этом разрыве нельзя не заметить своего рода литературной закономерности: возведенные в крайнюю степень рационализм и утилитаризм ведут к уничтожению искусства. Поэт перестает быть поэтом и начинает «творить» жизнь¹²².

При всем том фигура Гастева весьма показательна и говорит о возникновении в литературе первых лет революции очень важных явлений, которые, хотя и приводили иногда к различным крайностям, в целом имели для советской поэзии положительное значение. Разумная целенаправленность, отношение к искусству как к полезному труду, служащему делу социализма, внимание к практике борьбы и строительства, самодисциплина — все это не только не вредило достоинству поэта, как полагали сторонники «чистого искусства», но ставило поэта в выгодную позицию близости к источнику и цели его вдохновения — к народу, к современной действительности. О новом месте поэзии в обществе с гордостью писал Маяковский в известном стихотворении «Поэт рабочий» (1918), сравнивая труд поэтический с трудом инженера и пролетария.

¹²⁰ См. Б. Арватов. Алексей Гастев. «Пачка ордеров», Рига, 1921 г.— «Леф», 1923, № 1.

¹²¹ См. А. Гастев. О тенденциях пролетарской культуры.— «Пролетарская культура», 1919, № 9—10, стр. 45. Статья вошла в брошюру: А. Гастев. Индустриальный мир. Харьков. 1919.

¹²² По свидетельству К. Зелинского, Гастев своим главным художественным произведением называл организацию ЦИТа (Корнелий Зелинский. На рубеже двух эпох. Литературные встречи 1917—1920 годов. М., 1959, стр. 64).

Кто выше — поэт
 или техник,
 который
 ведет людей к вещественной выгоде?
 Оба.
 Сердца — такие ж моторы.
 Душа — такой же хитрый двигатель.
 Мы равные.
 Товарищи в рабочей массе.
 Пролетарии тела и духа.
 Лишь вместе
 вселенную мы разукрасим
 и маршами пустим ухать ¹²³.

Метафора «поэт-рабочий» несла очень глубокое эстетическое содержание, предполагавшее, что поэт — не «жрец», не «созерцатель», а деятель и участник в борьбе и строительстве. Отсюда очень частые в то время и даже нарочитые сближения явлений искусства с явлениями производства, с техникой. Перекликаясь с Маяковским («Я тоже фабрика. А если без труб, то, может, мне без труб труднее...»), молодой Безыменский в стихотворении «Завод слова» провозглашал:

Сбросим, сбросим
 Гниющую осень
 Старого
 Слова «поэт»!
 Этого имени нет!
 Мира восставшего зарево
 Стерло все краски утонченной кисти.
 Сорваны
 Жизни засохшие листья,
 Порваны
 Ключья
 Былого
 И тьмы:
 Выросли мы,—
 Рабочие
 Слова.

¹²³ Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 2, стр. 19. Любопытно, что Маяковский переключается в этом стихотворении с самой фразеологией Гастева, рассматривавшего культуру как искусство «обработки», как способность делать из мертвого материала полезную «активную вещь». В той воспитательной функции, которую выполняет поэзия, Маяковский также подчеркивает момент «обработки», «переделки» (конечно, не вещей, а сознания): «А мы не деревосбделочники разве? Голов людских обделываем дубы...»; «Мозги шлифуем рашпилем языка». Заметны в этой позиции и утилитаризм, тяготение к практической «выгоде», которую может и должно приносить искусство, что нашло развитие в позднейших стихах и статьях Маяковского и противостояло «бесцельному», «самоцельному» искусству декадентов.

Наша душа — завод.
Сердце — живая вагранка.
Мысли — шуршащий привод.
Стих — наша форма иль гранка.
Новые зодчие
Будут
Готовы.
Слышите гуды,
Рабочие
Слова?
Слышите жизни зовущую ноту:
— Эй, на ра-бо-ту-у-у...¹²⁴

Декларативный отказ Безыменского от «устаревшего» слова «поэт» также очень показателен для того времени. Конечно, советские поэты не думали всерьез отказываться от своего дела и звания, а лишь полемически подчеркивали несогласие с тем содержанием, которое вкладывали в это слово представители декадентского искусства, понимавшие под «поэтом» и «поэзией» нечто оторванное от жизни, общественной пользы, политики. В итоге это была борьба за новый тип поэта, тенденциозного, активного, открыто и сознательно утверждающего тесную связь своего творчества с делом народа и Коммунистической партии.

Поэтом не быть мне бы,
если б
не это пел —
в звездах пятиконечных небо
безмерного свода РКП¹²⁵

— писал Маяковский в 1920 году.

Безыменский также через «рабочих слова» шел к своей известной формуле:

Не хотим быть:
Коммунистами — в одном случае;
Поэтами — в другом;

¹²⁴ А. Безыменский. К солнцу. Книга стихов вторая. Пб., 1921, стр. 27—28.

Сила и убедительность таких неожиданных сближений, разумеется, во многом зависела от поэтического такта, умения, мастерства того или иного автора. Так, Маяковский, индустриализируя «душу», «сердце», «поэзию» и другие возвышенные понятия, часто прибегает к юмору, смягчающему слишком прямые и опасные аналогии, что хорошо заметно в стихотворении «Поэт рабочий». Ср. также в стихотворении «Протестую!» (1924): «Не завидую ни Пушкину, ни Шекспиру Биллю. Завидую только блиндированному автомобилю»; «Пусть сердце, даже душа, но такая, чтоб жила, паровозом дыша, никакой весне никак не потакая». Вместе с тем этого типа метафоры очень устойчивы в его поэзии и, можно сказать, имеют принципиальное значение. Из «поэзии-фабрики» 1918 года выросли образы знаменитого стихотворения «Домой!» (1925): «Я себя советским чувствую заводом, вырабатывающим счастье...»

¹²⁵ Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 2, стр. 34.

Общественными деятелями — в третьем;
Журналистами — в десятом...
Хотим быть:
коммунистами, ведущими работу партии в области
художественной литературы¹²⁶.

Параллельно шел процесс переоценки эстетических ценностей, расширения сферы прекрасного в поэзии. В творчестве ряда авторов заведомая и примелькавшаяся красота природы отодвигается на задний план, а иногда и целиком отвергается, для того чтобы дать место красоте труда, города, индустриальной культуры. Как бы ни были претенциозны заявления В. Кириллова, утверждавшего в стихотворении «Мы» от имени рабочего класса: «Мы разучились вздыхать и томиться о небе», «Позабыли мы запахи трав и весенних цветов», «Полюбили мы силу паров и мощь динамита, пенье сирен и движение колес и валов»¹²⁷, — в них заключалась большая правда. Она состояла не в буквальном значении этих заявлений (и рабочие и сами пролетарские поэты по-прежнему помнили о траве и цветах), а в другом, более общем и широком их содержании: в эстетическое сознание эпохи властно вошел целый ряд новых явлений, которые имели первостепенную значимость в жизни и теперь требовали привилегий в искусстве. Чтобы стать современной, поэзия должна была, хотя бы частично и временно, поступиться некоторыми из своих вечных кумиров, и красоты природы меркли перед красотой человека-строителя, перед созданиями его рук и ума.

Слава Мускулам!.. За облачную изгородь
Зацепил плечом бетонный Город,
Перед властной динамитной искрой
Гордые склонились горы¹²⁸.

Гастев назвал нашу эпоху «эпохой моста». Он воспел красоту этого железного сооружения, которое символизировало в его стихах индустриальную мощь современного человечества, революционную энергию масс, их устремленность в будущее. С высоты символического моста Гастев обращался ко всем любителям старины, покоя, эстетизированной природы:

Вы понастроили дач и засадили цветами... Извините,— здесь будет копать, уголь, шлаки...

Долой же из-под моста. Вы — или предатели или трусы.
— Плавучие краны! Наши грузовые! Дюжину баржей с булыжником немедленно на фермы. И... грох! — на клумбы и беседки.
Пусть заказывают попам молебны¹²⁹.

¹²⁶ «На посту», 1923, № 4, стр. 64.

¹²⁷ «Грядущее», 1918, № 2, стр. 4.

¹²⁸ С. О б р а д о в и ч. Окраина. Стихи. М., 1922, стр. 12.

¹²⁹ «Творчество», 1918, № 7, стр. 4.

Интересно отметить близость Гастева Маяковскому, для которого наша

Подходя к подобного рода декларациям, необходимо учитывать, что они в большинстве случаев имеют специальное эстетическое задание и содержат ярко выраженный элемент литературной полемики. Очень часто не на саму природу обрушивают поэты груз «булыжников», а на связанные с ней — как с темой — литературные явления. И если Н. Асеев в противовес естественному «соловью» создает своего «Стального соловья», то мы, обращаясь к этому стихотворению, должны иметь в виду, что «соловей» к тому времени давно уже стал символом «чистого» искусства («соловиный сад» — А. Блок, «...из любвей и соловьев какое-то варево» — Маяковский и т. д.). Вот почему в превращении асеевского «соловья», который сделался «стальным», чтобы петь в унисон «с гудящими всласть заводами», нельзя видеть кощунственную замену живой птицы мертвым механизмом (как иногда трактовали критики этот сюжет), а нужно переводить и «соловья» и все, что с ним произошло, в более широкий эстетический план. Поэт рассказывает здесь о себе самом, о разрыве с «соловиным садом» декадентско-эстетского искусства и о своем вступлении на почву жизни и современности. Как подчеркивает Асеев, соловьиная — поэтическая природа не умерла в поэте, а стала иной, оделась в сталь, обрела новый зычный голос. Мертвы же те «соловьи», которые остались верны узенькому мирку эстетизма, и потому, потеряв поэтичность, они превратились в «чучела».

Мир ясного свиста льни.
 Мир мощного треста льни,
 Он будет бить без умолку!
 Он стал соловьем стальным!
 Он стал соловьем стальным.
 А чучела ставьте на полку¹³⁰.

Это стихотворение не было ни отрицанием, ни уничтожением естественной природы, чувство которой у Асеева очень развито. Больше того, «Стальной соловей» в какой-то мере обновлял поэзию природы и способствовал ее возрождению, трактуя «соловиновую» тему по-новому, на современный лад и освобождая ее из-под власти литературщины.

эпоха в известном смысле тоже была «эпохой моста»:

борьба
 за конструкции
 вместо стилей,
 расчет суровый
 гаек
 и стали.

В стихотворении «Бруклинский мост» (1925) Маяковский писал, что по одному этому чуду современной индустриальной культуры можно было бы воссоздать, восстановить всю картину нашей эпохи.

¹³⁰ Н. Асеев. Собрание стихотворений, т. 1. М.—Л., 1928, стр. 183.

То же самое можно сказать о строчках Маяковского: «В новом свете раскроются поэтом опоганенные розы и грезы...» и т. д. Они были направлены не против роз, а против пошлости, которую оставила на розах слишком обильная поэзия.

По вопросу о том, что следует и что не следует считать прекрасным, шли горячие споры. В этой борьбе часто допускались всевозможные перегибы. Производственная фразеология, внедрявшаяся в сферу искусства, в том числе в психологию творчества, подчас очень огрубляла, упрощала тонкие и сложные художественные проблемы. А в творческой практике нагромождения индустриальных и трудовых терминов нередко вместо ожидаемого автором эстетического восторга возбуждали у читателей лишь скуку и отвращение. И все же красота в тот период была на стороне труда и индустрии, потому что эти ценности были новы и современны.

Пытаясь убедить пролетарских поэтов в преимуществах природы перед заводом, П. Орешин говорил, что радуга прекраснее кирпичной трубы, а весенний гром веселее ударов молота.

Что такое — из кирпичей труба,
Когда после обильного ливня —
Радуги два столба
Упираются в небо синее!

Привет тебе, мать-природа,
Огненные зари лесá.
О, голубые, капустные огороды,
Взлетевшие на небеса! ¹³¹

Но поэзия не могла довольствоваться давно отпущенной ей красотой «матери-природы». Развитие жизни, история влекли ее в другую сторону. И примечательно, что этому напору новой, индустриальной эстетики поддавался сам Орешин. В стихах на актуальные современные темы он вдруг начинал подражать тем самым авторам, которых только что убеждал в уродстве машины и красоте сельской местности. Как самый заурядный пролетарский поэт, разделяя все слабости этой школы, он писал:

Мы все срослись с душой машины,
Мы все черны, мы все в поту.
И наши руки, наши спины,
Как винт железный, на счету! ¹³²

Так в острых схватках и путем медленного проникновения, просачивания, в ярких образах и в несовершенном виде новые эстетические представления брали верх и выдвигались на передний план литературного развития.

¹³¹ П. Орешин. Радуга. Стихи. М., 1922, стр. 168.

¹³² П. Орешин. Алый храм. Стихи. М., 1922, стр. 136.

Поиски новых путей и возможностей протекали отнюдь не гладко. Настоятельно подчеркивая необходимость того, чтобы «все стало новым»¹³³, и рассматривая в свете этого требования некоторые явления современного искусства, А. Блок в одной из своих статей склонялся к выводу, что радикальная художественная перестройка — дело относительно далекого будущего¹³⁴. Такое суждение в целом не характеризовало позицию автора «Двенадцати». Но оно показательно, как отражение серьезных трудностей, встававших при решении новых творческих, в частности, поэтических задач. По-своему не менее остро ощущались эти трудности и Маяковским. Его боевые выступления в защиту революционного искусства сочетались с постоянным указанием на чрезвычайную сложность эстетического овладения материалом новой действительности. «Весь тот вулкан и взрыв, который принесла с собой Октябрьская революция, требует новых форм и в искусстве. Каждую минуту нашей агитации нам приходится говорить: где же художественные формы?»¹³⁵, — вот характерный мотив, окрашивающий декларации, теоретические статьи и устные выступления Маяковского. Он не раз возникает и в произведениях поэта.

Революция
 царя лишит царева званья.
 Революция
 на булочную бросит голод толп.
 Но тебе
 какое дам названье,
 вся Россия, смерчем скрученная в столб?!¹³⁶

Маяковский в вопросительной форме говорит о всей сложности художественного воплощения современности. И хотя излюбленное сопоставление со стихией (смерчем) служит в какой-то мере ответом, все же вопросительная интонация полностью не снимается. Такие колебания, выражающие трудность поисков и известную неудовлетворенность найденными решениями, весьма симптоматичны. Отчасти перекликаясь с приведенным отрывком из «150 000 000», С. Обрадович пишет:

О, революционный шаг в граните!..
 Всех морей, всех морей прибой... И то —
 И то сравнить ли
 С потоком миллионных толп?!¹³⁷

¹³³ Александр Блок. Собр. соч., т. 8, стр. 48.

¹³⁴ См. там же, т. 12, стр. 181.

¹³⁵ Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 12, стр. 256.

¹³⁶ Там же, т. 2, стр. 127—128.

¹³⁷ С. Обрадович. Взмах. Пг., 1919, стр. 28.

Основной акцент здесь, как и у Маяковского, падает на признание грандиозного размаха, неповторимой новизны революционных событий, и это заставляет как бы взять под сомнение систему более или менее привычных сравнений, которыми, однако, поэт продолжает пользоваться. «Противоречие» во многом условное, но вместе с тем косвенно свидетельствующее все о тех же трудностях, сопровождавших развитие нового искусства, о возможности заметного расхождения между устойчивой поэтикой, образностью, с одной стороны, и новыми темами, с их помощью освещаемыми,— с другой.

Опасность такого расхождения была вполне реальной. Один из поэтов воспевал демократию (с большой буквы) в следующих выражениях:

Ты вышла, как Данте, из адского пламени,
В тужурке рабочей и в шляпе с полями широкими...¹³⁸

Первый ряд определений («Данте», «адское пламя») бесспорно появлялся в силу литературной инерции и, привнося чуждые ассоциации, не мог не затемнять основного замысла. Характерно, что даже в стихах, написанных по очень конкретному поводу, не раз возникают сходные несоответствия. Так, в опубликованном на страницах журнала «Пламя» поэтическом отклике на смерть В. Володарского говорилось: «Вошел ты в Валгаллу и встречен приветом...» В том же духе была выдержана и концовка стихотворения:

Герои Коммуны,—из шахт и с галер,
От плах, из цепей, осиянные светом,—
Тебя принимают под музыку сфер...¹³⁹

Автор, по-видимому, хотел символически сказать о преемственности революционных поколений. Но нарисованная им встреча борцов прошлого и настоящего, происходящая в некоей «Валгалле», да еще «под музыку сфер», страдала очевидной искусственностью, приобретала почти пародийный характер.

Между тем широкое применение символики, уподоблений в принципе было, разумеется, вполне правомерным. Оно как нельзя лучше отвечало общим устремлениям поэзии тех лет с ее романтическими взлетами, смелыми обобщениями и т. д. «Невероятная суть» происходящих событий, рождавшая порой изумленно-восторженное: «Это ни с чем не сравнимо!», по-своему закономерно толкала к аналогиям, мотивировала настойчивые попытки с помощью сопоставлений уловить и истолковать основные черты эпохи. И уже от опыта, такта, дарования писателя

¹³⁸ С. Малашкин. Мускулы. Изд. второе (Н.-Новгород), 1919, стр. 15.

¹³⁹ «Пламя», 1918, № 9, стр. 2.

зависело, насколько этот путь оказывался плодотворным или, наоборот, приводил к серьезным творческим просчетам.

В поэзии, как и вообще в искусстве первых лет революции, широко распространенным было рассмотрение современности через призму истории. Путешествие в историческое «вчера» преследовало цель осветить злободневное «сегодня», найти в прошлом нечто созвучное настоящему. Такова, по крайней мере, была основная тенденция, допускавшая разнообразные варианты и отклонения. О них можно судить на примере М. Волошина. Он не чужд был славянофильских представлений об особом, провиденциально-религиозном назначении России, и с этих позиций написал ряд стихотворений, в которых образы прошлого (взяты преимущественно из жизни древней Руси) резко противопоставлены революционным событиям, изображаемым как поругание старых заветов. Вместе с тем у Волошина звучат и несколько иные мотивы. Не отступая по существу и не изменяя в основном отрицательного отношения к современным преобразованиям, он подчас готов оправдывать последние постольку, поскольку они трактуются как необходимое звено на пути к духовному возрождению. Таков смысл аналогии с судьбой Рима «в глухую ночь шестого века», когда вслед за нашествием германских орд

...Новый Рим процвел — велик,
И необъятен, как стихия.
Так семя, дабы прорасти,
Должно ислеть...
Истлей, Россия,
И царством духа расцвети!¹⁴⁰

В подобных «пророчествах» обнаруживается характерная черта исторических построений Волошина: эмпирическая действительность играет в них строго подчиненную роль, отступая на второй план перед апокалиптическими картинками «крушенья царств», перед сознанием мимолетности, бренности всего земного. В этом смысле стихи поэта на «злобу дня» внутренне были связаны с его философской лирикой, окрашенной в минорные тона, обращенной в далекие сумерки полумифической Киммерии.

Понятно, что главные поиски молодой советской поэзии лежали совсем в другой плоскости. На иной основе возникали в ней и исторические параллели. Они были призваны передать жизнеутверждающее мироощущение, раскрыть масштабность и величие революционной эпохи, протянуть нити от героики прошлого к настоящему. История зачастую «подключается» к современности, прямо проектируется на нее, и взору поэта, наблю-

¹⁴⁰ М. В о л о ш и н. Демоны глухонемые. Изд. 2-е. Берлин, 1923, стр. 41.

дающего за колоннами демонстрантов и красноармейцев; видится, как

Незримо шагают в рядах
И Разин, и гордый Спартак,
Погибшие в красных боях —
Француз-коммунар и поляк
Незримо шагают в рядах¹⁴¹.

То, что писал Луначарский о некоторых пьесах — «Говоря о прошлом, мы говорим в этих случаях о настоящем»¹⁴² — применимо и к поэзии. В большинстве случаев, как уже отмечалось выше на примере «Стеньки Разина» В. Каменского, исторические лица и события получали не столько самостоятельное значение, сколько служили поводом для выражения мыслей и чувств, непосредственно связанных с современностью. При таком подходе границы используемого исторического реквизита могли быть очень широкими и свободными. И все же на практике далеко не безразлично было, по каким «маршрутам» устремлялась фантазия поэтов. Так, поэма А. Дорогойченко «Герострат» строилась на ряде прихотливых параллелей с античностью: пролетариат сравнивался то с Геростратом, то с аргонавтами, трудности революционной борьбы — с блужданием между Сциллой и Харибдой, и т. д.

...Пролетариат! Пролетариат!
В Колхиду сквозь мутную Лету —
Добыть золотое руно.
О, сок виноградный Советов —
Хмельное Коммуны вино!¹⁴³

Главная беда заключалась в этой нарочитости сопоставлений, когда очень далекие явления искусственно объединялись, буквально сталкиваясь друг с другом, что и приводило к резкому смысловому и стилевому несоответствиям. Если же аналогия, пусть и достаточно отдаленная, была лишена такой навязчивости, то она могла оказаться художественно эффективной и целесообразной.

Стремление использовать традиционные образы, понятия, формы для разработки нового содержания приобретало очень широкий характер. Дело далеко не ограничивалось апелляцией к историческим событиям прошлого. Еще более показательным, пожалуй, настойчивое обращение к такому источнику, как религиозная символика, образность и т. д. В этих постоянных оглядках на бога и весь сонм, его окружающий, было нечто странное,

¹⁴¹ В. Кириллов. Зори грядущего. Пг., 1919, стр. 34.

¹⁴² А. Луначарский. Мысли о коммунистической драматургии. — «Печать и революция», 1921, кн. 2, стр. 32.

¹⁴³ «Кузница», 1920, № 5—6, стр. 39.

на первый взгляд неожиданное. В годы, которые воспринимались как грандиозное переустройство мира, когда политические и социальные преобразования так охотно связывались с «революцией духа» и когда действительно шла решительная переоценка идейных ценностей, безудержно ниспровергались всяческие «кумиры» и в первую очередь религия, — именно в эти годы религиозные образы и темы получили столь широкое использование, какого не знала русская поэзия даже во времена Ломоносова и Державина. Финал «Двенадцати» Блока — Христос возглавляет отряд красногвардейцев — не был случайной обмолвкой или исключением. Достаточно напомнить красноречивые заглавия только некоторых сборников и отдельных произведений, вышедших в ближайшие годы после Октября («Христос Воскрес» А. Белого, «Сельский часослов» и «Мария Магдалина» С. Есенина, «Красное Евангелие» В. Князева, «Алый храм» П. Орешина, «Железный Мессия» В. Кириллова, «Земля обетованная» Д. Бедного, «Пришествие» Я. Бердникова и т. д.), чтобы убедиться, что перед нами очень распространенная и устойчивая тенденция, мимо которой не прошли поэты весьма разных ориентаций, хотя, естественно, и конечные результаты, достигнутые ими, и сама отправная точка могли быть разными.

Не всегда, прежде всего, религиозно-христианские образы и представления оказывались своеобразным звеном на пути сложного сближения поэзии с современностью. Сплошь и рядом их использование велось как раз в обход новой действительности, что зачастую было связано с простым повторением тем и мотивов, унаследованных от символизма или близких ему направлений, отводивших религиозному элементу первостепенную роль. И когда В. Брюсов в одном из обзоров писал: «этих церковно-евангельских образов вообще очень много в современной поэзии»¹⁴⁴, то имелось в виду именно такое эпигонское перепевание, отмечавшееся, в частности, в сборниках двух поэтесс — «Земляная литургия» А. Ильиной-Сеферянц (1922) и «Лютики» В. Бутягиной (1921), в которых и названия многих стихотворений («Лития», «Вечеровой псалом», «Жертва вечерняя», «Распятие»), и соответствующий подбор метафор, словосочетаний («березовые свечи», «фелонь полей», «пречистая тайна», «любви моей белый подсвечник») и, наконец, особенно акцентированная тема смерти и духовного одиночества («Мую тоску несую я молча. Моя душа опять в скиту...») — все явно указывало на «первоисточник». Его не обязательно было искать в прошлом, так как и сами видные представители «старых школ» продолжали, в большинстве случаев, варьировать в новых условиях привычные темы своего творчества, как бы не замечая происшедших в жизни пе-

¹⁴⁴ Валерий Брюсов. Среди стихов. — «Печать и революция», 1922, кн. 2, стр. 149.

ремен. В одном из стихотворений 1919 года Г. Адамович вопрошал:

Там за рекой, пройдя свою дорогу
И робко стоя у ворот,
Там, на суде,— что я отвечу богу,
Когда настанет мой черед?¹⁴⁵

Не приходится говорить об иллюзорности этого бегства в «миры иные». Но при всем том это была творческая линия, которая по своим непосредственным художественным заданиям демонстративно проходила мимо явлений новой действительности, тщательно от них отгораживалась, что и позволило Брюсову в цитированном обзоре заметить: «...громадное большинство удивительно чуждо современности; словно целые десятилетия эти поэты провели где-то в некоем „очарованном сне“»¹⁴⁶.

Подобная оценка уже не применима к такому произведению, как поэма А. Белого «Христос Воскрес». Хотя Белый во многом остается на той же почве, в кругу тех же идей и представлений, тем не менее он не укрывается в «очарованном сне», а стремится с помощью ранее накопленного опыта подойти к осмыслению бурных событий эпохи.

Россия,
Моя,—
Богоносица,
Побеждающая Змия...
Народы,
Населяющие Тебя,
Из дыма
Простерли
Длани
В Твои пространства,—
Преисполненные пения
И огня
Слетающего Серафима¹⁴⁷.

То, что у некоторых поэтов было разделено, противопоставлено друг другу, у Белого пересеклось, соединилось. Но из этих двух планов, реального и потустороннего, последнему отводилась явно доминирующая роль. Выдерживая основное повествование в чрезвычайно отвлеченных тонах, А. Белый пытается (в конце поэмы) ввести ряд более конкретных эпизодов. Но они художественно слабы, выглядят как плохая копия с «Двенадцати» Блока. И эта несамостоятельность по-своему закономерна,

¹⁴⁵ Г. Адамович. Чистилище. Пб., 1922, стр. 19.

¹⁴⁶ «Печать и революция», 1922, кн. 2, стр. 143.

¹⁴⁷ Андрей Белый. Христос Воскрес. Пб., «Алконост», 1918, стр. 54—55.

так как само введение подобных эпизодов было эклектичным, противоречило общему замыслу поэмы. Революция трактовалась в ней, как новый акт длящейся в веках «мировой мистерии» христианства. А конкретные приметы времени привлекались лишь внешне.

Злая, лающая тьма
Прилегла —
Нападает
Пулеметами
На дома,—
И на членов домового комитета.
.
Злая, лающая тьма
Нападает
Из вне-времени —
Пулеметами... ¹⁴⁸

Эта формула: «из вне-времени» определяет основную позицию А. Белого, независимо от того, идет ли речь о «сплошных синеродах небес» или о «пулеметах», которые являются чистой условностью и нужны лишь как контрастная деталь для подчеркивания космического размаха изображаемой «мистерии». Показателен следующий, более поздний (1922 г.) авторский комментарий: «...Тема поэмы — интимнейшие, индивидуальные переживания, независимые от страны, партии, астрономического времени. То, о чем я пишу, знал еще мейстер Эккарт; о том писал апостол Павел. Современность — лишь внешний покров поэмы. Ее внутреннее ядро не знает времени» ¹⁴⁹. В 1918 году Белый, пожалуй, смотрел на дело иначе: поэма создавалась под непосредственным впечатлением революционных событий, которые по-своему были восприняты весьма сочувственно, даже восторженно. Но ничем не поступившись существенно в своем прежнем идейно-художественном арсенале, Белый, в лучшем случае, передавал лишь общую масштабность этих перемен. Настоящий же их смысл оставался нераскрытым, совершенно затемнялся изображением России как «Богоносицы», «Мессии грядущего дня» и т. д.

Попытки подойти к революции в роли новоявленного «апостола Павла» предпринимались весьма широко. Они были характерны не только для крестьянских поэтов, с которыми А. Белый встречался на страницах «скифских» изданий. Такого рода устремления заметно давали себя знать и в другом литературном лагере, связанном с пролеткультовскими организациями.

¹⁴⁸ Андрей Белый. Христос Воскрес, стр. 47—48.

¹⁴⁹ Андрей Белый. Стихотворения. Берлин — Петербург — Москва, Изд-во Гржебина, 1923, стр. 350.

Одно из характерных для творчества пролетарских поэтов противоречий очень наглядно прослеживается на примере поэмы В. Александровского «Москва» (1920).

Когда солнца огненный кнут
Впился в спину тумана,
Мы засыпали пригоршнями кровавых минут
Все страницы Евангеля и Корана ¹⁵⁰.

Так революция связывается с великим духовным обновлением и очищением. Но рассказывая о ее событиях, поэт охотно заимствует именно со «страниц Евангеля» многие образы, сравнения, ассоциации («Мы пришли по векам отслужить своей кровью горячей обедни» и т. д.). В том же номере журнала «Кузница», где была опубликована поэма Александровского, очищающую силу Октября, срывающего «гниющую коросту продажно лживых слов», провозглашал и С. Обрадович, чтобы вслед за тем воспеть революционный Город в следующих выражениях:

И не Тобою ли на Запад властно брошен
Призыв к борьбе набатным языком?!
И не в Тебе ль рожден с великой Крестной Ношей
Рабочий ИСПОЛКОМ?! ¹⁵¹

Такого рода «скрещивания» (исполком — крестная ноша) несколько напоминали стихи Ключева типа: «Боже, Коммуну храни...» И тем не менее эти, достаточно частые, случаи отдельных сближений не снимали грань, продолжавшую в целом отделять пролетарских поэтов от их литературных противников, у которых «тяга к богу» была органическим, определяющим качеством мирозерцания и творчества. Религиозная же струя в поэзии Пролеткульта представляла собою, конечно, не главное явление, и если, с одной стороны, отступление перед чуждой идеологией наносило серьезный урон, приводило к искажению революционного содержания, то, с другой стороны, мы наблюдаем характерное стремление переосмыслить традиционно-религиозные темы и образы, поставить их на службу новым задачам. Эти разные тенденции нередко выступали в сложном переплетении, противоборстве,— и не только в творчестве одного и того же поэта, но даже в пределах небольшого стихотворного произведения.

Таков завет Христа Второго:
«Погибель тем, кто духом нищ —
Их буря выметет сурово
Из их пылающих жилищ.

¹⁵⁰ «Кузница», 1920, № 6—6, стр. 15.

¹⁵¹ Там же, стр. 21.

И не утешится смиренный,
Точащий рабскую слезу,
И — не наследует вселенной,
Кто кроток в красную грозу!»¹⁵²

Так пишет В. Князев в своем «Красном Евангелии». Стихотворение, внешне (по словарю и т. д.) близкое евангельским заповедям, в действительности строится на их опровержении: вместо «блаженны нищие духом» — «погибель тем, кто духом нищ», вместо проповеди смирения — «И не утешится смиренный...». В результате преследуемая цель — утвердить новые духовные ценности и моральные нормы — в основном достигалась. Все же инерция первоисточника была очень устойчивой, ее не всегда удавалось преодолеть. И если говорить о сборнике В. Князева в целом, то нельзя не признать, что обильно привлекаемые религиозные образы и темы здесь зачастую явно брали верх над новым содержанием, так что «Красное Евангелие», призванное провозгласить кодекс новых убеждений, на поверку во многом оставалось в русле старых представлений. Но в ряде случаев (это отчасти относится и к приведенному примеру) «соотношение сил» складывалось по-иному, свидетельствуя, что избранный поэтом путь таил в себе и плодотворные возможности. Когда Князев пишет:

Дабы Страны Обетованной
Душою алчущей достичь —
Пльви! Борись со мглой туманной
Из-за дыханья и добыч!
Черствею в скитаньях по пустыням
И после, ринувшись стеной,—
Мы все преграды опрокинем
И завоюем Шар Земной,¹⁵³

— то благодаря общему контексту почти полностью приглушается первоначальный, «церковный» смысл заимствованных из Библии мотивов, они получают новое звучание, связываются с представлением о светлом будущем и трудностях, сопутствующих революционной борьбе. Большая смысловая емкость таких образов, как «земля обетованная», их известная универсальность, общезначимость могли быть эффективно использованы при решении новых задач.

В свете этих общих предпосылок особый интерес представляет опыт Маяковского и Демьяна Бедного, которые в своей работе первых лет революции также не прошли мимо «религиозно-мифологической» традиции, установившейся в поэтическом изо-

¹⁵² Василий Князев. Красное Евангелие. Пг., 1918, стр. 37.

¹⁵³ Там же, стр. 13.

бражении современности»¹⁵⁴. Правда, обращение к религиозным образам нередко преследовало чисто сатирические цели. Но функция этих образов далеко не всегда была пародийной. Когда, например, Маяковский еще в «Поэтохронике», написанной вскоре после свержения самодержавия, от лица народных масс провозглашал: «Новые несем земле скрижали с нашего серого Синая»; когда возникающее сравнение революции с «потопом» повторялось затем в «Нашем марше» («Мы разливом второго потопа перемоем миров города»), — то вся эта «библейская» метафористика была лишена какой-либо иронической окраски, служила, наоборот, для выражения утверждающего, героического начала. Материал, взятый из области, весьма далекой от современности, помогал передать ее величие, монументальность, что требовало, однако, самой тщательной творческой обработки. В данном отношении особенно характерен пример «Мистерии-буфф» — произведения, в котором религиозная образность использована весьма широко и притом сразу в двух аспектах: сатирическом и несатирическом. Маяковский вводит и последовательно развертывает здесь ряд традиционно-библейских образов и представлений для обозначения примет революционной эпохи — ее неукротимого движения («потоп»), ее жизнедеятельного начала («ковчег»), ее захватывающих перспектив («земля обетованная»). Но эта символика имела строго подчиненное значение и строилась на переосмыслении старых понятий, что подчеркивалось как общим контекстом, так и постоянным вторжением второго, сатирического плана:

П о п

Братие!
Лишаемся последнего вершка.
Последний дюйм заливают водой.

Г о л о с а н е ч и с т ы х

(тихо)
Кто это?
Кто этот шкаф с бородой?

П о п

Сие на сорок ночей и на сорок ден...

К у п е ц

Правильно!
Господь надоумил умно его!

С т у д е н т

В истории был подобный прецедент.
Вспомните знаменитое приключение Ноэво¹⁵⁵.

¹⁵⁴ В. Перцов. Маяковский. Жизнь и творчество. После Великой Октябрьской социалистической революции. М., 1956, стр. 67.

¹⁵⁵ Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 2, стр. 182—183.

Метафора «революция — потоп» должна была лишь оттенить общий размах событий современности. И комические реплики «чистых» косвенно указывают на условность избранного сюжетного хода, служа вместе с тем целям пародирования одного из эпизодов «священной истории». Такое тесное взаимодействие разных заданий очень отчетливо выступает и в сцене, где перед плывущими по бурным волнам «нечистыми» (они уже освободились от власти угнетателей — «чистых») появляется «Человек просто». Волей авторской фантазии он «идет по воде, что посуху», и это сейчас же заставляет Швею вспомнить о том, кто «шел, рассекая генисаретские воды». Всем дальнейшим развитием действия подобная параллель опровергается. Но она помогала Маяковскому подчеркнуть в облике «Человека просто» возвышенные, отчасти пророческие черты (после его исчезновения «нечистые» спрашивают: «...Зачем он? Какие кинул пророчества?»), и одновременно — вести полемическое разоблачение христианского учения с особой наглядностью, взрывая его изнутри, заменяя, так сказать, на глазах у зрителя старые верования новыми. Именно по такому принципу и построена «новая нагорная проповедь», которую произносит «Человек просто»:

Мой рай для всех,
кроме нищих духом,
от постов великих вспухших с луну.
Легче верблюду пролезть сквозь иголье ухо,
чем ко мне такому слону.
Ко мне —
кто всадил спокойно нож
и пошел от вражьего тела с песнею!
Иди, непростивший!
Ты первый вхож
в царствие мое небесное.

.
Идите все, кто не вьючный мул.
Всякий, кому нестерпимо и тесно,
знай:
ему —
царствие мое небесное¹⁵⁶.

Несмотря на отдельные отзвуки анархическо-бунтарских настроений, монолог Человека был проникнут пафосом ниспровержения церковной морали и замены ее новой, причем под «царствием моим небесным» подразумевалась, конечно, земля, которая со всеми своими богатствами по праву должна была принадлежать людям нового, свободного общества. Характерные поправки, внесенные во вторую редакцию пьесы («...знай: ему —

¹⁵⁶ Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 2, стр. 212.

царствие мое земное — не небесное»), еще более проясняют смысл «нагорной проповеди».

Показательна ее близость к приведенному выше отрывку из «Красного Евангелия» В. Князева («Таков завет Христа Второго: „Погибель тем, кто духом нищ...“»). Правда, способ обратного «переиначивания» известных религиозных изречений применяется Маяковским с последовательностью, не допускающей каких-либо кривотолков, между тем как полемика Князева половинчатая, и введенный им образ «Второго Христа» (в другом стихотворении фигурирует «Красный Христос») вносит заметную путаницу, разноречивую. Но при всем том стремление переосмыслить традиционные понятия наличествует в обоих случаях, и это должно предостеречь от слишком прямолинейного противопоставления позиций Маяковского и поэтов Пролеткульта. В действительности здесь были определенные «стыки», которые особенно важно учитывать с точки зрения общих перспектив литературного развития. Если подчеркнуто творческое использование религиозных образов обуславливало большую плодотворность поисков Маяковского, то и у пролетарских поэтов они шли отчасти в сходном направлении. Маяковский заметно опережал своих литературных современников. Но стоявшие перед ними задачи были во многом общими, как общими нередко оказывались и возникавшие трудности, заставлявшие, в частности, брать материал «на стороне», для того, чтобы с большим или меньшим успехом подчинить его выражению нового содержания, нового круга идей.

Вот почему нельзя целиком согласиться с В. Перцовым, который в связи с анализом «Мистерии-буфф» делает следующий обобщающий вывод: «*Пролетарская революция, отображенная в творчестве своего поэта, не нуждалась ни в каком „заимствованном языке“, ни в каком подобном вызове „к себе на помощь духа прошлого“...* Ничего общего с боязливыми иллюзиями, к которым вынуждено было прибегать искусство буржуазной революции, нет в дерзкой, задорной пьесе Маяковского»¹⁵⁷. Исследователь, привлекающий известное высказывание К. Маркса из «Восемнадцатого брюмера Луи Бонапарта», прав, конечно, когда отказывается видеть в некоторых явлениях искусства, рожденного Октябрем, *прямую* параллель с «переодеванием» в исторические одежды, столь характерным для писателей и идеологов Великой французской революции. Но вывод делается с категоричностью, при которой возможность «заимствований», в применении к новому искусству, как бы полностью отрицается («не нуждалась ни в каком...»). Да и мысль Маркса невольно получает слишком узкую, локальную трактовку, между тем как речь

¹⁵⁷ В. Перцов. Маяковский. Жизнь и творчество. После Великой Октябрьской социалистической революции, стр. 80 (Курсив наш.— А. М., А. С.).

идет о закономерностях резко переломной эпохи, которые в некоторых общих моментах могли повториться и при другой смене разных формаций. В «Восемнадцатом брюмера Луи Бонапарта» Маркс пишет: «Люди сами делают свою историю, но они ее делают не так, как им вздумается, при обстоятельствах, которые не сами они выбрали, а которые непосредственно имеются налицо, даны им и перешли от прошлого»¹⁵⁸. Вот эта зависимость от прошлого по-своему проявилась и при новом, еще более крутом повороте истории, связанном с началом социалистической эры. О всей сложности становления нового уклада, когда новое содержание подчас вынуждено было временно облечься в старые формы, неоднократно писал в первые годы революции Ленин, подчеркивавший, что «новый мир, мир социализма... не рождается готовым, не выходит сразу, как Минерва из головы Юпитера»¹⁵⁹. Эти замечания, относящиеся преимущественно к явлениям политической и экономической жизни, помогают многое понять и в области идеологии, в том числе искусства. Овладение новым содержанием здесь также шло сложными, извилистыми путями. И, перефразируя приведенное суждение В. Перцова, можно сказать, что обращение к «заимствованному языку» в какой-то мере было неизбежным для искусства революции на первых порах его развития. Но с тем большей остротой вставал вопрос о характере подобных «заимствований», которые в конечном счете оказывались оправданными лишь при условии их творческого, а не чисто внешнего, механического использования.

Это последнее обстоятельство далеко не всегда учитывалось не только в художественной практике, но и при теоретическом осмыслении задач нового искусства. Повышенный интерес к художественному опыту прошлого — характерная черта литературной жизни того времени. В периодической печати публиковались многочисленные статьи, посвященные различным явлениям искусства прошлого, особенно тем, которые казались наиболее созвучными переживаемому моменту. В большинстве случаев авторы этих статей ограничивались в основном просветительскими целями и, по крайней мере, от прямых выводов относительно современности воздерживались. Но порой такой мостик перекидывался. Так, в рецензии на перевод книги Жюльена Тьерсо — «Празднества и песни французской революции» (Пг., 1918) в порядке «пересказа» говорилось: «Революционный праздник носил характер мессы, и великое братское переживание всех со всеми рождалось общими гигантскими хорами, где голова, сливаясь, слывали и души»¹⁶⁰. Непосредственно вслед за этим автор рецензии писал: «Кроме чисто исторического интере-

¹⁵⁸ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 8. М., 1957, стр. 119.

¹⁵⁹ В. И. Ленин. Сочинения, т. 28, стр. 56.

¹⁶⁰ «Вестник жизни», 1919, № 3—4, стр. 156.

са, эта книга имеет и интерес показательный: приводимыми ею примерами она учит нас великому значению гражданских праздников и подсказывает мысль, что можно и должно было бы ввести на уже зарождающихся народных празднествах возможно большее участие толп в музыкальных исполнениях»¹⁶¹. Чем отличалось бы это «участие толп» от «мессы» и «слияния душ», автор рецензии не указывает, да судя по всему он и не склонен был проводить подобное разграничение, а, наоборот, считал вполне оправданным простое перенесение образцов, сложившихся под влиянием иных условий, в современность. В данной связи уместно вспомнить и призыв «Переделявайте пьесы», с которым выступил П. Керженцев¹⁶². Хотя нельзя сбрасывать со счетов трудности в создании нового репертуара, тем не менее предлагаемый путь (с помощью небольших изменений «вносить» в старые, готовые пьесы новое содержание) был слишком облегченным, эклектичным. Имея отчасти в виду пьесы, изготовленные по такого рода рецептам, критика писала: «Новое вино нуждается в новых мехах. Вот почему следует протестовать против неуместных и бестактных попыток некоторых драматургов облечь революционные темы в ветхие и изношенные жизнью формы буржуазной драмы и мещанской комедии»¹⁶³. Слишком поспешная готовность сдать в архив «изношенные формы буржуазной драмы» имела явно нигилистический оттенок. Но опасность чисто внешнего «наложения» старых приемов и форм на новую тематику была уловлена верно, и урон, наносимый ею, давал себя знать весьма ощутимо.

Примеры из драматургии не увели нас в сторону, так как те же основные тенденции сопутствовали и развитию поэзии. Задача последовательного эстетического овладения новым жизненным материалом, выдвигаясь в качестве одной из главных, оказывалась чрезвычайно сложной.

¹⁶¹ Там же.

¹⁶² П. Керженцев. Переделявайте пьесы.— «Вестник театра», 1919. № 36.

¹⁶³ «Репертуар. Сборник материалов». М.— Пб., 1919, стр. 65.

В 1922 году одна из новых литературных группировок намечала направление художественного развития следующим образом: «Группа пролетарских писателей „Октябрь“ считает возможным выполнение этих требований (требований времени, эпохи.— А. М., А. С.) лишь при условии, когда наряду с лирикой, господствовавшей последние пять лет в пролетарской литературе, в основу будет положен эпический и драматический подход к творческому материалу»¹. Достаточно было минимального отдаления во времени, чтобы предшествующий литературный период стал восприниматься как почти полное преобладание лирической поэзии. Такая оценка по существу своему была вполне справедливой. Поэтические отклики на Октябрьскую революцию и на весь круг явлений, ею порожденных, в подавляющем большинстве своем отмечены лирическими устремлениями, которые к тому же нередко вторгались в смежную область поэтического эпоса, переключая и здесь главное внимание с подробного повествования о событиях на непосредственное выражение эмоций, переживаний по их поводу.

Но в декларациях более позднего времени (вроде только что приведенной) невольно сглаживались большие трудности, встававшие на пути лирики, как и вся острота теоретических споров, возникавших в данной связи. Сама правомерность лирики в условиях нового общества нередко вызывала серьезные сомнения. В среде пролеткультовцев эти сомнения выражались особенно часто. Поскольку на первый план выдвигали «массовую психологию», а мотивы «индивидуального характера» рассматривали как помеху для успешного решения этой основной задачи, постольку, естественно, возможности лирики оказывались резко ограниченными, она легко объявлялась чем-то лишним, чуждым духу современности, не соответствующим облику ее главного ге-

¹ «На посту», 1923, № 1, стр. 195.

роя. В одной из статей А. Гастева, на которую нам уже приходилось ссылаться, прямо утверждалось, что у пролетария «нет человеческого индивидуального лица, а есть ровные, нормализированные шаги, есть лица без экспрессий, душа, лишенная лирики... Мы идем к невиданно-объективной демонстрации вещей, механизированных толп и потрясающей открытой грандиозности, не знающей ничего интимного и лирического»².

Подобные настроения, порой в несколько смягченной форме, получали широкое распространение. «Нами лирика в штыки неоднократно атакована»,— писал позднее, с явной оглядкой на прошлое Маяковский, имея в виду позицию свою и организационно близких ему писателей («лефовцев», ранее — «комфутуристов»), но выражая, по существу, и некие общие веяния, которые особенно резко проявились именно в первые годы революции. Недоверие к «интимному» и «лирическому» не ограничивалось только сферой искусства. Не случайно сами эти понятия сплошь и рядом употреблялись в ходовом, так сказать, повседневном значении. Но такая подкрепленность «бытом» лишь придавала особую весомость атакам на лирику, которые, впрочем, преимущественно велись в декларациях и манифестах.

На практике все обстояло гораздо сложнее. Вопреки налагаемой на нее «схиме», лирика продолжала существовать и развиваться. Но вопрос об ее обновлении, перестройке в лад с современностью стоял очень остро. Одним из результатов таких преобразований явилось известное приглушение личного начала. Это не надо понимать слишком буквально. Даже когда воображением поэта целиком завладевали космические масштабы и изображение «гигантской сути» современности, казалось бы, исключало что-либо индивидуальное, личное,— даже и тогда возможности для проявления авторского «я» (независимо от того, наличествовало ли оно прямо или, наоборот, формально было тщательно устранено) оставались достаточно широкими.

Рыжие
Головастые зори
И
Темень лесов
Рожь
И
Сноп за деревней —
Тело мое.
Два
Перекошенных глаза —
Два
Отдыхающих во мне океана.

² А. Гастев. О тенденциях пролетарской культуры.— «Пролетарская культура», 1919, № 9—10, стр. 45.

И
Толстые
Луковичные ресницы
Жарко
Зеленеют на скулах.
Каменный рот мой
Песней
Распялен
От востока до запада...³

Строго говоря, человек как таковой, как неповторимая, индивидуальная личность не является здесь предметом *непосредственного* художественного изображения. И вместе с тем такого рода стихи обычно несут яркий отпечаток авторского отношения. Сам образ поэта (или — что обычно совпадает — лирического героя) вырисовывается в них весьма отчетливо. Но образ этот повернут определенной гранью, обращен преимущественно ко всему внешнему, объективному, а не к внутреннему миру (как это обычно бывает в лирике) с его тончайшими душевными движениями, сложной психологией и т. п. Какие уж там психологические тонкости, если фигура поэта приобретает поистине вселенские размеры и лицо его, «распяленное» от одного края света до другого, подобно какому-то грандиозному гротеску.

Между тем дело здесь не просто в гигантомании. Отмеченная особенность раскрытия лирического характера приобретает большую устойчивость, она достаточно ощутимо дает себя знать у поэтов, которых нельзя заподозрить в особых пристрастиях к космосу.

В этом смысле весьма показательна лирика Демьяна Бедного. Хотя по своему стилевому оформлению «пафосные» стихи Бедного заметно отличаются от его предельно злободневных «агиток» и, наоборот, во многом соответствуют нормам столь свойственной поэзии тех лет возвышенной (и несколько «велеречивой») патетики, — все же Бедный чуждался слишком уж далеко «отлетать» от земли.

Мы — пожара всемирного пламя,
Молот, сбивший оковы с раба,
Коммунизм — наше красное знамя,
И священный наш лозунг — борьба.
Против гадов, охрипших от воя,
Пожиравших все наши труды,
Для последнего страшного боя
Мы сомкнем трудовые ряды.

³ П. Орешин. Радуга. Стихи. М., 1922, стр. 160—161.

Кто честен и смел, пусть оружие берет,
Свергай кабалу мироеда!
Нас ждет или смерть, иль победа,
Вперед, вперед, вперед, вперед, вперед! ⁴

Эти стихи из знаменитой «Коммунистической марсельезы» вполне выдержаны в духе времени, и их художественная система предполагает самую широкую, во многом аллегорически-условную трактовку темы. Однако общим контекстом, параллельным введением политической лексики («Свергай кабалу мироеда!») Демьян Бедный как-то локализует эту «всемирность», не дает ей целиком устремиться в заоблачные выси, добивается того, что за отвлеченностью ходовой метафоры революция-пожар читатель очень отчетливо чувствовал накал и отсветы реальной классовой борьбы. Соответственно образ самого поэта — как в этом, так и в других, близких ему стихотворениях, — ассоциируется с одним из участников революционных боев, и такие «смелые» самохарактеристики, которыми пользуется, например, П. Орешин, в лирике Демьяна Бедного просто трудно себе представить. Но как и у Орешина, поэтическая тема освещается у Бедного преимущественно под тем же общим углом. Недостатка в лирических эмоциях нет, они бьют через край, целиком заполняют собою торжественно звучащий стих, воспевающий «всемирное пламя» революции или конкретные ее победы и события. В то же время именно по поводу, в связи с чем-то, вовне находящимся, возникает весь этот поток славословий поэта, который уже не может и не хочет говорить о своих сугубо личных переживаниях, не может — потому что одическое рокотание невольно заглушает индивидуальные ноты, не хочет — так как все его, поэта, личное без остатка отдано трудовому народу, полностью слилось с мироощущением простого рабочего, крестьянина, красноармейца. В таких стихах, как «Коммунистическая марсельеза», этот «всеобщий» акцент мотивируется и подчеркивается широтой самой темы. Но вот перед нами другой пример — стихотворение «Работница», которое, согласно своему названию, и в тематическом отношении гораздо скромнее, и интонационно, на первый взгляд, звучит почти камерно.

Язык мой груб. Душа сурова.
Но в час, когда так боль остра,
Нет для меня нежнее слова,
Чем ты — «работница-сестра».

Когда казалось временами,
Что силе враждей нет числа,
С какой отвагой перед нами
Ты знамя красное несла!

⁴ Демьян Бедный. Собр. соч., т. 2, стр. 48.

Когда в былые дни печали
У нас клонилась голова,
Какою верою звучали
Твои бодрящие слова!

Пред испытанья горькой мерой
И мстью, реющей вдали,
Молю, сестра: твоею верой
Нас подними и исцели!⁵

Здесь поэт уже не прибегает к обобщенному «мы», а прямо говорит от первого лица. И говорит проникновенно-взволнованно, стараясь подыскать «нежные слова» для предмета своего вдохновения. Но весь этот лирический напор строго соотнесен с основной целью стихотворения — воспеть «работницу-сестру», фигура которой рисуется широко, обобщенно, отнюдь не индивидуализированно. Лишь в этой связи возникают упоминания о таких душевных движениях, как «боль», «печаль» и т. д. Они именно упоминаются, называются, но не раскрываются, так как не в них главная суть, не они определяют пафос стихотворения, по-своему яркого и эмоционального, а вместе с тем — в соответствии с основными установками — несколько однопланового, «укрупненного»; лишенного, опять-таки, сугубо личных, индивидуальных нот.

И вот еще стихи Демьяна Бедного, в которых на этот раз именно личное, «внутреннее» становится ведущим, целиком определяет все развитие темы:

Дрожит вагон. Стучат колеса.
Мелькают серые столбы.
Вагон, сожженный у огкоса,
Один, другой... Следы борьбы.
Остановились. Полустанок.
Какой? Не все ли мне равно.
На двух оборванных цыганок
Гляжу сквозь мокрое окно.
Одна — вот эта, что моложе —
Так хороша, в глазах — огонь.
Красноармеец — рваный тоже —
Пред нею вытянул ладонь.
Гадалки речь вперед знакома:
Письмо, известье, дальний путь...
А парень грустен. Где-то дома
Остался, верно, кто-нибудь⁶.

Стихотворение это — «Печаль» — примечательно и затронутыми в нем мотивами самоограничения, внутренней дисципли-

⁵ Демьян Бедный. Собр. соч., т. 2, стр. 52.

⁶ Там же, стр. 378.

ны, и самой своей тональностью, подчеркнуто задумчивой, чисто лирической, резко выделяющей стихи из всего написанного Демьяном Бедным в годы гражданской войны, да и не только в те годы. Особое место «Печали» бросалось в глаза и констатировалось подчас не без некоторой доли удивления. Имея, должно быть, в виду первое собрание сочинений Бедного, вышедшее в 1923 году, один из критиков писал о «Печали»: «...Тем любопытнее одно стихотворение — одно на все собрание сочинений,— в котором Демьян Бедный решился говорить о себе и от себя»⁷. Пример демьяновских стихов о печали был тем «любопытнее», что не только их автор, но и многие другие поэты нелегко решались со всей прямоотой вести разговор «о себе и от себя», стыдливо избегали этой интимности, которая казалась, по-видимому, неуместной, «не ко времени».

Если вслед за Белинским видеть главное свойство лирики в особом интересе к внутренней жизни человека и к непосредственному ее изображению, то невольно придется сделать вывод, что поэзия первых лет революции отходила от этих норм. Но это отнюдь не означало, что лирическая почва вообще оказывалась непригодной, слишком зыбкой для возведения новых поэтических зданий. Ведь исторически лирика развивалась далеко не однотипно, и в ней были заложены разные потенциальные возможности. Весьма характерно, что когда Белинский от *общей* характеристики лирической поэзии переходит к рассмотрению таких ее отдельных жанров, как дифирамб или ода, то по отношению к ним «субъективный», «внутренний» элемент (понимаемый, разумеется, весьма широко)⁸ уже не выдвигается в качестве главного признака, так как «субъективность на этой ступени как бы не имеет еще своего собственного голоса и вся вполне отдается тому высшему, которое осенило ее...»⁹. В ранней советской поэзии мы и наблюдаем резкий уклон в эту сторону.

Конечно, когда поэтическое творчество тех лет приравнивалось к одному величайшему гимну, когда многочисленные стихотворения, с большим или меньшим правом названные одой, дифирамбом, генеалогически достаточно прямолинейно связывались с опытами Ломоносова или Державина,— то во всем этом было немало и чисто метафорической преувеличенности и слишком поспешных, поверхностных аналогий. Нет, создавая «Оду революции», Маяковский отнюдь не ослаблял своего, пожалуй, даже слишком бурного натиска на «старье», и писалось это сти-

⁷ П. Медведев. Демьян Бедный. Критико-биографический очерк. Л., 1925, стр. 46.

⁸ Не случайно в статье «Стихотворения Лермонтова», где сохраняется тот же, что и в «Разделении поэзии на роды и виды», взгляд на лирику, специально отмечается широкое значение термина «субъективность» и оговаривается неправомерность его отождествления с субъективизмом.

⁹ В. Г. Белинский. Собр. соч. в трех томах, т. 2. М., 1948, стр. 47.

хотворение целиком под знаком XX, а не XVIII столетия. Обозначение «ода» не было в данном случае точным жанровым определением, служило скорее лишь неким общим ориентиром. Но в качестве такого ориентира оно приобретало уже принципиальное значение, становилось как бы синонимом тех сходных художественных тенденций, которые весьма явственно проступают и в других стихотворениях Маяковского, и в лирике Демьяна Бедного, и в основном потоке стихов первых лет революции, взятом в целом. До некоторой степени мы вправе говорить о чрезвычайно интересном с историко-литературной точки зрения процессе интенсивного развития таких сторон и форм лирической поэзии, которые в ближайший предшествующий период нередко оказывались в забвении (вспомним, например, что во времена Белинского и еще несколько ранее ода считалась жанром, обреченным на полное отмирание) и которые теперь вновь были призваны к жизни, подвергнувшись, разумеется, обновлению, пересмыслению, «переплавке». И все же развитие это не шло, да и не могло идти в обход крупнейших художественных открытий, которыми была отмечена поэзия XIX века. Уж если обязательно искать прецеденты в прошлом и проводить аналогии, то придется признать, что в «Оде революции» или «Левом марше» Маяковский, условно говоря, не только в чем-то имитировал «высокий штиль» одической поэзии Державина, но и отталкиваясь от ее архаики, усваивал, «перенимал» гораздо более свободную манеру патетического монолога, представленного такими образцами, как «Клеветникам России» Пушкина или «На смерть поэта» Лермонтова, причем, с этими последними у него, Маяковского, было, в конечном счете, больше точек соприкосновения. Нельзя, однако, не заметить, что названные стихотворения занимали все же особое место в лирике Пушкина и Лермонтова. Ведь главные свойства этой лирики складывались преимущественно на другой основе и были связаны с той поразительной проникновенностью во внутренний мир человеческих переживаний, которой Белинский придавал важнейшее значение, в которой видел одно из главных завоеваний всей «новейшей» поэзии. И вот это-то завоевание, стоившее стольких усилий и сопровождавшееся целым рядом производных художественных открытий, на какое-то время утрачивало свою ведущую роль в исканиях ранней советской поэзии, которая заметно тяготела к иным, менее «субъективированным» формам. Индивидуальный голос поэта обычно звучал очень отчетливо. Но в самом содержании его речи зачастую тщательно изгонялось все подчеркнуто личное, и поэт, по выражению Белинского, весь вполне отдавался тому высшему, которое его осеняло.

Преобразования, таким образом, шли вглубь, они касались структурных принципов, определяли особенности метода. И этому предпочтительному *типу* поэзии, общему ее «настрою» вполне

соответствовал основной круг тем и мотивов. Многие темы, по традиции считавшиеся главным достоянием лирики, подвергаются самому суровому остракизму. Мишенью же для особенно ожесточенных нападков становится такая тема, усиленно культивировавшаяся лириками всех времен и народов, как тема любви. Даже Н. Полетаев, поэт отчетливо выраженного лирического склада, в одной из своих статей весьма скептически отзывается об этой теме, демонстративно противопоставляет ей работу дворника, гораздо более достойную, по мнению Полетаева, поэтического внимания, чем набившие оскомину любовные «охи» и «ахи»¹⁰.

Было бы неверно придавать высказываниям такого рода лишь чисто литературное значение. Стремление кардинально пересмотреть в свете революционных преобразований вопросы быта, морали, личного поведения — характерная черта эпохи. «Любовь приносит много тревог и боли. Разве теперь время говорить о ней?»¹¹ — в этих размышлениях Павла Корчагина отразилось довольно распространенное представление о необходимости самоограничения, отказа от личного во имя интересов общества, революции. На страницах очерков Л. Рейснер, печатавшихся в 1918—1919 годах в периодике (отдельным изданием вышли в 1924 г.), мелькает фигура одного из командиров Красной Армии, настроенного сурово, почти аскетически, склонного замыкаться в «душевном остроге»¹². И хотя автор спорит с этим персонажем, ведет повествование в иных, приподнято-романтических тонах, все же в обращении к представителям молодого поколения — рабфаковцам — Л. Рейснер во многом готова разделить радикализм времени: «Это буйный, непримиримый народец материалистов. Из своей жизни, из своего мирозерцания он со спокойным мужеством выкинул все закономерности и красоты, все сладости и мистические утешения буржуазной науки, эстетики, искусства и мистики. Скажите рабфакам „красота“, и они — свищут, как будто их покрыли матом. От „творчества“ и „чувства“ — ломают стулья и уходят из зала. Правильно»¹³.

Вот отсюда, из гущи самой жизни проникали эти настроения в литературную среду. И поэзия достаточно энергично заявляла о своем нежелании углубляться в любовные и в иные «сладкие» душевные переживания. Прежде всего такое нежелание проявлялось в чисто негативной форме: «личная тема» (рассматривавшаяся как «мелкая», «неинтересная») просто не находила никакого отражения в стихах и на страницах множества поэтических сборников, которые печатались в те годы. Насторожен-

¹⁰ См. Н. Полетаев. О трудовой стихии в поэзии.— «Кузница», 1920, № 1.

¹¹ Н. А. Островский. Как закалялась сталь. М., 1956, стр. 187—188.

¹² Лариса Рейснер. Избранные произведения. М., 1958, стр. 88.

¹³ Там же, стр. 24 (Из авторского предисловия к отдельному изданию).

ность, враждебность ко всему интимному выражались и несколько по-иному: характерные приметы «жизни души» назывались, но лишь для того, чтобы подвергнуться отрицанию и осмеянию. Впрочем, здесь могли быть существенные оттенки, ибо отрицание это далеко не всем давалось легко и порой звучали «жертвенные» ноты. Когда В. Александровский признается: «Не было жизни личной в эти дни...»¹⁴, то он весьма далек от какого-либо полемического пародирования. Поэт даже не столько констатирует отсутствие «жизни личной», сколько — вопреки прямому смыслу своих слов — как бы расстается с ней, вынужденно от нее отказывается, причем делает это с большим внутренним сопротивлением, нескрываемой грустью.

Таких «оговорок» было не так уж мало. Но силы оказывались слишком неравными. И если в поэтическом «оркестре» того времени различимы два голоса, то один из них — «интимный», «камерный» — звучал робко, неуверенно, почти перекрытый другим, которому вполне подстать были громовые раскаты и яростная нетерпимость Маяковского.

Кому это интересно,
что — «Ах, вот бедненький!
Как он любил
и каким он был несчастным...»?
Мастера,
а не длинноволосые проповедники
нужны сейчас нам.¹⁵

Эта позиция, порой выраженная не столь резко, но достаточно категорически и определенно, была господствующей, она, как мы видели, во многом диктовалась распространенными моральными представлениями, имела отправную точку в действительности. И все же характерную для литературы неприязнь к любви и «прочей мелехлюндии» нельзя объяснить лишь одним прямолинейным соотношением с «самой жизнью». Разве в то героическое время, полное лишений, жертв, примеров сознательного ограничения, люди не переставали любить, разве не отдавались человеческим чувствам, и зачастую с особой, удвоенной силой? Ведь через какой-нибудь год после гневных заповедей «Приказа № 2» Маяковский расскажет в «Люблю» об этом великом освобождающем действии революции на духовный мир человека, как несколько позднее, в «Хорошо!», поведаст о своем сугубо интимном, пережитом в годы гражданской войны, не отъединив личное от общего, а наоборот, связав их, придав личному отпе-

¹⁴ В. Александровский. Звон солнца. Стихи и поэмы. Книга первая. М., «Кузница», 1923, стр. 14.

¹⁵ Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 2, стр. 87.

лизма, выражавшегося в измельчании (несмотря на внешнюю гипертрофию) авторского «я», в его дроблении («двойники» и т. п.), в том, что одновременно с попытками всячески опозитивировать горестно-сладостные переживания уединенной души («Я все уединенное, неявное люблю», З. Гиллиус) прорывались признания совсем иного рода:

Мы — плененные звери,
Голосим, как умеем.
Глухо заперты двери,
Мы открыть их не смеем¹⁷.

«Душа моя как расплетающаяся нить. Даже не льняная, а бумажная. Вся „разлезается“ и ничего ею укрепить нельзя»¹⁸, — полужаловался В. Розанов, добавляя, что «происходит разложение литературы, самого существа ее»¹⁹. Если на «разлезание» декаданса указывали порой даже его последовательные поборники, то с еще большей определенностью оно отмечалось теми, кто решительно пересматривал идейные и эстетические основы движения, все увереннее выходил за их рамки. Среди поэтов это были прежде всего Брюсов и Блок.

Пример последнего для нас особенно показателен. Дело не только в том, что Блок как поэт, бесспорно, явление более крупное, но и в самом характере его дарования, по преимуществу лирического. Знаменательны поиски, которые велись Блоком в наиболее близкой ему области, области лирики, в предоктябрьские годы, как и те трудности, с которыми столкнулся поэт на рубеже новой, советской эпохи.

Известно, что отношение самого Блока к «лирической стихии» порой становилось весьма сложным, противоречивым: она называется не только «родной», но и «ненавистой»²⁰, поэт говорит о «ржавчине болот и лирики»²¹, он предупреждает (себя и других) об опасности «лирических ядов»²², склоняется, наконец, к выводу, что вообще «лирика не принадлежит к тем областям художественного творчества, которые учат жизни»²³. Заметная печать полемичности лежит на этих высказываниях. Они и по времени совпадают как раз с переломным для поэта периодом,

¹⁷ Федор Сологуб. Пламенный круг. Стихи. Книга восьмая. М., Изд. журнала «Золотое руно», 1908, стр. 47.

¹⁸ В. Розанов. Опавшие листья. Короб 2-й. Пг., 1915, стр. 303.

¹⁹ Там же, стр. 8.

²⁰ См. Александр Блок. Собр. соч., т. 9, стр. 60 (статья «Три вопроса», 1908).

²¹ Александр Блок и Андрей Белый. Переписка. М., 1940, стр. 220. (письмо А. Белому от 1 октября 1907 г.).

²² Там же.

²³ Александр Блок. Собр. соч., т. 6, стр. 275 (предисловие к сборнику «Лирические драмы», 1907).

когда стремление окончательно освободиться от губительных влияний декадентства превращалось в ожесточенный спор с самим собой, оборачивалось крайностями, сопровождалось «замахиванием» на настоящие ценности. В такой обостренной форме ставился подчас Блоком и вопрос о лирике. По существу же речь шла о преодолении крайне узкого понимания ее задач, о необходимости выхода лирической поэзии на широкий простор жизни. Такой выход осуществляется Блоком в лирике третьего тома, которая представляет собою — в пределах дооктябрьского периода — особенно внушительный итог творческой работы поэта.

Тем самым, разумеется, не умаляется значение других его исканий и начинаний. Достаточно вспомнить хотя бы поэму «Возмездие», это любимое детище Блока, на которое он возлагал большие надежды, к которому периодически возвращался (вплоть до последних дней жизни), с которым связывал новые для себя пути и возможности. Но осуществление чрезвычайно интересного и широкого замысла поэмы давалось не легко. Оно требовало выработки эпического стиля, а Блок, направляя усилия в эту сторону, еще охотно обращался к более привычным приемам лирического решения темы, которые по мере развертывания действия все более предъявляли свои права, лишая повествование прежнего размаха, «размывая» свойственную ему первоначально реалистическую, предметную изобразительность, уступавшую место импрессионистической метафористике и другим характерным качествам лирического стиля поэта (см., например, концовку третьей главы). Этот своеобразный спор лирики и эпоса приносил, конечно, не одни потери. Но трудности, возникавшие в ходе создания «Возмездия», были велики, поэма осталась незавершенной, и в целом, таким образом, приходится отмечать не только отдельные завоевания Блока, но и ряд его серьезных неудач. Вот почему представляется малообоснованной попытка отдельных исследователей как-то резко выдвинуть «Возмездие» на первый план, объявить его *магистральным* произведением²⁴ для всего дооктябрьского творчества поэта. Вывод этот имеет далеко идущие последствия, неизбежно (и по-своему вполне логически) ведет к односторонней оценке других завоеваний Блока, прежде всего завоеваний его лирики, в которой всячески выделяются стихи гражданско-публицистического плана (например, из цикла «Ямбы»), в то время как другие, так сказать «интимные», невольно остаются в тени, отодвигаются куда-то на периферию²⁵. Очевидна искусственность такого разграничения, которое противоречит самому существу лирической

²⁴ Г. Ременик. Поэмы Александра Блока. М., 1959, стр. 104.

²⁵ Эта тенденция, очень отчетливо проявляющаяся в книге Г. Ременика, дает себя знать и в некоторых других работах о Блоке.

поэзии Блока, поразительно цельной в своих основных устремлениях.

«... Чем более чуток поэт, тем неразрывнее ощущает он „свое“ и „не свое“; поэтому, в эпохи бурь и тревог, нежнейшие и интимнейшие стремления души поэта также преисполняются бурей и тревогой»²⁶, — писал Блок о Катулле, давая одновременно (как не раз справедливо отмечалось) своеобразную самохарактеристику. Поэзия Блока «преисполнена бурей и тревогой» времени, в ней отражены противоречия «страшного мира», она полна предчувствий «неслыханных» революционных «перемен». И эти основные темы интерпретированы преимущественно лирически, «пропущены» через сердце поэта, раскрыты в форме его «нежнейших» и «интимнейших» переживаний. Именно в лирике с особой полнотой проявился талант Блока, сумевшего чрезвычайно расширить ее внутренние возможности, обновить и поднять на небывалую высоту целый ряд малых лирических жанров (в частности, «цыганский» романс)²⁷, придать мелодически-напевному строю стиха новое звучание, настроить его в унисон с мужественной «правдой века».

С таким основным поэтическим вооружением подошел Блок к Октябрю. Появление «Двенадцати» и «Скифов» было закономерно подготовлено всем предшествующим развитием поэта. И вместе с тем эти произведения отмечены новым качеством; работа над ними потребовала самых энергичных художественных исканий, диктовавшихся грандиозностью, необычностью всего, что принесла с собой революция. В «Двенадцати» (о которых мы будем подробно говорить ниже) это новое проявляется особенно отчетливо, резко. Наоборот, в «Скифах» преемственная связь с предшествующими достижениями выступает непосредственной: в этом пламенном монологе, обращенном одновременно к обреченному «старому миру» и народам Запада, трудно уловить интонации и общую манеру повествования, идущие от «Ямбов», от лирико-публицистических отступлений «Возмездия». При всем том «Скифы» — новое для Блока явление, которое по жанру и некоторым другим особенностям не находит себе прямых параллелей в его дооктябрьской поэзии. Не менее показательны и то, что это произведение знаменует характерную перестройку лирики поэта в новых условиях, когда гражданская линия получает все права, в то время как другие, ранее столь широко разрабатывавшиеся лирические темы и мотивы, сходят на нет, рассматриваясь, по-видимому, самим Блоком как что-то не совсем соответствующее данному моменту. Невольно вспоминается место из статьи Маяковского «Умер Александр Блок» (1921), где говорится об одном из последних выступле-

²⁶ Александр Блок. Собр. соч., т. 8, стр. 102.

²⁷ См. Вл. Орлов. Александр Блок. М., 1956, стр. 157—158.

ний поэта: «Я слушал его в мае этого года в Москве: в полупустом зале, молчавшем кладбищем, он тихо и грустно читал старые строки о цыганском пении, о любви, о прекрасной даме, — дальше дороги не было»²⁸. Бесполезно, разумеется, искать здесь исторически верной оценки дореволюционной поэзии Блока, которую Маяковский воспринимает заведомо односторонне, через призму времени и собственных литературных вкусов. Но в суждениях одного большого поэта о другом, даже при очевидной пристрастности этих суждений, часто бывает заключена доля правды. В целом очень высоко оценивая в своей статье творчество Блока, Маяковский, несомненно, слишком акцентировал принадлежность поэта только к «эпохе недавнего прошлого» (характерно, что и признание «огромного влияния» блоковской поэзии на современную связывается, по сути дела, со старыми достижениями). Однако за подобным акцентом скрывалось очень остро уловленное ощущение действительных творческих трудностей, которые испытывал Блок в новой исторической обстановке. Смело шагнув в «Двенадцати» и «Скифах» навстречу революционной современности, Блок многое решительно пересмотрел в своем прежнем поэтическом багаже. В этом проявились его сила и мужество. Повышенное чувство времени подсказывало необходимость отказаться от многих излюбленных тем, мотивов, поэтических приемов, но отказ этот давался Блоку отнюдь нелегко. Думается, что в значительной мере здесь следует искать объяснение постепенно наступающему творческому спаду.

Известно, что в конце своей жизни Блок чувствовал новый прилив сил, выражал надежду вернуться к интенсивному творчеству. Не приходится гадать, в каком именно направлении могла бы развиваться его поэзия. Одно лишь можно сказать с уверенностью: если бы поэт и коснулся некоторых устойчивых, традиционных для себя тем, то они получили бы, безусловно, новое звучание, окрасились бы «духом эпохи». В этом смысле Маяковский прав — «дальше дороги не было», т. е. не могло быть простого возврата к поэтическому прошлому. Новое время настойчиво предъявляло свои требования.

В ранней советской поэзии рассказ «о времени» заметно доминировал над рассказом «о себе», вынужденным довольствоваться второстепенной ролью, сплошь и рядом совсем снимающимся с повестки дня. Сейчас, на большом расстоянии, при отчетливой перспективе сравнительно легко обнаружить и относительность подобного противопоставления, и его историческую обусловленность, и плодотворность, в последнем счете, как этого, так и ряда других сходных противоречий, через которые лежал путь к дальнейшим завоеваниям. В первые годы революции дело, естественно, рисовалось иначе, многое нередко воспринима-

²⁸ Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 12, стр. 22.

лось в форме острых антиномий, которые косвенно отражались даже в стихах-декларациях, окрашенных в мажорные, радостные тона.

Пусть моралисты и эстеты
О нашей «грубости» кричат,
Но мы, рабочие поэты,
Еще сильнее бьем в набат:

Когда республика Советов
Окружена со всех концов,
Не до лирических сонетов,
Не до лирических стихов!

В красоты матери-природы
Тогда влюбиться может стих,
Когда все страны и народы
Повязку сбросят с глаз своих.

Когда республика Советов
Окружена со всех концов,
Не до лирических сонетов,
Не до лирических стихов!

Тогда мы будем петь лагуны,
И шум лесной, и говор рек,
Когда под красный стяг Коммуны
Придет строитель-человек.

Когда республика Советов
Окружена со всех концов,
Не до лирических сонетов,
Не до лирических стихов!²⁹

В этом стихотворении И. Логинова («Набат», 1919), очень характерном своими основными мотивами, главный акцент падает на утверждение органического единства новой поэзии и нового общества. Непосредственно в данной связи освещается то обстоятельство, что теперь «Не до лирических сонетов, не до лирических стихов!». Этим строкам, в качестве своеобразного рефрена трижды повторенным, придается принципиальное значение, и они вполне гармонируют с общим смыслом и тональностью стихотворения: поскольку сами условия времени, накал революционной борьбы диктуют необходимость «бить» в поэтический «набат», а не «влюбляться» лирическим стихом «в красоты матери-природы», постольку это дается легко, с радостной готовностью пойти на определенные ограничения, почти и не воспринимающиеся как какая-то жертва. И уже в порядке второстепенного уточнения, как бы мимоходом, следует признание известной

²⁹ Ив. Логинов. Накануне. Стихотворения. Пг., 1919, стр. 15—16.

вынужденности этого ограничения, которое в дальнейшем можно будет снять, «сбросить», когда «сбросят» окончательно цепи рабства «все страны и народы».

Тогда мы будем петь лагуны,
И шум лесной, и говор рек,
Когда...

Это звучит совсем в духе некрасовского «Поэта и гражданина», где полемически заостренный характер отказа от «красот природы» также целиком скрадывается и весь упор делается на требования настоящего, текущего момента.

Еще стыдней в годину горя
Красу долин, небес и моря
И ласку милой воспевать...

Поэтическое развитие первых лет революции шло под знаком противопоставления «гражданской поэзии» и «чистой лирики», как это было и во времена Некрасова. Недаром в одном из докладов А. В. Луначарский прямо утверждал: «Сейчас наступил момент, когда „поэтом можешь ты не быть, а гражданином быть обязан“»³⁰. Отзвуки некрасовской формулы порой возникали и непроизвольно. Характерное признание А. Поморского: «Не поэт, я сердцем больше воин»³¹, — было скорее не сознательным перифразом Некрасова, а свободной переключкой, свидетельствующей о близости устремлений, эстетических взглядов и т. д. На этом пути зачинатели советской поэзии преодолевали немалые препятствия.

Обозревая стихотворную продукцию ряда пролеткультовских журналов, рецензент писал: «По содержанию это все та же старая поэзия „гражданского чувства“ и социального протеста, скорее общедемократического, чем классово-пролетарского, поэзия революции вообще — и не нашей пролетарской социалистической революции»³². Подобные суждения нередко вытекали из пролеткультовской ортодоксии с ее требованием строгой «классовой чистоты». Между тем опора на ранее накопленный опыт в целом была плодотворна, и наша позднейшая критика, неоднократно отмечавшая модернистские влияния у поэтов Пролеткульта, как-то мало обратила внимание на другую сторону их творчества, продолжавшую мотивы и традиции революционной поэзии. Однако установившаяся в выражении «гражданского чувства» инерция была очень сильна. Вопреки заверениям самих поэтов, что они «уже пережили гражданскую скорбь и народнические призывы поэзии Сурикова, Надсона...»³³, зависимость от

³⁰ «Вестник театра», 1920, № 76—77, стр. 12.

³¹ А. Поморский. Цветы восстания. Изд. 5. Пб., 1919, стр. 7.

³² «Горн», 1918, № 1, стр. 87.

³³ С. Обradoвич. Образное мышление.— «Кузница», 1920, № 2, стр. 24.

этих образцов проявлялась неоднократно. Вот как воспевал революцию (в одноименном стихотворении) Г. Фейгин:

При царстве дикой тьмы, насилий и неволи,
При столах и мольбах поруганных людей,
Ты гордо родилась в блестящем ореоле,
Прекрасна и бурна в стихийности своей.
Ты на пути смела мятежно, без пощады,
Погрязнувший в крови, отживший, ветхий трон,
Ты уничтожила подгнившие преграды
И гордо вознесла ряды своих знамен.
Сильна ты, как огонь, бурлива ты, как море,
Мятежно-велика, как мощный ураган,
Ты к счастью нас ведешь, сквозь слезы, кровь и горе
И к свету — через боль кровавых гнойных ран³⁴.

Эти стихи действительно несколько напоминают стиль поэта-народовольца Якубовича — по общей манере, по риторической пышности фразеологии и т. д.³⁵ Конечно, поэзия Якубовича (как и Надсона) обладала жизненной и художественной значимостью, и ее никак нельзя свести только к риторике. Но подпадавшие под их влияние поэты Пролеткульта — как обычно в таких случаях бывает — нередко подхватывали наиболее слабое, ходульное. Отсюда и расплывчатая туманность революционных призывов, и обильное заимствование всяческих «кумиров», «алтарей», «Валов», вплоть до стихов, звучавших как простой перепев из Надсона:

Вперед же, в царство идеала!
Вперед, грядущего гонцы!

(П. Арский)

или:

Мы — жертвы алчного Молоха
Влачили рабски жизнь свою.

(Н. Власов-Окский)

³⁴ «Пролетарский сборник», книга I. М., 1918, стр. 12—13.

³⁵ Ср. хотя бы следующие строки из стихотворения П. Якубовича «Человек» (1891):

Так в вихре, в молнии, в грозе стихий Природа
Гремит, как легион нездешних голосов.
Но с поднятым челом и с возгласом «Свобода!»
В обетованный край своих лазурных снов,
Сквозь бурю, ливень, мрак, к долине тихой рая,
Шатаясь, падая под ношей крестных мук,
Вперед идет титан, на миг не выпуская,
Хоругви мятежа из напряженных рук...

На недостаточную самостоятельность этой поэзии указывал Маяковский: «И не наша вина, если и сейчас благородные чувства гражданских поэтов забронированы в такие эпитеты, как „царица свобода“, „золотой труд“ — у нас давно царицы и золото сменены железом, бунтом»³⁶. Вся сложность задачи в том и состояла, что традиции гражданской лирики надо было обновить, продолжить творчески, освободить от эпигонских наслоений, трафаретов. В этом направлении Маяковским были сделаны важные шаги еще в предреволюционные годы. И ему, автору «Облака в штанах» и «Войны и мира», было по-своему естественно выйти на улицу к революционному народу, заговорить с ним «во весь голос». Тем показательней поиски и изменения, которые сопутствовали этому выходу.

В первые годы революции лирика Маяковского претерпевает серьезную перестройку. Она обновляется в жанровом и стилевом отношении, проникается пафосом коллективизма и звучит как поэтическая проповедь, обращенная к миллионной аудитории. Временно исчезают характерные для дооктябрьского творчества ноты интимного признания, исповеди, тема любви, еще недавно занимавшая центральное место в поэзии Маяковского, подчеркнутый автобиографизм и т. д. «Жизнь души» теперь не привлекает пристального внимания поэта. В его лирике господствуют иные пропорции и акценты. Стремление исследователей объяснить эти перемены порой вело к соображениям, может быть, остроумным, но не лишенным натяжек. Так, например, один из критиков замечает: «После поэмы „Человек“ поэт отказался от лирического героя, расстался с ним, расстался не только практически, но декларировал свою позицию»³⁷. И далее следует ссылка на сцену в «Мистерии-буфф», где «человек просто» произносит «нагорную проповедь» перед «нечистыми», а затем исчезает, как бы растворяется в них. Нетрудно убедиться, что такое расширительное толкование этой сцены плохо вяжется с истиной. Нет, Маяковский не расстался со своим лирическим героем, хотя роль, место и облик этого героя значительно изменились. Этот образ явственно проступает в его стихах того времени, раскрываясь подчас в прямой, подчеркнута личной форме.

И если
скулит
обывательская моль нам:
— не увлекайтесь Россией, восторженные дети,—
я
указываю
на эту историю со Смольным.

³⁶ Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 12, стр. 13.

³⁷ С. Владимиров. Об эстетических взглядах Маяковского. Л., 1959, стр. 89.

А этому
я,
Маяковский,
свидетель⁸⁸.

(«Потрясающие факты», 1919)

Указания на такого рода «свидетельство», высказанные от первого лица, не всегда сопровождают произведения Маяковского того периода. Тем не менее мы постоянно ощущаем в его призывах и декларациях ту резко индивидуальную окраску поэтической интонации, которая говорит о присутствии ярко выраженного лирического «я». Поэзия Маяковского периода гражданской войны — это тоже по преимуществу лирика, но по-иному оркестрованная и обновленная в революционной борьбе.

Среди стихотворных произведений той поры особое место принадлежит «Левому маршу». Что же так резко выделяет эту вещь в ряду других многочисленных маршей и песен, рожденных революцией и овеянных ее пафосом? Очевидно, что стихи Маяковского сами до предела насыщены этим пафосом. «Левый марш» навсегда останется поэтическим синонимом революции — настолько полно, органично он слит со своим временем. Но такое слияние произошло благодаря тому, что Маяковский сумел уловить и выразить нечто специфическое, индивидуально-неповторимое в атмосфере тех дней, перевести колорит истории в стиль стихотворения. То, что кратко называется эпохой военного коммунизма, здесь получило сгущенное выражение, нашло свое художественное подобие. «Левый марш» от начала до конца выдержан в суровых, непререкаемых тонах боевой обстановки и революционной диктатуры, он по-военному решителен, собран. Читая его, мы словно видим бойцов, опоясанных пулеметными лентами, молчаливо, со стиснутыми зубами переносящих испытания войны и блокады, готовых беззаветно погибнуть за власть Советов. Воля к борьбе, твердость духа, самоограничение, самоотверженность — эти черты времени чрезвычайно последовательно запечатлены Маяковским в самом образном строе стиха, его лексике и ритме. Отсюда — характерный для «Левого марша» лаконизм, почти аскетическая нагота речи. Отказываясь от многословия («Словесной не место кляузе»), от метафорической пышности и литературной красоты, поэт местами нарочито огрубляет язык («Клячу историю загоним») и строит стихотворение на минимуме впечатляющих средств, исполненных вместе с тем необыкновенной экспрессии. Ударная сила слов возрастает благодаря сдержанности, с какою они произносятся; эмоциональный пыл не погашен, но сжат, сконцентрирован в нескольких бьющих в упор, выверенных, как команда, поэтических призывах и образах. Энергичные короткие фразы, «лязгающие» рифмы, в

⁸⁸ Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 2, стр. 26—27

которых участвует экспрессивно-окрашенная лексика, неологизмы, огрубленно-прямое просторечие («кляузе — маузер», «орлий — горле», «пялиться — пальцы»), элементы ораторской речи, политические лозунги — все это связано и скреплено четким рефреном, который приобретает большую смысловую нагрузку, а не только озвучивает стихи ритмом армейского марша. Отсчитывая шаг, Маяковский вновь и вновь возвращает слушателей к тому ощущению времени, которое им владеет; потому от каждой строфы протягиваются неожиданные и разнообразные рифмы к этому лейтмотиву — «Левой! Левой! Левой!», по которому выравнивается все стихотворение и которое звучит неуклонным, требовательным напоминанием.

Там

за горами гóря
солнечный край непочатый.
За голод,
за мора море
шаг миллионный печатай.
Пусть бандой окружают нанятой,
стальной изливаются лéeвой,—
России не быть под Антантой.
Левой!
Левой!
Левой!³⁹

В соответствии с этой волевой целенаправленностью строгое равнение выдержано и в звуковой организации стиха, где повторение звуков способствует ритмической четкости и в конечном счете порождает чувство огромной, собранной воедино, мобилизованной силы. Так, первая половина приведенной строфы целиком построена на господстве ударных «а» и «о», и подобного рода внутренние созвучия постоянны в «Левом марше».

Глаз ли померкнет орлий?
В старое ль станем пялиться?
Крепи
у мира на горле
пролетариата пальцы!⁴⁰

Эти повторы не создают впечатления звукового переполнения (столь ощутимого, например, в «Нашем марше»), а тоже несут отпечаток сдержанности, аскетизма, беззаветной преданности одной идее, которая руководит поэтом, управляет речью и раскатывается эхом шагов по всему стихотворению.

Вместе с тем это подчеркнутое единообразие, выделение одной ударной мысли и одной главенствующей ноты не исключают

³⁹ Там же, стр. 24.

⁴⁰ Там же.

внутренней свободы, подвижности. В избранных строгих пределах Маяковский добивается большой интонационной гибкости. Заведомо чуждый какой-либо тонкой нюансировке, его мощный бас знает свои оттенки и переходы.

Разворачивайтесь в марше!
Словесной не место кляузе.
Тише, ораторы!
Ваше
слово,
товарищ маузер⁴¹.

Четыре фразы-выкрика, которые произносятся одинаково громко, напряженно, но каждая из которых звучит все же по-разному. Непреложная как военный приказ, целиком выдержанная в повелительных тонах, поэтическая речь сродни приемам высокого ораторского искусства. Мы явственно здесь улавливаем не совсем обычные для «марша» интонации лирического монолога. Но у Маяковского подобное сочетание, создающее ощущение раскованности даже в этих жестких границах, звучит очень естественно, поскольку сама личность поэта, вырастающая из стихотворения, обладает большой активностью, боевым,ходящим до фанатизма, революционным темпераментом.

Эй, синемлузы!
Рейте!
За океаны!..

Отчетливо различим голос автора «Левого марша», которого легко себе представить шагающим впереди походных колонн, «печатающим» вместе со всеми тяжелый шаг, выступающим в роли вожака, командира. В «Левом марше» перед нами встает образ человека-борца, прекрасного в своей волевой собранности, монолитности, соразмеряющего каждый помысел и каждый поступок с железной поступью революции.

Выше, на примере стихотворения «Скифы» А. Блока, мы видели, как идея и пафос, присущие поэзии тех лет, получили глубоко своеобразное, оригинальное воплощение. То же можно сказать о «Левом марше» Маяковского, выдающемся явлении революционного искусства. Но у Блока индивидуальный характер решения общей темы, несходство с современниками выражены более отчетливо. «Скифы», как отмечалось, углубленно-психологичны по сравнению с господствовавшей тогда плакатной манерой. «Левый марш» в этом смысле более напоминает другие произведения той поры. Его жесты и ритмы выдержаны в духе

⁴¹ Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 2, стр. 23.

этой книге собраны только лирические стихотворения. Ряд поэм („Египетские ночи“, „Симфония 1-я“, „Любовь и Смерть“) и два „венка сонетов“, написанные автором за тот же период времени, не нашли себе места в сборнике, равно как и стихи по вопросам общественным, отзвув на современность, печатавшиеся автором за эти годы в разных газетах и журналах. Правда, современность — слишком властная в наши дни — не могла не проникнуть и в чистую лирику, но эти намеки и отзвуки, конечно, далеко не все, что автор пытался осознать в стихах из великих явлений, сменявшихся одно другим пред его глазами»⁴⁵. Этот автокомментарий характерен в ряде отношений. Он свидетельствует прежде всего о разных возможностях, которыми обладала ранняя советская поэзия. Общественные интересы резко доминировали, целиком определяли содержание, пафос в произведениях Маяковского, Демьяна Бедного, Блока и многих других поэтов. Но настойчивое желание говорить о великих исторических переменах не вытесняло полностью темы и мотивы, которые были связаны с повышенным вниманием к интимным душевным движениям, к миру природы и т. д. Причем влияние современности было, по словам Брюсова, так велико, что оно могло проникать и сюда, в заповедную область «чистой лирики».

С другой стороны, в заявлении Брюсова улавливаются и иные ноты. Нетрудно заметить, что он обеспокоен известной неполнотой сборника, с которым выступает перед читателем, и ссылкой на свои «гражданские» стихи как бы хочет компенсировать какие-то пробелы. Не будем сейчас выяснять, насколько поэт справедлив в оценке собственного творчества (подробно о Брюсове речь пойдет ниже). Но подобного рода разделение поэзии на «лирические стихотворения» (точнее говоря, на интимную лирику) и на «стихи по общественным вопросам» весьма симптоматично для этого начального периода. Художественная практика тех лет показывает, что вести разработку «личной» тематики в русле общих исканий было не так-то просто. Сплошь и рядом происходило нечто обратное: когда революционно настроенный поэт пытался культивировать лирику этого типа, он изменял чувству современности, начинал говорить совсем другим голосом. Критика отмечала, что стихи В. Кириллова «резко разделяются по темам на две группы, первая из которых представляет опыт лирики коллективизма, вторая же является плодом личных лирических переживаний поэта...»⁴⁶ Следы такой двойственности можно проследить на многих примерах. Показателен состав сборника «Завод огнекрылый», изданного в 1918 году мос-

⁴⁵ Валерий Брюсов. Последние мечты. М., 1920, стр. 3.

⁴⁶ С. Рубанович. Владимир Кириллов. Стихотворения.— «Горн», 1919, № 2—3, стр. 113.

ковским Пролеткультом. Наряду с основными разделами, красноречиво озаглавленными «Энтузиазм», «Гул заводов», «Город», здесь имелся еще особый раздел «Лирика», который объединял стихотворения иного, камерного содержания и камерной тональности. Соответственно мы без труда обнаружим такой укромный уголок среди «динамо-стихов» И. Садофьева (см. в его сб. «Динамо-стихи» раздел «Круг согласного сцепленья»), в книге И. Филиппченко «Эра славы» и т. д. Порой же целые сборники, принадлежащие перу одного поэта, были написаны в разных планах: одни заполнял гром революции, в других царили покой, созерцательная безмятежность. П. Орешин, автор не только «Красной Руси», «Алого храма» (куда вошли стихотворения на революционные темы), но и идиллической «Березки», не представлял какого-то исключения.

Задача поэзии состояла не в том, чтобы механически отсечь эту вторую, порой резко диссонирующую с основными устремлениями поэта, интимную ноту. Уместность, оправданность личной темы зависели от того, насколько автору удавалось ее обновить и тем самым соотнести с общим направлением своей работы. Такое обновление интимной лирики позволяло достичь необходимого единства, эмоционального и художественного, в самом облике лирического героя, который в противном случае странным образом «расподоблялся», терял свою поэтическую достоверность. В этом смысле опыт некоторых поэтов иной творческой ориентации приобретал неожиданный интерес — именно живой достоверностью воссозданных ими душевных переживаний. Решающее значение имели внутренняя целостность лирического образа, единство поэтической атмосферы, возникающей при чтении этих, казалось бы, далеких от современной проблематики стихотворений.

Показательно, в частности, внимание литературной общественности, которое вызывала к себе Ахматова, и те споры, которые велись вокруг ее творчества в первые годы революции. Как в оценке многих других явлений, не обошлось без полемических крайностей, преувеличений, подчас весьма произвольных характеристик. Достаточно хотя бы назвать статью А. Коллонтай, в которой общая точка зрения на Ахматову сводилась к следующему: «В ее трех белых томиках трепещет и бьется живая, близкая, знакомая нам душа женщины современной эпохи, эпохи ломки человеческой психологии, эпохи мертвой схватки двух культур, двух идеологий — буржуазной и пролетарской. Анна Ахматова — на стороне не отживающей, а созидающейся идеологии»⁴⁷. Целый ряд ограничительных оговорок не менял этого

⁴⁷ А. Коллонтай. Письма к трудящейся молодежи. Письмо 3-е. О «Драконе» и «Белой птице». — «Молодая гвардия», 1923, № 2, стр. 162.

основного вывода. Для того же, чтобы «повенчать», по ироническому замечанию Г. Лелевича, «Ахматову с Цеткиной»⁴⁸, А. Коллонтай пришлось прибегнуть к одностороннему прочтению ахматовских стихов, к трактовке, порой весьма далекой от их истинного смысла. Понятно, что такого рода попытки обойти реальное существо творчества Ахматовой были малоплодотворными. В условиях напряженной литературной борьбы тех лет они не могли не встретить отпора. Знаменательно, однако, что выступивший в журнале «На посту» Г. Лелевич счел все же возможным признать за поэтессой определенные заслуги. Подчеркивая замкнутость ахматовской поэзии, преимущественную сосредоточенность на «переживаниях женщин» (следовало уточнение: «женщин старого дворянского мира»), критик отмечал, что эти переживания Ахматова «умеет передавать с большой силой, пользуясь очень ограниченным количеством слов, но умело варьируя их смысловые оттенки и тем придавая им огромную выразительность»⁴⁹. В несколько иной связи показательно другое признание, которое делал Лелевич, полемизируя с Коллонтай: «Итак, попытка провозгласить Ахматову идеологом новой женщины является покушением с негодными средствами. Видимо, тов. Коллонтай совершенно отчаялась найти в современной русской литературе свой излюбленный тип «холостой женщины» (заглянуть, в поисках новой женщины, в «Неделю» Либединского и познакомиться с Симковой или прочитать в «В огне» Александровского — недосуг, дипломатическая работа мешает), если приходится производить в этот чин Ахматову, близкую даже не отделу записи актов гражданского состояния, а церковному аналою!»⁵⁰. Эта язвительная тирада, помимо намерений ее автора, содержала косвенное признание определенного пробела в современной литературе. Недаром сам Лелевич, имевший необходимый «досуг», так скуп в перечне положительных примеров. За количеством дело не стало. Но указать на яркие образцы изображения психологии нового человека было не так-то легко.

В этой ситуации более понятным становится и особый интерес к таким поэтам, как Ахматова, со стороны известной части читательской аудитории. Статья Коллонтай начиналась с воспроизведения вопроса одной из рядовых читательниц: «Вы спрашиваете меня, мой юный товарищ-соратница, почему вам и многим учащимся девушкам и трудящимся женщинам Советской России близка и интересна Анна Ахматова, „хотя она совсем не ком-

⁴⁸ Г. Лелевич. Анна Ахматова (беглые заметки).— «На посту», 1923, № 2—3, стр. 191.

⁴⁹ Там же, стр. 202.

⁵⁰ Там же, стр. 194.

мунистка“»⁵¹. И по ходу дальнейшего изложения, ограничивая звучание поэзии Ахматовой рамками переходной эпохи, Коллонтай, в частности, писала: «Тогда (т. е. в будущем.— А. М., А. С.) исчезнут те томительные конфликты в любви, что четко отражает перо Ахматовой»⁵². Нечто подобное высказано и в статье Н. Осинского. Признавая, что Ахматова и новый читатель стоят «на различных полюсах общественной жизни» и что этому читателю останутся чужды религиозно-мистические мотивы в стихах поэтессы, Осинский заключал: «Но что нам до этого? Все это мы сумеем отодвинуть в сторону и получить великое удовольствие от блестящих „формулировок“ значительных или характерных движений человеческой души, которые дает Ахматова... Такие формулировки становятся документами эпохи, как точные математические формулы, они характеризуют тип и тон человеческих отношений; если они и не становятся пословицами, то приобретают аналогичное им значение»⁵³. Предлагаемое «рассечение» ахматовской поэзии было не лишено искусственности, но, несмотря на это, критик кое в чем верно улавливал характерные стороны дарования Ахматовой, которая в своей сфере, преимущественно на темах, связанных с «томительными» любовными конфликтами, достигала значительных художественных результатов, добивалась подчас своеобразной афористической общезначимости, типологичности в изображении «характерных движений человеческой души».

Вот этого-то зачастую крайне не хватало поэтическим произведениям, отмеченным стремлением внести в разработку приблизительно того же круга тем приметы нового, революционного времени. Задача состояла как бы в том, чтобы писать о любовных и других интимных переживаниях столь же сильно и ярко, как Ахматова, но по-своему. Однако рецепты, вроде призыва «синтезировать» Ахматову с Маяковским⁵⁴, имели весьма отдаленное отношение к реальным запросам молодой советской поэзии. Сложность в том и заключалась, что новое отношение к жизни требовало заново пересмотреть весь арсенал поэтических средств.

Но иные художественные решения в освещении традиционных тем лирики давались с чрезвычайным трудом. На страницах коллективного сборника «Чугунный улей», как бы в противовес

⁵¹ «Молодая гвардия», 1923, № 2, стр. 165.

⁵² Там же, стр. 170.

⁵³ Н. Осинский. Побег травы.— «Правда», 4 июля 1922 г.

⁵⁴ К. И. Чуковский. Ахматова и Маяковский («Дом искусств», 1921, № 1). Построенная на резком противопоставлении Ахматовой и Маяковского как выразителей совершенно чуждых, враждебных друг другу «стихий» статья К. Чуковского несколько неожиданно заканчивалась выводом о необходимости их примирения, синтеза: «...Порознь этим стихиям уже не быть, они неудержимо стремятся к слиянию. Далее они могут существовать только слившись, иначе каждая из них неизбежно погибнет».

его названию, один из поэтов помещал стихи, посвященные «Девушке с гвоздикой»:

Чувством ранним, порывисто нежным
Сердца алый наполним бокал.
Обрученные мускульным краном,
Героической сагой станков.

И одетые в пурпур зарею,
Мы пылаем с тобой у горна!
О, любимая! Чувства не скрою...⁵⁵

Для того, чтобы заговорить о любви, поэт считал нужным заставить «пылать» себя и свою возлюбленную «у горна», перенес свидание под сень «мускульного крана», хотя все же в этот индустриальный пейзаж просочился традиционный «пурпур зари», как не обошлось дело без «гвоздики» и сравнения сердца с «бокалом». Камуфляж был достаточно громоздким и искусственным, чтобы прочно удержаться в поэтическом обиходе. И напор нежных чувств, которые так трудно было скрыть, чаще всего вводился в привычные берега, выражался с помощью средств и образов, закрепленных давней, устойчивой традицией.

В твоих объятиях и ласках
Пусть серебрится голос мой,
И ткутся вымыслы и сказки
Вот в этой комнатке простой.⁵⁶

Так писать о «порывисто нежных» переживаниях было, пожалуй, поэтически естественней, да и жизненно достоверней. Беда заключалась лишь в одном — приходилось поставить крест на попытке соотнести личные темы с современностью.

Тем показательнее работа ряда поэтов, которые более успешно решали эту задачу. Так, в многочисленном поэтическом отряде, связанном с Пролеткультом и «Кузницей», выделяются три фигуры, три имени — В. Александровский, В. Казин, Н. Полетаев. Значительно позднее один из представителей новой литературной смены, откликаясь на смерть Полетаева, вспоминал: «В первые годы гражданской войны выходили журналы и сборники в алых обложках, с изображением рабочего в фартуке, сбивающего молотом цепи, опутавшие земной шар. Текст печатался на бумаге с занозами, величиной в ноготь. В этих журналах и сборниках были стихи, воспевающие железо, электричество, гудки и революцию. Там же, в подверстку, где-нибудь в конце страницы печатались небольшие, безыскусственные сти-

⁵⁵ «Чугунный улей». Сборник пролетарских писателей. Вятка, 1921, стр. 60.

⁵⁶ П. Орешкин. Березка. Стихи. Саратов, 1920, стр. 32.

хи Полетаева о параде на Красной площади в 1918 году, о Москве, наполненной метелями, и о солнце, вышедшем на субботник»⁵⁷. Этот ретроспективный взгляд многое передает верно. И все же ощутимо некоторое смещение оценок. Позднейшая критика, исходя уже из новых запросов, нередко оказывала явное предпочтение «безыскусственным» стихам Полетаева или Казина, выдвигала эти стихи на первый план, а об иных творческих устремлениях, по существу, игравших в начальный период ведущую роль, отзывалась достаточно прохладно, чуть ли не целиком приравнивала их к риторическому воспеванию «железа, электричества, гудков». Между тем прав был Брюсов, когда, отмечая интерес Александровского к «конкретному», к «данному моменту», добавлял: «Это не значит, что размерами дарования он превосходит М. Герасимова или что поэзия Александровского сильнее...»⁵⁸ Художественное развитие протекает обычно неравномерно, допускает те или иные отклонения от преобладающего фона, что нередко связывается со своеобразным забеганием вперед, нащупыванием возможностей, которые долгое время могут оставаться в тени, но которым суждено позднее приобрести важное значение. Творчество трех названных поэтов близко к такого рода явлениям, отмеченным чертами переходности, «выпадения» из основного русла. На литературной карте первых лет революции казинско-полетаевская линия занимает строго подчиненное место, выступает как периферийная, боковая ветвь. Но, тяготея в известном смысле уже к следующему периоду, она, эта поросль, все же «привилась» и взошла на данной почве, и потому, естественно, не была совершенно изолирована от некоторых общих веяний. Известные пересечения обнаруживались, в первую очередь, с исканиями соратников по пролеткультовскому объединению.

Характерен пример В. Казина. Его сборник «Рабочий май» вышедший в 1922 году и составленный преимущественно из стихотворений более раннего времени⁵⁹, сразу был замечен и выделен. В книге увидели «самостоятельное и интересное мироотношение», «круг своеобразных тем, свежих красок»⁶⁰. Сама по себе тематика Казина не являлась чем-то новым. Пафос труда, поэтизация рабочего процесса — эти мотивы разрабатывались весьма широко, особенно же охотно представителями ближайшего литературного окружения Казина. Здесь была определенная преемственность, которая тем более очевидна, что некоторые стихотворения Казина ничем еще особенно не отличались

⁵⁷ Н. Деметьев. Н. Г. Полетаев. — «Красная новь», 1935, № 7, стр. 180.

⁵⁸ Валерий Брюсов. Среди стихов. — «Печать и революция», 1923, кн. 7, стр. 85.

⁵⁹ О подготовке сборника к печати журнал «Кузница» сообщал еще в середине 1920 года.

⁶⁰ М. Столяров. Вас. Казин. — «Россия», 1922, № 2, стр. 24.

от общепринятой трактовки. Вот описание «небесного завода» («Небесный завод», 1919):

И высок, и широк
Синикаменный завод.
Чу! Порывистый гудок
Пыльным голосом зовет.
И спешат со всех концов
В толстых блузах закопченных
Толпы мощных кузнецов,
Ветровым гудком сплоченных.
Все темней, темнее высь.
Толпы темные сошлись
И проворно
Молний горна
Душным жаром
Разожгли
И раскатистым ударом
Ширь завода потрясли ⁶¹.

Речь, собственно, идет о грозе. Но она изображена через систему производственных образов. В итоге же происходит как бы взаимообмен: не только облака сравниваются с кузнецами, гром — с ударом по наковальне и т. д., но и гроза с ее величественной мощью и наполненным озоном воздухом проецируется на технику, которая перестает быть «мертвой», наделяется ореолом поэтичности. Этот параллелизм «природа-труд» — излюбленный прием поэтов Пролеткульта. Но здесь возникали свои трудности: быстро начинали складываться штампы, обнаруживалась некоторая искусственность и в самой устанавливаемой аналогии. Вознести завод на небо (или наоборот) не составляло, конечно, особого труда для поэтической фантазии. Но при подобной операции, дававшей известные преимущества, не так-то просто было избежать печати некоторого схематизма, отвлеченности.

Эти уязвимые стороны почувствовал Казин. Он не отбросил прочь завоеваний и навыков поэтической школы, к которой принадлежал, но многое в них существенно пересмотрел и изменил настолько, что стихи, составившие основное ядро «Рабочего мая», воспринимаются подчас как полемическое противопоставление ходовой норме.

Сегодня день плохой ли, хороший —
С этакого этажа попробуй-ка разглядеть.
И вот беспокойся: галоши
Надеть или не надеть?
Чу! — и комната вспыхнула от звона,
Вскипела комната в звончатом огне!
Ах, это не просто знакомый насчет поклона —

⁶¹ Василий К а з и н. Рабочий май. Пб., 1922, стр. 6.

Это солнышко! это солнышко позвонило мне!
Это солнышко, солнышко с небосклона
Позвонило по телефону
О чудесном дне ⁶².

Бросается в глаза общее тяготение к «заземленности», подчеркнутое и сугубо прозаическим вопросом о галошах и появлением вместо холодного «солнца труда» совсем иного светила, которое поэт ласково называет «солнышком», с которым запросто разговаривает по телефону. Казин остается верным принципу параллелизма (звонит, как-никак, солнце, а «не просто знакомый»). Но в соотношении двух планов происходят разительные перемены. Если, идя еще в общем русле, поэт в порядке строгой аналогии развертывал аллегорическое сравнение неба с заводом, то теперь «земное» и «небесное» постоянно меняются местами, вступают в теснейшее взаимодействие, что непосредственно связано с возникновением нового — «человеческого» — звена. Стихийные силы природы как бы входят внутрь человека, который становится больше, сильнее и вокруг которого все чудесно преображается.

Этот размах, общий мажор, яркая многокрасочность — неотъемлемые свойства «Рабочего мая». Они отвечали основным установкам: воспеть простых тружеников, показать их в жаркой работе и в радостном единении с окружающим миром. На этом пути Казиным был создан ряд стихотворений, посвященных людям разных трудовых профессий. Таковы «Каменщик» (1920), «Рабочий май» («Стучу, стучу я молотком...», 1919), «Живей, рубанок...» (1920), «Ручной лебедь» (1920), «Как я строил дом» (1922) и некоторые другие. Внешне стихи подобного типа — не редкость у поэтов Пролеткульта (ср. «Котельщик» С. Виноградова, «Крестьянину» Н. Тихомирова и т. д.). Но там изображались фигуры монументальные и статичные. Лирические же зарисовки Казина гораздо подвижнее, живее, индивидуальнее. При этом весьма важную роль играла интонационная свобода, а также ритмическое многообразие, которые достигались поэтом.

Живей рубанок, шибче шаркай,
Шушуйкай, пой за верстаком,
Чеши тесину сталью жаркой,
Стальным и жарким гребешком.
Ой, вейтесь, осыпайтесь на пол
Вы, кудри русые, с доски!
Ах, вас не мед ли где закапал:
Как вы душисты, как сладки! ⁶³

К общей, проходящей через все стихотворение метафоризации (рубанок поет, стружки — «русые кудри», запах смолы

⁶² Там же, стр. 7.

⁶³ Там же, стр. 11.

сравнивается с медовым и т. д.), подключается целая система эмоциональных восклицаний, ритмических перебоев; особое внимание обращается и на фонетическую сторону стиха (см. в цитированном отрывке первую строфу). Все это призвано оттенить и передать глубокую влюбленность мастера в свое дело, то трепетное волнение, которое в другом стихотворении раскрывается признанием: «Бережней, нежней, чем сына, клал я каждое бревно...» В рецензии на «Рабочий май» Н. Асеев писал: «Не говорим уже об общеизвестном казинском рубанке, теплоту которого он вкладывает в руку каждому читающему его»⁶⁴. Это эмоциональное «заражение», способность приобщить читателя к радостям трудовой страды — свидетельство несомненных достоинств первой книги В. Казина, которая заняла в советской поэзии свое особое место, явилась отчасти «мостиком» к следующему этапу, когда перемещение художественных интересов в сторону конкретного, индивидуального приобрело столь широкий, можно сказать, универсальный характер.

Но в годы гражданской войны ситуация была совсем иная. Знаменательно, что само своеобразие таких, остававшихся в явном меньшинстве поэтов, как Казин, учитывалось далеко не в полной мере. Нередко этих поэтов относили в общую «подверстку» или, по крайней мере, давали им очень неточную аттестацию. «Наблюдатель бесстрастный, холодный», душа которого «скрыта от читателя»⁶⁵, — так писал об Александровском В. Полянский, а рецензент «Вестника жизни» приводил его стихи как образец трескучей риторики⁶⁶. В одной из статей А. Воронского (относящейся, правда, уже к началу двадцатых годов) в ряду типичных «космистов» фигурировал Казин. Поэзия Полетаева на первых порах почти совсем не привлекала внимания.

Эта своеобразная эстетическая глухота к явлениям, стоявшим несколько особняком, весьма характерна. Преобладающий «набатный» тон поэзии тех лет нередко как бы заглушал голоса иного тембра, мешал их услышать, выделить. В очерке «Три лика», в последнем его разделе, Н. Полетаев делился своими впечатлениями, навеянными празднованием первой октябрьской годовщины:

...Помню, у Арбатской площади сильно меня поразил автомобиль один. Сидели на нем детишки.

Худенькие, бледные личики их сияли неподдельным восторгом детским, а одежда рваная была у них и обувь плохая.

На этом автомобиле было знамя:

«Да здравствуют дети пролетариата», — вещали серебряные слова на нем.

Я поглядел на подпись эту, и на худенькие, бледные личики, и на обувь,

⁶⁴ Ник. Асеев. Василий Казин. «Рабочий май». — «Красная новь», 1922, № 3, стр. 261.

⁶⁵ «Пролетарская культура», 1919, № 9—10, стр. 65.

⁶⁶ «Вестник жизни», 1919, № 3—4, стр. 160.

и на одежду рваную, и заплакал я как малый ребенок от жалости и от надежды великой, что скоро, может быть, очень скоро, не будут дети так плохо одеты и так голодны как сейчас.

Три часа стоял я потом на Красной площади, глядя как рядами стройными бесконечно проходили процессии мимо стены кремлевской.

И надежда великая расцветала в душе ⁶⁷.

Ранее, ссылаясь на пример В. Кириллова, нам приходилось говорить о своего рода боязни биографических и иных подробностей, которые свободно вошли в прозаический очерк, написанный тем же автором, но отсутствовали в его стихах. У Полетаева нет такого разрыва. Прочитированные строки прямо вводят в его поэзию, до некоторой степени могут служить к ней комментарием.

Не раз справедливо были отмечены живая непосредственность и конкретность полетаевских стихов, та их «безыскусственность», о которой писал Н. Деметьев. К этому следует прибавить еще одно качество — драматизм. Стихотворение «Ночь» (1920) отражает характерные для поэзии Полетаева настроения.

Всю ночь весенняя вода
Мне не давала спать сегодня,
И все шумней, все полноводней.
Все исступленней я рыдал.

Как злился я на темный свод,
Где золотые гвозди вбиты;
Казалось, это он мне шлет
Туман сырой и ядовитый.

С расписанного потолка
Он грязь и муť весны смывает,
А нас в туманах потопляет,
Где боль и злоба и тоска.

.
Мой мал и робок молоток,
Мне нужен здоровенный молот,—
И душный этот потолок
Мной был бы вдребезги расколот,
Чтобы на нас, как частый дождик,
Посыпались золотые гвозди.

Всю ночь весенняя вода
Мне не давала спать сегодня,
И все шумней, все полноводней,
Все исступленней я рыдал ⁶⁸.

⁶⁷ Н. Полетаев. Стихи. М., 1919, стр. 14.

⁶⁸ Николай Полетаев. Резкий свет. Стихи 1918—1925. М.—Л., 1926, стр. 22—23.

Эти «подвальные» мотивы, по-разному варьируясь, звучат очень настойчиво. В стихах Полетаева часто возникают образы прошлого, которые то предстают в светлых, идиллических тонах, то напоминают об исковерканной сизмальства судьбе. Герой стихов горестно признается, что он «прилип к оборванным обоям» своего жилища, что «вольный воздух» слишком резок, непривычен «для жителя гнилой норы». И вместе с тем ощутимо желание вырваться на эти просторы, освободиться от тягостного подвального плена:

Дождь золотой бьет в голубей,
А мы в тоске, а мы в грязи.
Кричу на солнце: «Эй, скорей,
Скорее, рыжий, вывози!»⁶⁹.

(«Предвесеннее», 1921)

Позднее, к середине двадцатых годов, в работе Полетаева намечается некоторая перестройка. В это время он пишет приобретшее широкую популярность стихотворение «Портретов Ленина не видно...», стремится выйти к новым темам, выражает надежду, что его «старый стих» «омолодится» —

И я, забыв подвалов бредни,
Спою не хуже молодых⁷⁰.

Но радикальных изменений так и не произошло. Полетаеву не дано было переступить определенный «порог», добиться на новой основе той художественной целостности, единства, которые присущи его более ранним стихам.

Творчество Полетаева можно сблизить с некоторыми другими явлениями советской поэзии. Уместно, в частности, вспомнить о таких вещах Э. Багрицкого, как «Последняя ночь», «Человек предместья», — поэмах, в которых ведется спор с прошлым, сводятся счеты со старым миром. Думается, где-то здесь, в начале этого ряда стоит и «подвальная» лирика Полетаева.

3 В революционной лирике 1917—1920 годов тему личности, индивидуальной судьбы, пожалуй, ни один поэт не решал с такой силой, страстью и драматизмом, как С. Есенин. В отличие от Блока и Маяковского, отдавших в эти годы свои лирические голоса в основном идеям и образам общенародного масштаба, в отличие от большинства пролетарских поэтов, без остатка посвятивших «себя коллективу» (так открывалась книга стихов И. Филиппченко «Эра славы»), в поэзии Есенина и в тот пе-

⁶⁹ Николай Полетаев. Резкий свет, стр. 19.

⁷⁰ Николай Полетаев. Стихотворения. ГИХЛ. М., 1957, стр. 99.

риод звучала очень сильная личная нота, и живая, самобытная личность поэта была главной темой, героем, сюжетом его стихов.

«Все творчество мое есть плод моих индивидуальных чувств и умонастроений»⁷¹, — писал он в предисловии к предполагавшемуся изданию своих стихотворений (1924). Это подчеркивание личного, индивидуального начала всегда было присуще Есенину. Он не только изображал мир «через себя» (общее свойство лирики), но испытывал, можно сказать, повышенный художественный интерес к изображению своей лирической индивидуальности и в основу творчества положил свою биографию, развертывая ее в виде лирического романа о «поэте Сергее Есенине» и его личной судьбе.

Однако при всем есенинском «эгоцентризме» его лирика не носила замкнутый, камерный, отрешенный от времени характер, как это было свойственно поэтам, далеким от революции или не сумевшим связать воедино свои общественные и личные интересы. Лирический герой Есенина — это личность общественная и историческая, т. е. раскрытая в связях, отношениях и противоречиях с временем, которые также насыщены очень личным содержанием. Порою поэт вступает в конфликт с временем или обнаруживает, что время его обогнало, — тут возможны самые разные вариации. Но он никогда не живет *вне* времени, даже если грустит о загубленной жизни или пишет об одиночестве. Поэтому его стихи всегда несут яркую печать современности и обогащают нас знанием эпохи и человека — в полноте его жизненных проявлений и в напряженном драматизме его личной и вместе с тем исторической судьбы.

Судьба Есенина в тот период по началу складывалась счастливо. Он радостно вступал в новый мир, приветствуя революцию и заявляя себя горячим сторонником ее преобразований и перспектив. Позднее, в автобиографической заметке «О себе» (1925) Есенин писал: «В годы революции был всецело на стороне Октября, но принимал все по-своему, с крестьянским уклоном»⁷².

Есенинское «по-своему» не сводилось к тому, что он пришел в советскую литературу с определенным кругом деревенских тем и образов. Гораздо важнее, какие стороны революции он воспринял в первую очередь и как претворил их в ведущие тенденции своей лирики.

Подобно многим другим поэтам, Есенин увлекся прежде всего стремительным размахом революционных событий, бурным порывом народной стихии, что и нашло выражение в его новых

⁷¹ Сергей Есенин. Собр. соч. в пяти томах, М., 1961—1962, т. 5, стр. 77.

⁷² Там же, стр. 22.

декларациях, написанных в повышенно эмоциональном романтическом ключе:

Взвихренной конницей рвется
К новому берегу мир ⁷³.

Но Есенин не ограничился этим «общим местом» поэзии того времени. Его художественное открытие заключалось в том, что он, оставаясь по преимуществу в пределах все той же «взвихренной стихии», перевел эту тему в иной план — сугубо личных борений и переживаний индивидуальной души. Общереволюционный порыв сделался у него достоянием самобытной личности поэта, которая со своим бурным характером и стихийным темпераментом стала в центре его лирических произведений:

Дождик мокрыми метлами чистит
Ивняковый помет по лугам.
Плюйся, ветер, охапками листьев,—
Я такой же, как ты, хулиган ⁷⁴.

Есенинский «хулиган» в стихах этой поры еще очень далек от упадочных настроений, которые впоследствии войдут в лирику поэта вместе с кабацкими мотивами. Пока, по сути дела, это совсем не хулиган, не отщепенец и не пьяный забулдыга, а человек пылкого сердца и русского удалого размаха, желающий жить естественной и вольной жизнью и резко протестующий против всяких условностей и ограничений. Он посылает «К черту старое!» и обрушивает свой гнев на догматы христианской религии, перекликаясь с богоборческими мотивами «Облака в штанах» и другими дооктябрьскими произведениями Маяковского.

Не утрашуся гибели,
Ни копий, ни стрел дождей,—
Так говорит по Библии
Пророк Есенин Сергей.

Время мое приспело,
Не страшен мне лязг кнута.
Тело, Христово тело
Выплываю изо рта ⁷⁵.

⁷³ Сергей Есенин. Собр. соч., т. 2, стр. 72.

⁷⁴ Там же, стр. 99.

⁷⁵ Там же, стр. 36.

Еще в 1916 г., вступая в спор «с тайной бога», Есенин писал:

Сшибаю камнем месяц
И на немую дрожь
Бросаю, в небо свесясь,
Из голенища нож.

Ср. обращенные к богу угрозы Маяковского в поэме «Облако в штанах»:

Богоборчество Есенина имело биографическую мотивировку: поэт рвал со своим литературным прошлым, которое сковывало его творческое сознание церковно-религиозной эстетикой, тематикой, образностью. Революционный протест приобретал у него характер личного освобождения от устаревших канонов, подвергавшихся резкой переоценке, снижению и разрушению.

В то же время в таких поэмах, как «Инония», «Преображение» и др., мечты поэта о новом справедливом строе зачастую облекались по-прежнему в религиозно-окрашенные формы и образы, что вместе с есенинским бунтарством приводило к постоянным смысловым сдвигам и стиливым смешениям. В произведениях, имевших видимость молитв и церковных служб, звучали богохульные речи; а «выплюнув» тело Христово, «пророк Есенин Сергей» провозглашал: «Новый на кобыле едет к миру Спас». Поэт переживает период очень глубокой эстетической ломки, в которой старые и новые формы сталкиваются и образуют самые разнородные и противоречивые сочетания.

Эти же годы в поэзии Есенина отмечены сгущением образности, которая в ряде его вещей ведет к затемнению поэтической речи причудливым «плетением» сложных иносказаний. Сам поэт был склонен искать корни этих новых явлений своего стиля в русском фольклоре, в «фигуральности» народного языка ⁷⁶.

Видишь, я нагибаюсь,
из-за голенища
достаю сапожный ножик.

В 1918 г. эти настроения, отошедшие для Маяковского в прошлое, в поэзии Есенина выдвигаются на передний план. Его поза бунтаря-пророка сродни «тринадцатому апостолу», так же как его эпатаж «приличного» буржуазно-интеллигентного общества и т. д. Недаром впоследствии Маяковский, ополчаясь на слэшавую пошлость, облотившую после смерти Есенина имя и творчество поэта, взывал к памяти Есенина-скандалиста, который был дорог ему своим здоровым и озорным непокорством вкусам обывательской публики:

Эх,
поговорить бы иначе
с этим самым Леонидом Лознгринычем!
Встать бы здесь
гремящим скандалистом:
— Не позволю
мямлить стих
и мять! —
Оглушить бы
их
трехпалым свистом
в бабушку
и в бога душу мать!

⁷⁶ Попытку теоретически обосновать «образ» Есенин предпринял в работе «Ключи Марии» (1918). Интересное свидетельство об этих же тенденциях в его творчестве дает черновик письма Р. И. Иванову-Разумнику, относящийся

Но хотя в развертывании тех или иных метафор Есенин часто отправлялся от каких-то конкретных фольклорно-языковых источников, в целом это явление, характерное для его творчества 1917—1920 годов, а затем пошедшее на убыль, имело иную основу, коренящуюся в индивидуальных эстетических потребностях поэта, желавшего овладеть содержанием современности.

Стушившаяся метафоричность Есенина была разновидностью и проявлением повышенно-экспрессивного романтического стиля и в этом смысле сопутствовала таким тенденциям, как возросший в те же годы гиперболизм Маяковского, «космизм» пролетарских поэтов и т. д. Не случайно наиболее «фигуральным» Есенин становится в стихах и поэмах, посвященных «космогонии» обновленного мира и построенных на переоценке (и одновременно — нагнетании) традиционно-религиозных понятий. Обилие метафор возникает как следствие переполняющих поэта эмоций, которые неудержимо рвутся наружу и заполняют стих нагромождениями необычайных «соответствий». Герой Есенина уподобляется косноязычному человеку, заговорившему вдруг на всех языках мира. В его речах важен не конкретный смысл тех или иных иносказаний (такой смысл иногда отсутствует), а общий словесный напор, передающий истинную силу витийствующей души, охваченной страстью ломки, переделки, преображения мира на иных, лучших началах.

До Египта раскорячу ногу,
Раскую с вас подковы мук...
В оба полюса снежнорогие
Вопьюся клещами рук.

Коленом придавлю экватор
И под бури и вихря плач
Пополом нашу землю-матерь
Разломлю, как золотой калач.

И в провал, отененный бездною,
Чтобы мир весь слышал тот треск,
Я главу свою власозвездную
Просуну, как солнечный блеск⁷⁷.

Гипертрофия образа и формальные поиски Есенина сблизили его в тот период с имажинизмом. Нечеткость идейных позиций

к началу 1921 года. Здесь Есенин пытается переосмыслить современную и прошлую поэзию, ратуя за возвращение к исконной «фигуральности нашего языка»: «Я очень много болел за эти годы, очень много изучал язык и к ужасу своему увидел, что ни Пушкин, ни все мы, в том числе и я, не умели писать стихов» (Собр. соч., т. 5, стр. 147).

⁷⁷ Сергей Есенин. Собр. соч., т. 2, стр. 40.

и возникшие позднее мотивы отщепенства, душевной неприкаянности, разлада с жизнью — все это также способствовало пребыванию поэта в этой группе типичных представителей литературной богемы, отрицательно повлиявшей на развитие творческой индивидуальности Есенина. Но эти связи не были прочными. Свои расхождения с имажинистами по коренным эстетическим вопросам наиболее отчетливо сформулировал сам поэт, вступивший скоро в полемику со своими «собратьями по тому течению, которое исповедует Величие образа»:

«Собратьям моим кажется, что искусство существует только как искусство. Вне всяких влияний жизни и ее уклада. (...) Собратья мои увлеклись зрительной фигуральностью словесной формы, им кажется, что слова и образ это уже все. (...) Понимая искусство во всем его размахе, я хочу указать моим собратьям на то, насколько искусство неотделимо от быта и насколько они заблуждаются, увязая нарочито в тех утверждениях его независимости. (...) У собратьев моих нет чувства родины во всем широком смысле этого слова, поэтому у них так и несогласовано все. Поэтому они так и любят тот диссонанс, который впитали в себя с удушливыми парами шутовского кривляния ради самого кривляния. (...) Но жизнь требует только то, что ей нужно, и так как искусство только ее оружие, то всякая ненужность отрицается так же, как и несогласованность»⁷⁸.

Разнородные упреки Есенина, адресованные имажинистам, во многом сводятся к проблеме отношения искусства к действительности, т. е. к центральному пункту всегдашних расхождений между сторонниками «чистого искусства» и теми, для кого искусство служит жизни и отражает жизнь. Но примечательно, что Есенин в трактовке этой проблемы чаще пользуется термином «быт», который является у него синонимом «жизни», «действительности» и вместе с тем имеет специфически-есенинскую окраску. «Быт» в таком употреблении подчеркивает кровную связь поэта с землей, с окружающим миром, с народной почвой, с предметным содержанием поэтического языка.

В соответствии с этим и непрестанное образотворчество Есенина во многом являлось средством «опредмечивания» поэзии, наполнения ее «бытом», благодаря которому его метафоры — даже самые запутанные — обычно очень вещественны, телесны, осязаемы. Есенинские образы не всегда можно представить в виде живой картины, но их всегда хочется пощупать: «лошадиную морду месяца схватить за узду лучей». По собственному признанию поэта, ему было сродни «все, что душу облекает в плоть», и такое «облекание» стиха в предметную плоть образов он считал главной задачей словесного искусства: «Суть не в фокусе преобразования предметов, не в жесте слов, а в том

⁷⁸ Там же, т. 5, стр. 55, 56, 61.

самом уловлении, в котором если видишь ночью во сне кисель, то утром встаешь с мокрыми сладкими губами от его сока...»⁷⁹.

Но помимо изобразительной роли метафора Есенина выполняет в его стихах крайне важную конструктивную функцию, связывая воедино центральный лирический образ с явлениями и предметами окружающей поэта действительности. Есенинская поэзия родной земли и природы исполнена большой впечатляющей силы и страсти в значительной мере за счет метафорического перенесения явлений внешнего мира в круг интимных переживаний поэта.

Строго говоря, его прославленные пейзажи не отличаются разнообразием красок и меткостью деталей; они скорее однообразны и достаточно условны в своем подчеркнуто национальном русском колорите. Поэт стремится передать, по собственному определению, «климатический стиль» родного края, перенося свои «березы», «ивы», «клены» и другие типовые признаки среднейнерусской природы из стихотворения в стихотворение. Но пейзажи Есенина — и в этом их специфика — из предмета изображения становятся чертами характера и событиями биографии того главного действующего лица его произведений, которое само нередко превращается в часть пейзажа и устанавливает с миром природы родственные отношения.

Я покинул родимый дом,
Голубую оставил Русь.
В три звезды березняк над прудом
Теплит матери старой грусть.

Золотою лягушкой луна
Распласталась на тихой воде.
Словно яблонный цвет, седина
У отца пролилась в бороде.

Я не скоро, не скоро вернусь!
Долго петь и звенеть пурге.
Стережет голубую Русь
Старый клен на одной ноге.

И я знаю, есть радость в нем
Тем, кто листьев целует дождь,
Оттого что тот старый клен
Головой на меня похож⁸⁰.

Это стихотворение, написанное в 1918 году, интересно, конечно, не точным воссозданием какого-то уголка русской природы, представленной, к стати сказать, в весьма стереотипных для

⁷⁹ Сергей Есенин. Собр. соч., т. 5, стр. 65.

⁸⁰ Там же, т. 2, стр. 75.

поэзии Есенина формулах и выражениях («голубая Русь», «яблонный цвет», «петь и звенеть пурге» и т. д.). Гораздо важнее та идея внутреннего родства поэта и пейзажа, которая лежит в основе этого образного ряда и, проходя через «грусть матери» и «седина отца», неожиданно увенчивается в финале признанием поразительного внешнего сходства между кленом и человеком. Это стихотворение не о березах и кленах, а о себе самом и о своей сыновней верности родимому дому и краю, которые — даже покинутые поэтом — на всем сохраняют печать его личности.

Но если клен у Есенина «головой на меня похож», то «я» поэта также уподобляется природе вплоть до того, что портрет лирического героя и его психология имеют вид пейзажа: «хорошо под осеннюю свежесть душу-яблоню ветром стряхать»⁸¹; «как васильки во ржи, цветут в лице глаза»⁸²; «головы моей желтый лист»⁸³ и т. д.

В утверждении этого сходства между собой и природой Есенин не боится повторов и поэтических банальностей: неповторима индивидуальность поэта, стоящая в центре картины и сообщающая ей смысл и обаяние. Повторением же каких-то черт, деталей и мотивов автор закрепляет в нашем сознании этот лирический характер и придает своим стихам единый сюжет, развертывая его как историю одной жизни. Поэтому многие образы кочуют по стихам Есенина, превращаясь в какие-то устойчивые, стереотипные словесные формулы, которые держат связь между произведениями и напоминают нам о том, кто проходит через них, изменяясь, развиваясь из стихотворения в стихотворение и вместе с тем оставаясь самим собой: «Я все такой же. Сердцем я все такой же...»⁸⁴. Если в одном стихотворении —

Стережет голубую Русь,
Старый клен на одной ноге...

то в другом —

Хорошо ивняком при дороге
Сторожить задремавшую Русь...⁸⁵

а в третьем —

Я хотел бы стоять, как дерево,
При дороге на одной ноге⁸⁶.

Мы настолько привыкаем к тому, что голова поэта подобна кроне дерева, кусту, пожелтевшим листьям («Облетает моя

⁸¹ Там же, стр. 79.

⁸² Там же, стр. 103.

⁸³ Там же, стр. 90.

⁸⁴ Там же, стр. 103.

⁸⁵ Там же, стр. 63.

⁸⁶ Там же, стр. 91.

голова, куст волос золотистый вянет»⁸⁷ или «Ах, увял головы моей куст...»⁸⁸), что любая картина осеннего увядания, нарисованная в стихах Есенина, воспринимается нами как рассказ о его личной судьбе. Завязавшийся здесь любовный роман с природой предстает в виде серии дополняющих и продолжающих друг друга лирических мотивов.

Зеленая прическа,
Девическая грудь,
О тонкая березка,
Что загляделась в пруд?⁸⁹

Так и хочется к телу прижать
Обнаженные груди берез⁹⁰.

Отрок-ветер по самые плечи
Заголил на березке подол⁹¹.

Своеобразная «природность» поэтической природы Есенина, навсегда связавшая его имя с красотой русских лесов и полей, раскрывалась, однако, не только в серии лирических пасторалей, но и в очень остром конфликте с жизнью и современностью. Уже в этот период появляются произведения («Сорокоуст», 1920 г.), в которых «последний поэт деревни» выражает свою неприязнь «железному гостю» города и вступает с ним в смертельную схватку, заведомо обреченную на поражение. Вместе с этим, к концу периода в его лирике усиливаются мотивы тревоги, тоски, смерти, внутренней опустошенности.

Сам Есенин был склонен трактовать эту тему, составившую главное содержание большой «лирической полосы» его творчества, как отражение противоречий между Россией крестьянской и фабрично-заводской. Но это была во многом придуманная мотивировка своей собственной лирической позиции, глубоко корнящейся в субъективном характере Есенина — поэта и человека. В выборе между «конем» и «паровозом» он следовал голосу своей природы, родственной всему природному, но отнюдь не выражающей в данном случае точку зрения русского мужика, которого поэт рисовал в виде жертвы современного города, заодно с милой его сердцу сельской природой.

Оттого-то в сентябрьскую склень
На сухой и холодный суглинок.
Головой разможжась о плетень,
Облилась кровью ягод рябина.

⁸⁷ Сергей Есенин. Собр. соч., т. 2, стр. 92.

⁸⁸ Там же, стр. 100.

⁸⁹ Там же, стр. 59.

⁹⁰ Там же, стр. 28.

⁹¹ Там же, стр. 77.

Оттого-то выросла тужиль
В переборы тальянки звонкой.
И соломой пропахший мужик
Захлебнулся лихой самогонкой⁹².

Певец «чувствований», инстинктивных движений, душевного «нутра», Есенин был чужд волевому, организующему, рациональному началу. В этом смысле в его «природности», «почвенности», «стихийности» проявлялась не только сила, но и ограниченность его дарования. Есенин горячо откликнулся на революцию, но не сумел воспринять ее логику, порядок и закономерность. Отсюда и проистекает типичное для его творчества противоречие между умом и сердцем поэта, который понимает неизбежность движущих страну процессов, но оказывается то слишком «широк», то «узок» для того, чтобы с ними ужиться, и мечется из стороны в сторону, из крайности в крайность.

Апофеоз «природы» оборачивается в его лирике внутренней сумятицей, размагниченностью сознания, расхлябанностью характера. Поэт попадает в плен собственного «стихийничества», того «половодья чувств», которое движет его стихами как бы помимо авторской воли и, никем не управляемое, несет нас по бурным волнам его меняющихся настроений. В этой непосредственности и произвольности лирической эмоции — огромная сила Есенина-поэта. Но это — сила, зачастую основанная на поощрении и культивировании своей душевной слабости, на печальной судьбе человека, переставшего быть хозяином жизни, махнувшего на все рукой и плывущего «на авось», «куда кривая вывезет»:

Ну, да что же? Ведь нам не впервые
И расхатываться и пропадать⁹³.

Характерна в этом отношении композиция ряда произведений Есенина, построенных на резких скачках мысли и чувства, бросающих его героя то в смех, то в слезы, то в ругань, то в нежные признания. Такова, например, «Исповедь хулигана» (1920), развивающая тему стихотворения «Хулиган» (1919), но во многом от него отличающаяся. Если первое в основном написано в одном эмоционально-интонационном ключе и знаменует в творчестве Есенина период «бури и натиска», удалого размаха, молодого кипения, то второе стихотворение ближе к позднейшим стихам поэта с их взлетами и падениями, контрастами и диссонансами. Вызывающая поза («Я нарочно иду нечесанным...») чередуется здесь с беззащитной открытостью, любованием собой и своей славой «лучшего поэта» России — с явным предпочтением поре детства и юности. Есенин здесь попеременно застен-

⁹² Там же, стр. 96.

⁹³ Там же, стр. 111.

чив и развязен, груб и сентиментален, воинствен и умиротворен. При этом мотивировка внезапно возникающих настроений обыкновенно отсутствует, точнее сказать, они мотивированы безудержными порывами души, которая безвольно отдается во власть своих чувств и желаний, руководствуясь лишь тем, что ей так «нравится» или так «хочется».

Ваших душ безлиственную осень
Мне нравится в потемках освещать.
Мне нравится, когда каменья брани
Летят в меня, как град рыгающей грозы.

.
Мне хочется вам нежное сказать.

.
Я хочу быть желтым парусом
В ту страну, куда мы плывем⁹⁴.

В «Исповеди хулигана» намечается и такая мотивировка «сюжета», как вино, состояние опьянения, несдержанность захмелевшего сознания, что впоследствии найдет развитие в творчестве Есенина. Эта сторона не сводится к тому, что кабацкая тема вскоре выдвинулась в его поэзии на передний план. Стихию хмельного и любовного угара Есенин превратил в психологическое и эстетическое обоснование некоторых коренных особенностей своей лирики и написал на этой основе ряд вещей, временами болезненных по настроению, но зачастую принадлежащих к лучшим созданиям есенинской музыки. Бурный поток эмоций, полная душевная раскованность, подкупающая откровенность, поэтические вольности — все это усилилось и получило дополнительные акценты в стихах, как бы произнесенных выбитым из колеи человеком, опьяненным вином или страстью и сознающим свое падение.

Сердце бьется все чаще и чаще,
И уж я говорю невпопад:
«Я такой же, как вы, пропащий,
Мне теперь не уйти назад»⁹⁵.

Вот такая речь «невпопад», сбивчивая, беспорядочная, но хватающая за душу своей рыдающей искренностью и ничем не сдерживаемой эмоциональностью, стала излюбленной формой лирических излияний Есенина.

Следуя этим путем, поэт соприкасался с целым рядом литературных и внелитературных явлений и, воздействуя на читателя (как правильно говорил Маяковский) часто «по линии наименьшего сопротивления», невольно способствовал возникновению

⁹⁴ Сергей Есенин. Собр. соч., т. 2, стр. 101, 103, 104.

⁹⁵ Там же, стр. 122.

так называемой «есенинщины»⁹⁶. Но Есенин не только поднял «любовно-пьяную литературную линию» (Маяковский) на иную ступень поэтической квалификации. В отличие от большинства авторов произведений подобного толка, он никогда не занимался «кривлянием ради самого кривляния», и развернутая им драма сбившегося с пути человека исполнена настоящего чувства и глубокой горькой правды. То, что для других было литературной игрой, вывертом или позой, у Есенина оплачено жизнью. Поэтому его кабацкие стихи вызывают не брезгливость, а сострадание к их запутавшемуся герою и заставляют задуматься над его характером и судьбой. А поскольку этот характер прямо или косвенно соотнесен с жизнью народа, разобщение с которым Есенин как поэт, по существу, очень народный переживал мучительно,— эти произведения приобретают большой смысл и становятся в один ряд с самой высокой поэзией.

Отсюда двойственная жизнь Есенина в читательском восприятии. Те, кого увлекал «сюжет» некоторых есенинских произведений, были готовы видеть в нем чуть ли не певца «загулявшего русского человека». В действительности же стихи Есенина — даже самые мрачные — говорят о другом. Поэт не ставит себя в образец и не предлагает следовать своим путем. Напротив, своим творчеством он утверждал (часто способом «от противного») совершенно иной тип человека и иной жизненный путь, рисовавшийся в его сознании как победа над своей слабостью. Сам поэт, сделав в этом направлении немало попыток, в конце концов не нашел достаточных сил для такой победы. Но его печальная лирическая «биография» внушает мысль о необходимости обретения той внутренней цельности и того полного единства с жизнью и современностью, о трагической утрате которых он писал с полной искренностью, не щадя своего самолюбия. В этом, в частности, непреходящее значение творчества Есенина, не только поэтическое, но и нравственное.

4 Наряду с обильным потоком лирических стихов в те годы создавалось немало крупных поэтических произведений, стремившихся к более широкому охвату основных явлений современности. Общая литературная атмосфера благоприятствовала развитию этих тенденций: в то время, как понятие «лирика» часто подвергалось нападкам и не пользовалось популярностью в среде революционно настроенных поэтов и читателей, установка на «эпос»

⁹⁶ Интересно отметить, что типично есенинские обороты встречаются в стихах, написанных значительно ранее аналогичных произведений Есенина и порою принадлежавших перу самых заурядных поэтов. Например, некий Предтеченский в стихах 1915 года изображает себя в компании «убийц, мошенников и кутил» и предваряет интонации известного стихотворения Есенина 1923 года «Сыпь, гармоника. Скука... Скука»: «Плачь дитя! Моя грудь раздавлена глыбой грусти. Плачь, стерва!» и т. д. (сб. «Без муз», Нижний Новгород, 1918, стр. 23). Это говорит о том, что «есенинщина» как литературно-бытовое явление

всячески поощрялась и находилась в центре внимания. Однако эта установка зачастую носила в ту пору чисто декларативный характер, далекий от истинного положения дел в жанровом хозяйстве современности. Здесь мы сталкиваемся сплошь и рядом с терминологическим смещением, когда лирическая (по преимуществу), поэзия скрывает свою природу и, выдавая себя за эпос, пользуется этим понятием как своего рода почетным титулом или боевым знаменем. В противовес «лирическим кастратам», певшим о сугубо интимном, поэт революции желал быть эпиком, рассказывающим об эпохе, о времени:

Книгой времени
тысячелистой
революции дни не воспеты⁹⁷.

Подобные упования на «тысячелистые книги» свидетельствовали в первую очередь о глубоких переменах, происходивших в самой лирике, что не мешало ей до поры до времени сохранять господствующее положение в литературном процессе. Видоизмененная и обновленная лирика, переполненная до краев мыслями и эмоциями большого социального плана, нередко подчеркивала свою специфику и новизну с помощью эпического антуража. Тем не менее она не переставала быть лирикой в точном значении этого термина и сообщала всей литературе того периода ярко выраженную лирическую тональность.

Свою книгу «Эра славы» (1918) И. Филипченко называет «библией библий», а вошедшие туда произведения, относящиеся главным образом к формам гражданской лирики, он постоянно уподобляет эпосу древних — «былинам» и «эпопеям».

О Тебе Одиссею спою, Илиаду,
Поражений, побед героическую эпопею...

— обращается он к пролетарской Демократии, которая выступает в его книге в качестве главного лирического героя («Я не только Иван Филипченко, я пролетарьят, я святого безумья буйный и дерзкий набат»⁹⁸).

Эти заявки встречали весьма сочувственный отклик со стороны критики, которая усматривала в творчестве Филипченко «гигантский опыт нового эпоса» и, невзирая на лирический склад большинства его произведений, называла их «монументальными эпическими поэмами»⁹⁹.

ние существовало, по сути дела, независимо от Есенина, а поэт своим именем и талантом лишь придал ему известность.

⁹⁷ Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 2, стр. 15.

⁹⁸ Иван Филипченко. Эра славы. Стихи и поэмы, М., 1918, стр. 15, 6.

⁹⁹ Георгий Якубовский. Практика и теория в творчестве «Кузницы» — как проблема материалистического искусства.— «Красная новь», 1923, № 6(16), стр. 340.

Нетрудно заметить, что в этом употреблении термины «эпос», «эпопея», «эпический» передавали не столько жанровые, сколько идейные и стилевые особенности произведения и звучали как синонимы монументального, героического, возвышенного, патетического искусства, независимо от того, было оно эпосом, драмой или лирикой. Так, Маяковский пьесу «Мистерия-буфф» называет «героическим, *эпическим* (курсив наш.— А. М., А. С.) и сатирическим изображением нашей эпохи», обозначив тем самым универсальность этой вещи, свое намерение показывать жизнь крупным планом, во вселенском масштабе.

В таком расширительном смысле «эпическим» становилось любое произведение, посвященное революционной современности, которая также воспринималась как некий «эпос», творимый народом-богатырем на полях сражений или на хозяйственном фронте. Декларация «Кузницы», например, гласила, что пролетарское искусство «по самой своей природе — искусство большого полотна, большого стиля, — монументальное искусство». Эпический прототип такого искусства «кузнецы» видели в классовой природе пролетариата, т. е. в самой действительности: «...Класс-монумент, из которого история выгнала монумент Мемнона, возвещающий зарю нового дня, — такой класс творит искусство только по своему образу и подобию»¹⁰⁰.

Даже писатели, далекие от понимания путей и задач пролетарской революции, но уловившие общий тонус происходящих событий, их размах, величие, масштабность, нередко толковали тогда о «эпическом» характере новой эпохи и ожидали в сфере искусства грандиозных эпопей. «...Современность, в которой живем, — „Эпопейна“. Действительность — героическая поэма: о многих песнях», — провозглашал А. Белый. — «...Мы ждем от искусства огромнейших эпопей: Махабхараты, Илиады ... Гомер будущего искусства уже зачат»¹⁰¹.

Но пока будущий Гомер не сложил новой Илиады, по разряду эпоса часто проходили произведения, представлявшие лишь по названию «поэмы» и «эпопеи». По своей же структуре в большинстве случаев это были стихотворения, удлиненные, растянутые сравнительно с обычными стихами, или же собранные в циклы, имевшие, таким образом, чисто внешние признаки «большого эпического полотна». Они повествовали обычно о событиях революции, но сами эти события раскрывались преимущественно в лирическом ключе. Исторический сюжет намечался здесь лишь в самом общем виде, несколькими штрихами, немногими деталями, а главное место занимали излияния автора в связи с событиями и нередко взамен их непосредственного изображения.

¹⁰⁰ Декларация пролетарских писателей «Кузницы». — «Правда», 21 июня 1923 г.

¹⁰¹ «Эпопея», 1922, № 1, стр. 7, 16—17.

Потребность зафиксировать происходящее с помощью поэтического слова была осознана очень рано и очень многими авторами. Но в этих моментальных снимках, сделанных порою непосредственно на месте события, контуры свершаемых исторических преобразований выглядят весьма расплывчато. Это объясняется, в частности, преобладанием в поэзии мощного лирического начала, которое, подобно наводнению, заливают повествование и размывает сюжет потоками эмоций.

Примечательна с этой точки зрения «поэтохроника» Маяковского «Революция», написанная еще до Октября (в апреле 1917 года) и посвященная Февральской революции, но, по сути, тесно связанная с новым, послеоктябрьским этапом поэзии. Хотя это стихотворение задумано и отчасти построено как историческая *хроника*, отражающая ход событий в их временной последовательности и фактической достоверности, оно не укладывается в рамки хроникального жанра и, будучи *поэтохроникой*, явно тяготеет к лирике. Вначале Маяковский намечает достаточно четкую хронологическую и событийную канву («26 февраля. Пьяные, смешанные с полицией, солдаты стреляли в народ» и т. д.), которая затем рушится под напором метафор и, выполняя роль чисто внешнего оформления, перебивается громогласным авторским монологом:

И вот неведомо,
из пенья толпы ль,
из рвущейся меди ли труб гвардейцев
нерукотворный,
сияньем пробивая пыль,
образ возрос.
Горит.
Рдеется.

Шире и шире крыл окружие.
Хлеба нужней,
воды изжажданней,
вот она:
«Граждане, за ружья!
К оружию, граждане!»
.
Граждане!
Сегодня рушится тысячелетнее «Прежде».
Сегодня пересматривается миров основа.
Сегодня
до последней пуговицы в одежде
жизнь переделаем снова¹⁰².

¹⁰² Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 1, стр. 135—136.

На наших глазах эпический сюжет тонет, растворяется в этой монологической, лирической стихии. Отдельные наблюдения над ходом событий («... мчим, обгоняя погони пуль», «Город горит» и т. д.) имеют вид небольших островков, омываемых широким разливом бурной эмоциональности, которая, нарастая к финалу стихотворения, как бы знаменует силу и торжество великого «рабочего потопа».

Индивидуальная по языку, образности, ритму, «поэтохроника» Маяковского в жанровом отношении не выделяется из многочисленных «хроник» того периода, рассказывающих о революции. В этих стихотворных циклах и лирических поэмах действие, как правило, не протекает во времени, а мгновенно вспыхивает и рассыпается каскадом искр, озаряющих картину восстания, сражения, переворота. Все происходящее сосредоточено в один момент или в ряд моментов. Быстрая смена кадров, стремительный темп повествования не сообщают этим произведениям сколько-нибудь заметной сюжетности. Жизнь предстает перед нами в виде пестрого калейдоскопа, не развертываясь, однако, в исторической протяженности.

Выстрелы гулкые, четкие.
Стекла посыпались на тротуар.
Пороха запах.
Стоны короткие.
Резкие крики. Пожар.
Прошлое с будущим стиснуто в лапах,
Смерть ему! Смерть!
Улицы ревом наполнились.
Сроки исполнились,
Вспыхнула твердь¹⁰³.

Вынося из таких картин впечатление каких-то сдвигов, перемен, мы вместе с тем почти не движемся по ходу рассказа, а как бы крутимся непрерывно на одном месте. События, здесь нарисованные, по сути дела, не развиваются, не вытекают одно из другого в их последовательности и взаимообусловленности. Они связаны между собою не логикой действия, а общностью настроения. Отсюда печать импрессионистической эскизности, мимолетности, лежащая обычно на подобного рода поэтических зарисовках. Это вызвано в большинстве случаев не приверженностью поэтов к импрессионизму, а особенностями жанра — лирики, которая всегда стремится обо всем рассказывать «сразу» и раскрывает течение жизни как сиюминутное переживание.

Показателен в этом смысле цикл И. Садофьева «Блестки», состоящий из ряда фрагментов — своего рода «мгновений», выхваченных из гущи событий, по их горячим следам (характерна

¹⁰³ В. Александровский. Восстание. М., 1919, стр. 4.

датировка, подчеркивающая хроникальность цикла — 5 ноября 1917 г. — 14 февраля 1918 г.). Именно «блестки» действительно улавливались на первых порах большинством авторов, порывавшихся создать летопись Октябрьской революции. Эти «блестки» собирались в циклы, вкрапливались в стихи и поэмы. Распространенная в то время «цикличность» произведений была попыткой обобщить, связать воедино все увиденное и пережитое; вместе с тем в этом сказывалось своеобразие материала — его фрагментарность, дробность, отсутствие целостного эпического сюжета. Собрание беглых набросков, каждый из которых был призван запечатлеть какую-то грань, какой-то момент революции, — так часто выглядели первые опыты в работе над поэтической историей современности.

Обычно эти циклы легко распадались на «составные части» без ущерба для их смысла, и сами авторы нередко печатали свои поэмы «рассредоточенно», в виде отдельных стихотворений¹⁰⁴. Это говорило о том, что эпическая основа была в них очень зыбкой, что многие — по внешности монументальные — сооружения создавались путем механического склеивания разобщенных кусков и отрывков, связанных лишь тем, что они были написаны на одну тему — о революции.

Критика того времени, порою излишне щедрая в отдельных оценках и видевшая законченные образцы нового эпоса там, где он только еще зарождался, не могла не заметить существенных пробелов в развитии эпических жанров. Подводя общие итоги первому трехлетию советской литературы, один из критиков заявлял, например, что «пролетарские поэты уже создали бессмертную и прекрасную поэму великой революции». Однако далее он оговаривался, что под «бессмертной поэмой» следует разумеать коллективный труд всех пролетарских поэтов, среди которых пока «ни один ... в отдельности не создал своего Фауста»¹⁰⁵. В объяснение этого факта часто выдвигалась пресловутая «дистанция времени», необходимая для создания крупных произведений, и другие «творческие условия», иногда попросту исключавшие возможность полноценного творчества в обстановке революции: «Что касается отсутствия у них (поэтов. — А. М., А. С.) больших произведений, то это может быть вполне и легко объяснимо: в потрясающем катаклизме мировых событий современный художник не может проявить полную объективность... В отдельности все явления революционной борьбы уловлены

¹⁰⁴ Например, П. Орешин поэму «Последняя свадьба» (другое название «Микула»), появившуюся в 1919 году отдельным изданием, одновременно опубликовал в лирических извлечениях, как ряд стихотворений. При этом элементы эпического сюжета, игравшие в поэме подчиненную роль, выпали без следа, что не оказало заметного влияния на содержание и структуру этого произведения.

¹⁰⁵ В. Кр е м н е в. Поэма Великой Революции. — «Кузница», 1920, № 5—6, стр. 62.

в певучие мережи пролетарской поэзии, но синтезировать и объединить все это, пожалуй, не под силу ни одному современному художнику. Это делает уже более спокойный созерцатель-поэт позже, когда улягутся огненные волны великой ожесточенной борьбы классов»¹⁰⁶.

Нет нужды доказывать несостоятельность этой теории, предлагающей писателям дожидаться «спокойных» времен. Как показало будущее советской литературы, страсти в ней не улеглись, и в мирное время поэты-созерцатели не пришли на смену борцам. Вместе с тем эпоха «потрясающего катаклизма» благоприятствовала искусству. И хотя лирика на первых порах явно преобладала, а эпические жанры в основном получили развитие несколько позже, это не помешало поэзии уже в тот период — не только в своей массе, в коллективных усилиях, — но и в отдельных произведениях создать достаточно широкое, целостное, синтетическое изображение революционной современности. «Бессмертная поэма» о революции появилась через несколько месяцев после Октябрьских событий: в январе 1918 года Блок написал «Двенадцать».

5 В истории мировой поэзии найдется мало произведений, которые имели бы такой общественный и литературный резонанс, как «Двенадцать» Блока, а главное получили бы до такой степени разноречивые оценки и толкования, возбудили бы столь бурные и продолжительные споры, не закончившиеся отчасти и до сего времени. Разногласия, которыми была встречена эта поэма, не сводились к вопросу «хороша» она или «плоха», «гениальна» или «бездарна» (хотя шкала оценок литературного качества этой вещи также колебалась чрезвычайно резко). Споры возникали по поводу смысла и содержания «Двенадцати», намерений автора, его отношения к тому, о чем рассказывается в поэме и что происходило в жизни. Речь шла не только о политических симпатиях Блока или его понимании революционных событий, но сама эстетика и стиль «Двенадцати» вызывали удивление, у одних радостное, у других злобное. И тот, кто приветствовал поэму, и тот, кто проклинал ее и звал автора к покаянию, были ошеломлены появлением этой вещи, показавшейся очень странной и для Блока неожиданной.

Это объяснялось не одной лишь репутацией, которой пользовался певец Прекрасной Дамы и Незнакомки у интеллигентного обывателя, репутацией, которую он «испортил», выпустив в свет «Двенадцать». Для самого Блока «Двенадцать» в некотором смысле были неожиданностью. И хотя они возникли не на пустом месте, а Блок к ним подошел своей жизнью и творчеством, нужен был резкий толчок в его поэтическом сознании,

¹⁰⁶ Там же, стр. 63.

для того чтобы в разгар революции появилась эта поэма, не похожая на все, что было им создано до сих пор.

Исследователи Блока проделали большую работу, позволяющую увидеть истоки «Двенадцати» в творчестве поэта до Октября. Известно, что некоторые мотивы и образы этой поэмы имеют прямых «предшественников» в его лирике, статьях, драматургии. Но как бы глубоко ни уходили корни «Двенадцати» в почву его жизненного и поэтического прошлого, различима та грань, которая отделила эту поэму от дооктябрьского Блока, вынесла ее вперед, в иную эпоху, и заставила воспринимать как нечто новое и необычное. «Двенадцать» были не только итогом, завершившим творческий путь Блока; они были скачком, который он сделал в итоге, и скачком в поэтическом отношении, пожалуй, наиболее ощутимым, сравнительно со всеми поворотами и переменами на его пути¹⁰⁷.

Новизна «Двенадцати» явственно сказалась на языке этой поэмы, за которым встает мир петроградской улицы семнадцатого-восемнадцатого годов с его говором и музыкой. Блок не только использовал элементы просторечия и городского фольклора — частушки, песни и т. д. (в конце концов, это и раньше достаточно часто встречалось в его творчестве, но именно в виде элементов, вкрапленных в высокую речь поэта-романтика). Те-

¹⁰⁷ Нельзя согласиться с утверждением К. И. Чуковского, отождествившего тогда поэму «Двенадцать» с прежними произведениями Блока: «...Мы, следившие за творчеством Блока, знаем, что здесь не новый, а старый Блок, и что тема „Двенадцати“ есть его давнишняя привычная тема. В „Двенадцати“ изображены: проститутка, лихач, кабак — но мы знаем, что именно этот мир проститутток, лихачей, кабаков давно уже близок Блоку. Он и сам давно уже один из „Двенадцати“. Эти люди давно уже его братья по вьюге... И даже то, что двенадцать говорят о попе, было когда-то сказано Блоком — в „Ямбах“. Даже нож, которым в „Двенадцати“ Петруха убивает соперника, есть тот самый русский национальный нож, который давно уже неотделим для Блока от русской вьюги и русской любви, о котором Блок задолго до „Двенадцати“ сказал в стихотворении „Русь“:

И девушка на злого друга
Под снегом точит лезвие».

(К. Ч у к о в с к и й. Александр Блок как человек и поэт. Введение в поэзию Блока. Пг., 1924, стр. 130—131).

Эта концепция отчасти была продиктована полемикой Чуковского с теми, кто обвинял поэта в измене своему прошлому. Однако, не изменив себе, Блок существенно изменился в «Двенадцати», и количество звучащих здесь «реминисценций», напоминающих о его более ранних произведениях, еще ничего не доказывает. Очевидны качественные различия, касающиеся общей художественной структуры этой вещи и замеченные большинством читателей и самим автором. Между прочим, в той же книге Чуковский рассказывает, что Блок до конца дней относился к «Двенадцати» как бы с некоторым удивлением и, внимательно прислушиваясь к спорам вокруг этой поэмы, старался уяснить себе, что же у него написано. Этот факт говорит за то, что «Двенадцать» для Блока не были привычной и давно разработанной темой, что здесь он выступил не как старый, а как новый Блок.

перь же произошла перестройка всей образной, словесной и ритмической системы Блока — в соответствии с современной разговорно-песенной стихией русской народной речи, и он сделал это столь решительно, что язык улицы слился с его поэзией, стал его собственным, естественным поэтическим языком.

Это не было подделкой под чужую речь. Это было обретением нового голоса. Поэзия Блока, пережив второе рождение, внезапно переместилась на иную языковую и эстетическую плоскость, что и вызвало ощущение какого-то переворота в читательском восприятии, свыкшемся в его стихах с другими интонациями.

Весьма примечателен в этой связи негодующий отзыв одного из противников «Двенадцати», чье ухо было шокировано грубостью новой поэмы. Этот отзыв строится на сопоставлении «Двенадцати» с образцами дооктябрьской лирики Блока разных периодов, причем критик выбирает наиболее «изысканные места», невольно демонстрируя свои достаточно ограниченные представления о поэзии «настоящего» Блока.

«Слишком привыкли мы слышать от него песни, с которыми нельзя вести вторым голосом акафист „Двенадцати“:

Вновь оснеженные колонны,
Елагин мост и два огня.
И шепот женщины влюбленной,
И хруст песка и храп коня.

.....

Разве эта ненаглядная нежность сочетается с:

Мы на горе всем буржуям,
Мировой пожар раздуем.

.....

Разве про Катюку, которая „шеколад миньон жрала, с юнкерьем гулять ходила, с солдатьем теперь пошла“, сказано:

И веют древними поверьями
Ее упругие шелка,
И шляпа с траурными перьями,
И в кольцах узкая рука.

Разве к Катюке, со „шрамом от ножа под грудью“ обращены единственно сладостные строки, единственно сладостное излияние нежной, мгновенной любви:

Ты рванулась движеньем испуганной птицы,
Ты прошла, словно сон мой, легка,
И вздохнули духи, задремали ресницы,
Зашептались тревожно шелка.

Нет — это не Катюка.

Это Другая, в устах певца Которой мессы Катюке — режут

сердце скорбью острой и больной как последнее нелепое кощунство»¹⁰⁸.

Конечно, дооктябрьская лирика Блока преподносится здесь весьма односторонне — в согласии с узкоэстетским пониманием «красоты» и «поэтичности». И все же к этому столкновению цитат из «нового» и «старого» Блока причастен сам поэт: он действительно нарушил в «Двенадцати» обычную тональность своего стиха и смело взялся за такие пласты жизни и языка, которые раньше не входили в его лирику или входили в иной пропорции и в иной поэтической обработке. Поэтому рядом с «Двенадцатью» прежние образы Блока в большинстве случаев вызывают впечатление камерности, мягкости, хрупкости, аристократического изящества, литературной традиционности.

Новаторство поэта и его растущая связь с окружающей действительностью, разумеется, осуществлялись и в этих формах. В традиционно-романтические одежды облекались жгучие мысли о современности, пророчества о будущем. Литературный канон в лирике Блока неизменно переосмыслился и обновлялся, включаясь в систему тех глубоких новаторских преобразований, которые проводил поэт в области русского стиха.

Вместе с тем Блок ощущал порою эстетическую скованность в овладении жизненным материалом современности, своего рода внутреннюю преграду, лежавшую в плоскости его стиля и языка. В марте 1915 года он писал по поводу драмы «Роза и Крест»:

«Психология действующих лиц — вечная, все эти комбинации могут возникнуть во все века.

Почему же я остановился именно на XIII веке (кроме внешних причин)?

Потому, что современная жизнь очень пестрит у меня в глазах и смутно звучит в ушах. Значит, я еще не созрел для изображения современной жизни, а может быть и никогда не созрею, потому что не владею еще этим (современным) языком»¹⁰⁹.

Можно сказать, что в «Двенадцати» Блок в полный голос заговорил языком современности, при том современности самой живой, злободневной, демократической. «...Это лучшее, что я написал,— говорил Блок о «Двенадцати»,— потому что тогда я жил современностью»¹¹⁰. Это сближение с революционной эпохой во всей ее реальности, грубости и размашистой живописности было настолько тесным, что в сознании современников Блок резко передвинулся в литературном ряду и, оказавшись на крайнем левом фланге, встал где-то рядом с «поэтом ули-

¹⁰⁸ В. Кадашев. Причастие бесу болотному (О трагедии одного поэта).— «Накануне», 1918, май, № 6, стр. 4.

¹⁰⁹ Записные книжки Ал. Блока. Л., 1930, стр. 175—176.

¹¹⁰ Г. Блок. Герои «Возмездия».— «Русский современник», 1924, № 3, стр. 184.

цы» Маяковским. «Необычайное явление,— писал Б. Эйхенбаум,— Блок, тихий поэт „лиры“, пишет громкую, кричащую и гудящую поэму „Двенадцать“, в которой учится у Маяковского»¹¹¹.

Производя «переоркестровку» своей поэзии, Блок действовал, конечно, вполне самостоятельно, без какого-либо прямого литературного влияния, под непосредственным впечатлением от современной жизни, безраздельно овладевшей его сердцем и сознанием. «Музыку революции» он уловил в воздухе, подслушал на улице, а не вычитал из стихов Маяковского. Тем не менее, объединение этих имен — факт весьма знаменательный: стих Маяковского прозвучал в это время как норма новой, вполне современной поэзии, наиболее адекватной Октябрьской революции не только по своему содержанию, но и по форме. В этом смысле, действительно, Блок, как никто другой, стал созвучен Маяковскому, преодолев в кратчайший срок такое расстояние, что оказался впереди эстетического движения эпохи.

Литература того периода не знала других precedентов подобного масштаба. Шаг, сделанный Блоком, был поистине исполненным, и не только старые поэты, друзья и соратники Блока, безнадежно от него отстали в тот день, когда появились «Двенадцать», но и многие молодые, в том числе пролетарские поэты в эстетическом отношении находились позади Блока и должны были у него учиться «музыке революции». Недаром впоследствии Маяковский в статье «Как делать стихи?» (1926), подыскивая примеры поэтического новаторства, рожденного революцией, назвал именно Блока и рядом с начальной строкой своего «Левого марша» поставил родственную ему строчку из поэмы «Двенадцать»:

«Революционный держите шаг!

(Блок)

Разворачивайтесь в марше!

(Маяковский)»¹¹²

Однако при лексической, интонационной и — шире — общеэстетической близости нельзя не заметить больших различий между Блоком и Маяковским, касающихся не только мировоззрения этих поэтов, их взглядов на революцию, историю, искусство, но и конкретных способов художественного воплощения революционной темы. Начнем с того, что лозунги, казалось бы, формально тождественные «Разворачивайтесь в марше!» и «Революционный держите шаг!» звучат не одинаково уже потому, что в одном случае, у Маяковского, это произнесено вполне ясно и определенно *самим поэтом*, а в другом, у Блока — устами красногвардейцев. За этой, на первый взгляд, маловажной деталью следуют расхождения более существенные: Блок вводит «му-

¹¹¹ Б. Эйхенбаум. Трубный глас.— «Книжный угол», 1918, № 1, стр. 3.

¹¹² Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 12, стр. 85.

зыку революции» в свой стих, Маяковский делает из своего стиха «музыку революции». Поэма «Двенадцать» написана с позиций восторженного восприятия событий, стихи Маяковского — с позиций прямого участия в них.

«Всем телом, всем сердцем, всем сознанием — слушайте Революцию» (Блок) ¹¹³.

На улицу тащите рояли,
барабан из окна багром!
Барабан,
рояль раскрой ли,
но чтоб грохот был,
чтоб гром.

(Маяковский) ¹¹⁴

Это расхождение, конечно, было относительным, поскольку практически поэма «Двенадцать», принятая на вооружение советским читателем, играла активную боевую роль, как и марши Маяковского. Но весьма примечательны исходные моменты в творческом развитии обоих поэтов: Блок чувствовал себя преимущественно слушателем «мирового оркестра», в то время как Маяковский находился, так сказать, в положении музыканта. Это не могло не отразиться на поэтической структуре их произведений.

В воспоминаниях К. Л. Зелинского рассказывается о любопытной реплике, которую подал Блок, увидав однажды на Невском, в витрине магазина, лозунги, подписанные его именем — «Мы на горе всем буржуям мировой пожар раздуем» и «Революционный держите шаг! неугомонный не дремлет враг!» Блок сказал: «...Но в поэме эти слова у меня произносят или думают красногвардейцы. Эти призывы не прямо же от моего имени написаны» ¹¹⁵.

В «Двенадцати» Блок действительно избегает говорить открыто от своего имени. Он передоверяет это право различным действующим здесь героям, уступая им свой голос и впуская в поэму многоголосую речь улицы. Это-то видимое отсутствие прямого авторского волеизъявления придает удивительную непосредственность всему, что изображено в поэме и что исходит будто бы помимо намерений автора, от самой жизни, в отношении которой он выступает даже не в роли повествователя, а как бы в роли очевидца и молчаливого демонстратора. Вместе с тем такое построение сообщает поэме заведомую непрозрачность и многозначность (при всей ясности, определенности и почти лубочной простоте ее образов), создает в восприятии текста некоторые трудности, начинающиеся обычно с вопросов, кото-

¹¹³ Александр Блок. Собр. соч., т. 8, стр. 55.

¹¹⁴ Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 2, стр. 14.

¹¹⁵ К. Зелинский. На рубеже двух эпох. Литературные встречи 1917—1920 годов, стр. 7.

рые наиболее ошутимо встали перед первыми читателями этого произведения: «Да где же автор? И что он всем этим хотел сказать?»

Специфическая «загадка» «Двенадцати», разрешаемая в лирике о Блоке во множестве вариаций, состоит не в сложности отдельных образов и не в затемненности поэтической речи. В отличие от ранних произведений Блока здесь нет ни туманных определений, ни запутанных метафор; символистская поэтика вечных иносказаний, неясностей, недомолвок, намеренно зашифрованных, «несказанных» чувств и понятий отошла для поэта в область прошлого. Напротив, все в отдельности здесь предельно просто, порой элементарно. Все названо своим именем, обозначено прямо, точно и недвусмысленно, с нарочитой, плакатной понятностью: «Вон барыня в каракуле...», «А вот и долгополый...».

Но целое «Двенадцати» — сложно, глубоко и не поддается прямолинейному определению, которое неизбежно сузит значение этой вещи, обеднит ее содержание. Уловить всю сложность этой общей суммы, составленной из простых и однозначных слагаемых, не просто и не легко. Это вызвано, в первую очередь, тем обстоятельством, что автор, изъясняющийся повсюду очень точным и понятным «поговорочным» языком, в одном пункте все же допускает недомолвку, недоговоренность: он не договаривает за себя.

Отсюда, в частности, и возникает та разноголосица в понимании «Двенадцати», которая была особенно шумной в период первого прочтения поэмы, когда не были известны ни дневники писателя, ни другие материалы, позволившие впоследствии судить о замысле Блока более объективно, и когда вокруг произведения и его героев кипели бурные политические страсти. При этом отдельные строки, очень ясные и прямые по своему однозначному смыслу, зачастую вырывались из сложного, многозначного, полифонического целого и приписывались непосредственно автору, как если бы он высказывал их от своего лица. В результате авторская точка зрения иногда сводилась целиком и полностью к таким, например, призывам и оценкам: «Пальнем-ка пулей в Святую Русь...», или «На спину б надо бубновый туз!», или «Скучно!» и т. д.¹¹⁶

Между тем очевидно, что идею «Двенадцати» невозможно прикрепить к какой-либо одной строке или высказыванию, что она не высказана в поэме, а глубоко растворена во всем ее движущемся «строе», лишенном прямых авторских деклараций.

¹¹⁶ Попытки привязать автора к какому-то определенному «месту» поэмы доходили до того, что Блока отождествляли иногда даже с «буржуем на перекрестке». В. В. Сиповский, крайне вульгаризаторски трактовавший Блока, следующим образом излагал смысл и содержание «Двенадцати»: «Пошел Александр Блок, отравленный тоской, на Невский проспект с затаенной надеждой найти „нечаянную радость“ в лице какой-нибудь „прекрасной дамы“ — „не-

Больше того, мы здесь не найдем обычной для Блока формы лирического монолога, который лежал в основе большинства его вещей, построенных как искреннее и непосредственное излияние индивидуальной души, как откровенный рассказ поэта «о себе» и «от себя». Многолетний лирический дневник с ясно выраженным «лицом» и «биографией» поэта был прерван. На его место в «Двенадцати» пришла иная жанровая форма, в которой «я» Блока, всегда подчеркнутое и стоявшее в центре его творчества, вдруг исчезло, как бы заглушенное голосом коллективной, народной души.

Даже стихи о России, наиболее созвучные «Двенадцати» в дооктябрьском творчестве Блока, носили характер самораскрытия внутренней жизни поэта и, облекаясь в форму интимной лирики, говорили о его личном чувстве и совместной с ней, с Россией, личной судьбе. Все в этих стихах указывало на присутствие лирического героя-поэта, от чьего лица велась беседа, звучало признание, и благодаря кому тема и образ родины также приобретали черты лица, индивидуальной психологии и русская история превращалась в биографический рассказ о жизни, мытарствах и любви вечной подруги поэта.

В «Двенадцати» Блок предоставил России жить и высказываться без своего видимого посредничества. Сольная партия поэта сменилась хором, речитативом, лирика обернулась драмой. Но это была не та форма «лирической драмы», которая господствовала раньше в творчестве Блока и где (по его собственному определению) образы и события сцены суть лишь маски и воплощения различных сторон «уединенной души» поэта. Душевная жизнь народа в разнообразных ее проявлениях становится теперь источником действия и порождает богатство интонаций, прозвучавших в «Двенадцати»¹¹⁷.

Известно, что Блок, с удовольствием слушавший «Двенадцать» в актерском исполнении, сам избегал выступать публично с чтением этой вещи. Видимо, манера чтения, сложившаяся

знакомки“ и ...наткнулся на „двенадцать красноармейцев“, „в зубах цыгарка, прямят картуз, на спину б надо бубновый туз“— остановился на „перекрестке“ „и в воротник упрятал нос“... „Стоит безмолвный, как вопрос“, куда идти? Где спасенье?... Вдруг... трах-тарых-тах-тах-тах-тах. Петруха выпалил в Катюку — „незнакомку, падающую звезду“. Вот тебе и „нечаянная радость“! Вот тебе и прогулка по Невскому! И еще глубже ушел Александр Блок в свой воротник. „Хвост поджала его собака“... „Куда идти? ..Где спасенье? Стоит — и ноги не идут“». (В. В. С и п о в с к и й. Поэзия народа. Пг., 1923, стр. 17—18).

¹¹⁷ Драматургическое начало в этой поэме было выражено столь отчетливо, что вскоре после ее появления возникли инсценировки «Двенадцати», переводившие образы Блока на язык музыкальной драмы. При этом структура поэмы не подверглась существенным преобразованиям: весь текст легко распределился «по ролям», разбился на множество «партий». Любопытно, что в этих инсценировках роль автора никак не предусматривалась, все осуществлялось и произносилось самими персонажами, действующими или упомянутыми в поэме Блока.

у поэта на основе «трех томов» его лирики (своего рода лирическая монотония), резко не совпадала с полифоническим диапазоном поэмы, которую он должен был бы читать «не своим голосом», а «на разные голоса», в совершенно иной, сравнительно с его стихами, тональности. Написанная в значительной мере по образцу песни, частушки¹¹⁸, эта поэма не только воспроизводит ритмический и образный рисунок подлинно фольклорных текстов, но и во многом строится на перекличке, столкновении, споре нескольких голосов — на драматургическом приеме, который часто встречается в народной поэзии.

Жанровое отличие «Двенадцати» от стихотворной лирики Блока не может, однако, скрыть их лирической природы, своеобразно здесь преломившейся и осложнившейся, получившей широкую, многоголосую озвученность. Наличие объективированных персонажей, устами которых прямо или косвенно излагается почти все, что изображено в поэме, не мешает ей сохранить за собою характерные признаки лирического произведения. За исключением сцены убийства Катьки («Стой, стой! Андрюха, помогай! Петруха, сзади забегай!..») в поэме отсутствует событийность, и действие развивается не во взаимоотношениях героев, а в соотнесенности и противоборстве различных (индивидуальных и групповых) лирических партий, музыкальных тем. Герои, по сути дела, не сталкиваются между собою, они стоят, каждый в своей позиции, или следуют своими путями («Стоит буржуй на перекрестке», «Вдаль идут державным шагом» двенадцать красногвардейцев и т. д.). Сталкиваются, контрастируют их речи, песни, психологические состояния, создавая в сочетании напряженную атмосферу, исполненную внутреннего драматизма. В этой лирико-драматической композиции нет сюжета как последовательно развивающейся цепи событий. Здесь есть (как это свойственно лирике) *движение интонации*, порождаемое сменой реплик, перебоями голосов, падением и нарастанием рефренов-лейтмотивов.

Хлеба!
Что впереди?
Проходи!
Черное, черное небо.
Злоба, грустная злоба
Кипит в груди...
Черная злоба, святая злоба...
Товарищ! Гляди
В оба!¹¹⁹

¹¹⁸ См. Э. В. Померанцева. Александр Блок и фольклор. — «Русский фольклор. Материалы и исследования», III. Изд-во АН СССР, М.—Л., 1958.

¹¹⁹ Александр Блок. Собр. соч., т. 5, стр. 9.

Сильное лирическое начало, движущее поэмой и пронизывающее ее насквозь, подобно ветру или вьюге, которые в ней «разгулялись», тесно связано с изображением народно-революционной стихии — главной темы и главного героя «Двенадцати». Этот герой обрисован по преимуществу изнутри, через собственную его речь, призывы, излияния, идущие из глубины души, от первого лица, которое прямо названо или подразумевается. Что же касается скрытого авторского начала, то оно слилось безраздельно с этой всепоглощающей лирической стихией и, безымянное, незримое, сопутствует ей повсюду. Автора не видно в поэме не потому, что он отстранился от всего, что здесь происходит, а потому, что он внутренне ко всему сопричастен и не мыслит себя вне ряда изображаемых им явлений. Это не позиция нейтралитета, холодная и бесстрастная, а приятие столь полное и пристрастие столь пылкое, что автор как бы отказывается от самостоятельной роли и отдает себя на волю родственной ему силы.

Вот почему поэма — при отсутствии в ней прямых авторских указаний и при всей царящей здесь «разноголосице» — не вызывает у нас сомнений в основном и главном: с кем Блок, автор «Двенадцати»? Он с теми, кто говорит: «Мы на горе всем буржуйам мировой пожар раздуем...» и т. д., хотя эти слова, конечно, произносятся не самим поэтом, а действующими здесь персонажами, чья психология и речь накладывают отпечаток на весь стиль «Двенадцати». Но поэт молча к ним присоединяется, не проводя никаких разграничений между «ними» и «собой».

Родственная близость поэта к миру, им изображаемому, постоянно ощущается в «Двенадцати». Примечательно, что поэма; весьма широкая по охвату действительности и не гнушающаяся самыми грубыми и уродливыми ее сторонами, окутана атмосферой интимности, душевной размягченности, нежности, «лиризма», которые всегда связаны у Блока не с чувством покоя и благополучия, а с внутренней неуспокоенностью, с тревогой, с жадной бурей и катастрофы. Сроднившийся со «стихией» в разнообразных ее проявлениях, Блок уже давно находил в волнениях жизни, в катаклизмах истории, в романтической бездомности и бесприютности смятенной души источник высокой поэзии, неизменно отрицающей спокойное и самодовольное «мещанское счастье»:

Пускай зовут: *Забудь, поэт!*

Вернись в красивые уюты!

Нет! Лучше сгнуться в стуже лютой!

Уюта — нет. Покоя — нет ¹²⁰.

¹²⁰ Александр Блок. Собр. соч., т. 3, стр. 70.

Поэтому и в «Двенадцати» беспокойная петроградская улица, прохваченная зимними вихрями 1917—1918 годов, предстает перед нами как близкая поэту «естественная среда», как своего рода интимная для его души обстановка. И лютая стужа, и метель согреты той теплотой, которая возникает из чувства полного контакта с людьми, с миром, и к основному «строю» поэмы, воинственному, громогласному, примешиваются интонации, исполненные доверия, сердечности. Они говорят о тайном присутствии того, кто слушает с наслаждением эту грозную музыку.

Бесполезно пытаться как-то выделить эти «личные» ноты из общего звучания поэмы, всегда настроенной в лад с голосами самой улицы. Но читая про «переулочки глухие, где одна пылит пурга...», где «снег воронкой завился, снег столбушкой поднялся...» и т. д., мы чувствуем, что все это звучит не только в согласии с шагающими красногвардейцами, но и в согласии с поэтической натурой автора, которая резонирует звукам «мирового оркестра» и усиливает лирическую тональность всей вещи. И как бы ни был груб и вульгарен буквальный смысл иных эпизодов, нарисованных в «Двенадцати», можно сказать, что в каком-то другом, «нарицательном» смысле они написаны Блоком все в том же интимном ключе и созвучны сокровеннейшим струнам сердца поэта, упоенного «стихией» во всех ее проявлениях и завихрениях.

Снег крутит, лихач кричит,
Ванька с Катькою летит —
Електрический фонарик
 На оглобелях...
 Ах, ах, пади! ...

Он в шинелишке солдатской
С физиономией дурацкой
Крутит, крутит черный ус,
 Да покручивает,
 Да пошучивает...¹²¹.

За «дурацкой физиономией» Ваньки в свете «електрического» фонаря мелькает тот метельный, крутящийся образ России, который сродни Блоку и вызывает у него чувство восторга, самозабвения. В движении этих строф, в залихватских выкриках — «Ах, ах, пади!..» — мы улавливаем и «пыл души» самого поэта.

В записной книжке Блока есть запись, помеченная 15 мая 1917 года:

¹²¹ Там же, т. 5, стр. 11.

«Вечером я бродил, бродил. Белая ночь, женщины. Мне уютно в этой мрачной и одинокой бездне, которой имя — Петербург 17-го года, Россия 17-го года.

Куда ты несешься, жизнь?

От дня, от белой ночи — возбуждение, как от вина»¹²².

Примерно таким же лирическим настроением овеяна поэма «Двенадцать». Погружающая нас в атмосферу революционного Петрограда, она вместе с тем насыщена типично блоковским колоритом: «уютный неуют», опьяняющее кружение жизни, мерцающий полумрак вечернего города. И хотя в этих группах возбужденных людей и на этих улицах, занесенных снегом, неразличима фигура поэта, мы чувствуем почти инстинктивно, что он где-то здесь бродит, что ему хорошо и уютно и в этой толпе и в этой вьюге.

Поздний вечер.
Пустеет улица.
Один бродяга
Сугулится,
Да свищет ветер...

Эй, бедняга!

Подходи —
Поцелуемся...¹²³

Чувство солидарности с народом, с жизнью заставило Блока (вскоре после создания «Двенадцати») записать в дневнике: «Революция — это я — не один, а мы»¹²⁴. Всеобщее, народное, коллективное начало главенствует в поэме и, вобрав авторское «я», не оставляет ему места для обособленного существования. Но в отличие от многих произведений того времени, проникнутых пафосом всеобщности и коллективизма, Блок в изображении революции пошел несколько иным путем. Он показал действительность не суммарно-алгебраически, как это было свойственно большинству его современников, а достаточно дифференцированно, конкретно и наглядно, в пестрой игре света и тени, в прозаической повседневности, полной ярких деталей и едва уловимых черточек. Народная масса предстала у него в виде живой, текучей стихии, которая, хотя и едина, но переменчива и разнолика. При всем том он придал этой картине большую целостность, выполнив ее сжато, контурно, лаконично, что прекрасно сумел передать художник Ю. Анненков, чьи иллюстрации, как это считал Блок, наиболее отвечали самому стилю «Двенадцати»¹²⁵.

¹²² Записные книжки Ал. Блока, стр. 189.

¹²³ Александр Блок. Собр. соч., т. 5, стр. 9.

¹²⁴ Дневник Ал. Блока. 1917—1921. Л., 1928, стр. 110.

¹²⁵ «У Анненкова за каждой точкой — пробитое стекло, за каждой черточкой

В поэме — минимум образов, линий, красок. Черный и белый — вот основные тона Блока («Черный вечер. Белый снег»). Но эта черно-белая «плакатная» гамма порождает столько причудливых сочетаний, пятен, оттенков, что создает впечатление жизненной полноты, разнообразия и той объемной, многообещающей глубины, какая свойственна ночному сумраку, откуда луч света внезапно вырывает одну-две фигуры, заставляя угадывать невидимое остальное.

Винтовок черные ремни,
Кругом — огни, огни, огни...

Конкретность образного рисунка и всей поэтической ткани выгодно отличает «Двенадцать» от абстрактно-символических конструкций, весьма распространенных в литературе того периода. Нельзя, однако, упускать из виду романтический характер поэмы Блока и превращать ее (как это порой случается в критических работах) в серию жанровых зарисовок из быта петроградской улицы.

Психологически-бытовая достоверность отдельных сцен и эпизодов, живость образов, предметная точность и простота языка иной раз заставляют исследователей этого произведения подходить к нему с критериями чисто реалистического искусства. Тогда-то и возникают нарекания на «сгущение красок» в поэме, на «отклонения» Блока в ту или другую сторону от истинного положения дел. Например, в одной из последних работ, посвященных «Двенадцати», высказывается мнение, что Блок под влиянием левоэсеровской идеологии преувеличил роль анархической «голытьбы» и незаслуженно оправдал все то темное и преступное, «что, будучи на деле отклонением от нормы, представлялось ему характерным и существенным»¹²⁶.

Между тем Блок в «Двенадцати» не шел путем равномерного распределения «тонов» и «полутонов» и отнюдь не стремился дать точную во всех отношениях копию революционных событий. Романтическое сгущение как темных, так и светлых красок и простирающаяся отсюда романтическая игра контрастов — составляют художественную специфику поэмы, построенной на постоянных смысловых и стилистических сдвигах, на выявлении и столкновении каких-то «крайностей» в жизни и сознании народной массы. Промежуточные, связующие звенья часто

кой — ссадина от пули», — писал Конст. Федин, назвавший эти иллюстрации первым шагом, упрочившим мировую славу «Двенадцати» («Книга и революция», 1922, № 5 (17), стр. 51).

¹²⁶ Л. К. Долгополов. «Двенадцать» Ал. Блока (Идейная основа поэмы). — «Вопросы советской литературы», VIII. М. — Л., 1959, стр. 167.

опускаются автором, и один мотив внезапно перебивается другим, вызывая ощущение резкого диссонанса.

Что, Катька, рада? — Ни гу-гу...
Лежи ты, падаль, на снегу!

Революционный держите шаг!
Неугомонный не дремлет враг!¹²⁷

Из статей и высказываний Блока хорошо известно, что он никоим образом не считал «характерным и существенным» в революции отдельные анархические отклонения — грабежи, самосуды и т. п., понимая, что все эти эксцессы носят случайный и преходящий характер, чуждый подлинной революционности. В неотправленном письме З. Гиппиус (31 мая 1918 г.) он заявлял, например: «Не знаю (или — знаю), почему Вы не увидели октябрьского величия за октябрьскими гримасами, которых было *очень мало* — могло быть во много раз больше»¹²⁸. И если в «Двенадцати» Блок изобразил «гримасы» революции в достаточно сгущенных тонах, то это было сделано для того, чтобы всячески оттенить и подчеркнуть «октябрьское величие».

«...Революция, как все великие события, всегда подчеркивает черноту»¹²⁹, — писал Блок в одной из статей того времени. Применительно к его поэме эти слова можно перефразировать: разнообразная «чернота» здесь служит своего рода фоном, на котором ярче видна светлая сила «двенадцати». С помощью преувеличенной «черноты» и «светлоты», т. е. средствами романтического стиля (и в полемически заостренной форме), Блок рельефно подчеркивает правоту и святость тех, кому — в представлении напуганной обывательщины — «на спину б надо бубновый туз», но кто, по глубокому убеждению поэта, выполняет роль апостолов нового, прекрасного мира.

«...Я у каждого красногвардейца вижу ангельские крылья за плечами»¹³⁰, — говорил Блок в период создания «Двенадцати». Эту-то одухотворенность и окрыленность Октябрьской революции он и передал в поэме, не превратив, однако, своих героев-красногвардейцев в белокрылых ангелов, а показав их как очень простых, земных и «грешных» людей. Блок намеренно не освобождает «двенадцать» от страстей, пороков и недостатков; он берет их со всем темным и диким, что в них есть, и даже акцентирует на этом внимание, для того чтобы в таком вот нарочито-реальном, нарочито-неприкрашенном виде утвердить их красоту, святость и величие.

Вот почему попытке «обелить» героев Блока, разложить его романтическую «светотень» по рационалистическим и социоло-

¹²⁷ Александр Блок. Собр. соч., т. 5, стр. 13.

¹²⁸ Дневник Ал. Блока. 1917—1921. Л., 1928, стр. 118—119.

¹²⁹ Александр Блок. Собр. соч., т. 8, стр. 104.

¹³⁰ К. Чуковский. Александр Блок как человек и поэт, стр. 21.

гическим «полочкам» приносят мало пользы и ведут обычно к большим натяжкам. Такого рода попытка в последнее время была предпринята в статье С. Штут, написанной очень остро и интересно, но заметно упрощающей, «логизирующей» содержание и структуру «Двенадцати». Желая представить красногвардейцев Блока идеальными «подвижниками», критик относит «все преступное в поэме за счет Петьки». Последний, таким образом, трактуется как единственное исключение из общих правил и непосредственно связывается с «подонками капиталистического общества» — Ванькой и Катькой, развивающей в поэме «мотив бесчестия, продажности и жадности». В итоге, пишет критик, «сцены буйного разгула ограничены пределами страшного мира и его жертвы — Петьки. Красногвардейцы не только непричастны к этим сценам — они, на мой взгляд, враждебны им»¹³¹.

Эта «удобная» схема с четким распределением «черной» и «белой» красок, «хороших» и «дурных» персонажей представляется нам весьма далекой от истины. Не говоря уже о «фактической» стороне дела (товарищи Петьки принимают достаточно активное участие в сцене убийства Катьки), для поэмы Блока характерно не локальное, раз и навсегда заданное, прикрепление основных, ведущих мотивов к каким-то определенным лицам, а их «блуждание», «перепархивание» из уст в уста, непрерывное перемещение и изменение по всему «ходу» «Двенадцати». И хотя Петька действительно неустойчивее и слабее своих товарищей и больше других красногвардейцев склонен к буйному разгулу, эта музыкальная тема не является только его, Петьки, индивидуальной характеристикой, а звучит в какой-то мере и как голос освобожденного народа.

Да и Катьку вряд ли можно ограничивать страшным миром «подонков капитализма», пользуясь тем, что «у ей керенки есть в чулке» и что она «с офицерами блудила», т. е. прибегая, как это делает С. Штут, к узкобытовой и социологической реконструкции этого образа. С продажной и коварной Катькой сопряжена в поэме очень яркая любовная «партия», рассказывающая нам о хмельной, восторженной и губительной страсти, которая всегда у Блока есть порождение «изначальной» стихии. Через Катьку в «Двенадцать» вторгается стихия любви, пересекаясь и кое в чем переключаясь с национальной (Россия) и социальной (революция) стихией. Вот почему этот «вульгарный» образ здесь занимает так много места, проходя через семь (из двенадцати) глав поэмы. В нем несомненно присутствует

¹³¹ С. Штут. «Двенадцать» А. Блока. — «Новый мир», 1959, № 1, стр. 232, 233.

О современной критике, посвященной поэме Блока, см.: Л. Тимофеев. Поэма Блока «Двенадцать» и ее толкователи. — «Вопросы литературы», 1960, № 7.

нечто от Фаины и некоторых других женских образов поэзии Блока, связанных с темой России, с цыганской песней и т. д. Не случайно в разухабистом, частушечном переборе Катькиной темы («Эх, эх, попляши! Больно ножки хороши!»), в покаянных речах Петрухи о «бедовой» возлюбленной —

— Ох, товарищи, родные,
Эту девку я любил...
Ночки черные, хмельные
С этой девкой проводил...

— слышатся вдруг интонации любовной лирики Блока:

Неверная, лукавая,
Коварная,— пляши!
И будь навек отравой
Растраченной души!

С ума сойду, сойду с ума,
Безумствуя, люблю,
Что вся ты — ночь, и вся ты — тьма,
И вся ты — во хмелю...¹³²

Как отмечалось рядом исследователей, плясовая мелодия, связанная с мотивами русской удали, свободы, безудержной страсти, перебивается в поэме иными, маршевыми интонациями, выражающими твердую волю, дисциплину, организованность. Этот «мерный», «державный шаг» революции постепенно крепнет и берет верх к концу произведения. Но такая смеха интонаций, раскрывающая нам разные грани народной жизни, не дает основания всю частушечно-плясовую, «разгульную» тему относить за счет враждебных революции сил. Ведь эта «пляска» озвучена и подхвачена тем же веселым ветром, который «крутит подола, прохожих косит» и «машет красным флагом» впереди красногвардейцев.

Поэма Блока обладает как бы «движущимся» значением. Многие слова и реплики, повторенные в разном — порою противоположном — значении, непрерывно обновляются по ходу рассказа и, взаимодействуя между собою, получают дополнительные смысловые рефлексии. Разнообразная гамма оттенков, «мерцание» значений возникает, например, вокруг понятия «двенадцати» (двенадцать апостолов и двенадцать красногвардейцев). Это и «грешники» и «святые», обыкновенные люди и носители всемирной идеи, безбожники и богохульники, чье правое дело облекается высоким нравственным смыслом. Отсюда: «Эх,

¹³² Александр Блок. Собр. соч., т. 2, стр. 202. Характерны также замечания Блока об иллюстрациях Анненкова, направленные, в частности, на то, чтобы подчеркнуть здоровье, доброту, молодость, непосредственность и другие привлекательные черты в образе Катьки (см. письмо Х. П. Анненкову от 12 августа 1918 г.).

эх, без креста!» и «Господи благослови!»; «Черная злоба, святая злоба...» и «Пальнем-ка пулей в Святую Русь...»; «...Идут без имени святого...» и «Впереди — Иисус Христос».

Заключительная строфа «Двенадцати» (с появлением невидимого Христа впереди красногвардейцев) звучит и как итог произведения и в то же время как резкое переосмысление всего предшествующего текста, озаряющее содержание поэмы — в самом ее конце — новым значением. До последних строк мы не подозреваем о таком внезапном «повороте», но когда доходим до него, вся поэма в одно мгновение как бы прочитывается заново, и хотя фигура Христа остается для нас весьма загадочной и неясной, ее присутствие углубляет и проясняет многое из того, что было сказано раньше. В этом смысле финальный аккорд «Двенадцати» вызывает обычно двойственное, колеблющееся чувство — полной неожиданности и одновременно — обусловленности, закономерности. Это, как метко выразился Ю. Тынянов, «высший пункт» поэмы, которая во многом «является как бы вариациями, колебаниями, отклонениями от темы конца»¹³³.

Христос в «Двенадцати» вызвал, пожалуй, наибольшее недоумение и самые противоречивые разнотолки среди читателей и критиков Блока. Его появление было встречено дружным отпором со стороны враждебных революции деятелей, утверждавших, что в поэме «имя Христа произнесено деуе»¹³⁴, и называвших Блока «святотатцем», «певцом современного сатанизма»¹³⁵. Буржуазная интеллигенция была шокирована «кошунственным» сочетанием Христа с «ужасными» красногвардейцами.

С другой стороны, и революционный читатель, восторженно принимая «Двенадцать», испытывал иногда серьезные затруднения, наталкиваясь в финале поэмы на этот религиозный образ, чуждый — в его общепринятом значении — духу эпохи. Упоминание о Христе в этом произведении, да еще «впереди» безбожников-красногвардейцев, многим казалось странным и неуместным.

Позднейшими исследователями поэмы собран большой материал, позволяющий со всей определенностью говорить о том, что образ Христа в трактовке Блока очень далек от церковного понимания и во многих отношениях прямо ему противоположен. От традиционного Христа здесь осталась, по сути дела, лишь идея «святости», «высшей правоты» и «человечности», тогда как целый ряд канонических представлений, связанных с этим именем (например, идея примирения и всепрощения) был отброшен Блоком или резко переосмыслен.

¹³³ Ю. Тынянов. Блок. В кн.: Ю. Тынянов. Архаисты и новаторы. Л., 1929, стр. 520.

¹³⁴ Ю. Айхенвальд. Поэзия Блока. — «Слово о культуре. Сборник критических и философских статей». М., 1918, стр. 59.

¹³⁵ С. Соловьев. Гонение на церковь. — «Накануне», 1918, № 6, стр. 7.

Не приводя в подтверждение этой версии многочисленных фактов, широко известных и достаточно освещенных в современных работах о Блоке ¹³⁶, сошлемся только на неосуществленный замысел поэта — его пьесу о жизни Христа. Насколько можно судить по отрывочным записям, Блок предполагал представить Христа в весьма необычном свете: «Грешный Иисус», воспринимающий свою миссию «от народа», окруженный проститутками и простоватыми учениками, враждебный властям и позднему христианству. Замысел Блока круто повернут в сторону современности и содержит подчеркнутые смысловые и стилевые смещения: «Нагорная проповедь — митинг»; «Андрей (Первозванный) — слоняется (не сидится на месте): был в России (искал необыкновенного)»; «Апостолы воровали для Иисуса (вишни, пшеницу)» и т. д. ¹³⁷ Несомненно, этот набросок пьесы, возникшей одновременно с «Двенадцатью», был тесно связан с поэмой, где Христос выступает «с кровавым флагом», впереди грешников и бунтарей.

Вместе с тем образ Христа в поэме отнюдь не отличается большой смысловой четкостью. Он туманен, зыбок, противоречив и не поддается точному определению, подобно тому, как сам Христос не дает ответа на грозный и прямой вопрос красногвардейцев: «— Эй, откликнись, кто идет?» Этот «призрак» не только по ходу действия «и за вьюгой невидим, и от пули незредим»; он и по смысловой своей сути — «неуловим». Известно, что Блок неоднократно высказывался по поводу финала «Двенадцати» и всякий раз — очень неясно, сбивчиво, противоречиво, говоря, например, о своем неприязненном отношении к «личности» Христа. И в то же время поэт настаивал именно на этой концовке и никогда не выражал намерений устранить ее или «заменить». «А все-таки Христа я никому не отдам» ¹³⁸, — говорил он, возражая на критические нападки.

Такая невыясненность отношений между автором и его «героем» может показаться странной, неестественной. Однако в ней, по нашему мнению, коренится художественная природа этого символического образа, завершающего «Двенадцать». Противоречивость и сбивчивость прямых высказываний Блока (у которого фигура Христа возбуждала своего рода «ненавистническую любовь» ¹³⁹) в достаточной мере отвечает «двусмысленному» положению Христа в образной системе поэмы. Ведь в са-

¹³⁶ Вл. Орлов. Александр Блок. Очерк творчества. М., 1956; Вл. Орлов. Поэма Александра Блока «Двенадцать». Страница из истории советской литературы. М., 1962; Л. И. Тимофеев. Творчество Александра Блока. М., 1963; Натан Венгров. Путь Александра Блока. М., 1963.

¹³⁷ Дневник Ал. Блока. 1917—1921. Л., 1928, стр. 95.

¹³⁸ М. Бабенчиков. Ал. Блок и Россия. М.—П., 1923, стр. 67.

¹³⁹ Об этом сложном, двойственном чувстве Блок писал в статье «Искусство и революция» (1919), характеризую мироощущение Рихарда Вагнера и вместе с тем раскрывая свое собственное понимание Христа.

мом произведении Христос одновременно и утверждается и отвергается. Внезапное появление Христа, как мы говорили, обусловлено в поэме; но подготовлено оно не прямо, а косвенно; это скорее мотивировка «от обратного»: он появляется потому, что слишком настойчиво звучит другой, отрицающий голос. «Эх, эх, без креста!» — вот его прелюдия.

Христос — оборотная (светлая) сторона «черного неба», «греха» Катьки и Петьки, «черной злобы» («святой злобы») «двенадцати». Но для самих героев поэмы как что-то реальное он не существует. Его тайное «присутствие» не осознано ими или же воспринимается весьма смутно, «на свой лад» — в виде ненавистного «лютого врага», который им повсюду мерещится и которого они преследуют, не думая ни о каком Христе.

Вся эта игра смысловых оттенков вокруг Христа придает его образу многозначную расплывчатость, внутреннюю противоречивость. Да и «сам по себе» этот образ — двусмыслен: Христос выступает и «с кровавым флагом», и «в белом венчике из роз». Про него можно сказать словами Блока (из письма Анненкову), что он «и тот, и не тот». Сомнение в его «реальности» внесено самим автором, который ограничился единственным упоминанием имени Христа и тут же, в момент лирической кульминации, поставил точку, не добавив от себя никаких разъяснений.

В таком неопределенном решении темы, в своей трактовке Христа Блок избежал всякого «нажима», фальши, навязчивости. Стоит представить этот образ более четким и определенным в смысловом отношении, как станет ясно, что подобная фигура, обрисованная вполне реально, прямолинейно (будь то хотя бы ярко выраженный Христос-революционер) вступила бы в острый конфликт с жизненной правдой поэмы и выпала бы из ее образной ткани. Но Христос у Блока не имеет точного прямого значения, и автор предоставляет десятки возможностей в понимании этого «необязательного» образа, вплоть до такой «версии», как отсутствие Христа (быть может, его нет, а как думают красногвардейцы, — «это — ветер с красным флагом разыгрался впереди...»).

Однако этот образ, достаточно зыбкий, колеблющийся, невозможно попросту отсечь или выбросить из «Двенадцати». Он органичен в поэме Блока и выполняет очень важные функции, без которых композиция этой вещи и ее идейное звучание будут резко нарушены. В частности, он служит серьезным «противовесом» всему «темному» в поэме и значительно просветляет черно-белую гамму, составляющую колорит «Двенадцати». Это, можно сказать, тот последний «блик», благодаря которому становится окончательно ясно, что герои поэмы святы и правы в своей ненависти и любви. Не один этот «блик», разумеется, освещает картину, нарисованную Блоком, но без такого финального «аргумента» в пользу революционной действительности эта картина выгляде-

ла бы куда более мрачной и не выражала бы столь очевидно идейные позиции автора.

Показательно, что лица, не принимавшие Октябрьской революции, возражали против «Двенадцати», в первую очередь потому, что их не устраивал конец произведения, тогда как все остальное казалось вполне приемлемым. Из этого «остального» они видели, конечно, далеко не все, а такие, скажем, сцены, как убийство Катьки. Но в том-то и дело, что убийство Катьки действительно выпирает на передний план, если не учитывать, что этому темному «полюсу» поэмы по закону контраста противопоставлен светлый «полюс» заключительной строфы.

Один из противников «Двенадцати» писал: «Поэт большевизма Ал. Блок задумал воспеть кровь и грязь революции. В своей поэме „12“ он не удался от правды, но кощунственно приплел к „керенкам“, проституции, убийствам и нелепому жаргону — Христа»¹⁴⁰. Мы видим, что понимает критик под «правдой». Но любопытно, что именно Христос, благословляющий революцию, нарушает это одностороннее представление и превращает Блока в «поэта большевизма».

Аналогичный взгляд на «Двенадцать» высказывал В. Г. Короленко, который, как известно, не понял Октябрь и воспринимал события в смутном и превратном свете: «Если бы не Христос, — говорил он в августе 1918 г., — то ведь картина такая верная и такая страшная. Но Христос говорит о большевистских симпатиях автора»¹⁴¹.

Христос в «Двенадцати» действительно весьма определенно и недвусмысленно свидетельствовал «о большевистских симпатиях автора». Почти начисто лишенный традиционно-религиозной окраски, противоречивый в своих внутренних связях с другими образами и мотивами, неясный в своем конкретном содержании, «невидимый» как «действующее лицо», — он очень ясен, четок, ощутим как общий положительный итог поэмы Блока.

В современной критике существует мнение, что финал поэмы не удался и Блок допустил здесь «естественный» в этом произведении диссонанс, прибегнув к художественно-неоправданному образу Христа¹⁴². Высказывается сожаление, что поэт не сумел найти иного пути в решении революционной темы и вывести в конце другую, более удачную фигуру.

Конечно, образ Христа в «Двенадцати», взятый изолированно, вне контекста, мало что говорит о революции. Но изменить финал поэмы Блок не мог: это значило бы написать не «Двенадцать», а другое произведение, очень непохожее на «Двенадцать». Вероятно, поэтому он так упорно держался за *свою* концовку,

¹⁴⁰ Цит. по сб. «Судьба Блока». Л., 1930, стр. 220.

¹⁴¹ Там же, стр. 222.

¹⁴² С. Ш т у т. «Двенадцать» А. Блока. — «Новый мир», 1959, № 1, стр. 240.

относясь к Христу весьма сдержанно, а порою так же враждебно, как герои поэмы. Можно предполагать, что ему был дорог не этот «призрак», а то неразделимое целое, которое этот образ увенчивал и из которого он выростал. Без него произведение многое потеряло бы — и в идейной четкости, и в остроте контрастов. Но главное, оно распалось бы и перестало бы существовать как единое и многопланное динамичное целое.

Известно, что современники Блока, не зная «куда девать» Христа в «Двенадцати», иногда прибегали к наивной хитрости и пытались как-то «исправить» или «подновить» текст поэмы. Некоторые теще, выступавшие с «Двенадцатью» перед массовой аудиторией, заменяли последнюю рифму на «более подходящую» и впереди красногвардейского отряда выпускали «магроса», что, конечно, их слушателям было ближе и понятнее. Но нельзя не заметить, насколько проигрывает поэма Блока при подобной (казалось бы, такой незначительной) «замене». «Впереди идет матрос» — такое «исправление», помимо всего прочего, снимает нарастающий к финалу обобщенно-символический план поэмы, сообщает ей сугубо «местный» колорит, обытовляя и, таким образом, нарушая ее «всемирное» звучание.

Поэма «Двенадцать» построена так, что ее композиция, образы, ритм, язык создают по мере развития действия некое «круговращение». На протяжении всей поэмы Блок по многу раз возвращается к одним и тем же (или сходным) оборотам, повторяя и варьируя определенные образы, словесные формулы, интонации. В результате такого повторения и переосмысления «ударные» слова и мотивы приобретают расширительный смысл, и лирическое повествование из сферы непосредственно-данной, бытовой, конкретной переключается в план больших нравственно-философских обобщений символического характера. По замечанию В. Н. Орлова, «...конкретная в деталях картина Петрограда в январе 1918 года в „Двенадцати“ как бы заключена в громадную раму, к которой приложим масштаб уже только всемирно-исторический. ...Самый пейзаж „Двенадцати“ одновременно и „петербургский“ и „космический“»¹⁴³.

В «Двенадцати» мы знакомимся не с каким-то куском действительности, не с единичными эпизодами, случившимися там-то и тогда-то, а с революцией в целом, с общим состоянием мира, с течением жизни «на всем божьем свете». Поэтому, например, красногвардейцы без конца проходят в поэме («И опять идут двенадцать», «И идут...», «Вдаль идут...», «Так идут...»), никуда от нас не удаляясь и вечно устремляясь «вперед». Это не только и не столько обход города одним из красногвардейских патрулей. Это непрерывная и повсеместная поступь революции.

¹⁴³ Вл. Орлов. Поэма Александра Блока «Двенадцать». Страница из истории советской литературы. М., 1962, стр. 53.

Державный шаг Октябрьской революции, пронесшей «мировой пожар» «на горе всем буржуйам», запечатлел Маяковский в поэме «150 000 000» (1919—1920), которая во многих отношениях была близка «Двенадцати» и содержала прямую переключку с этим произведением. Но Блок в первую очередь раскрывал нравственную *правоту* народных масс и потому основной итог своей поэмы подводил в утверждении, что впереди этих грязных и оборванных Петек и Ванек идет сам Христос. Центральная же идея Маяковского состояла в изображении всемирной *силы* и монолитной мощи революционного народа, и, внутренне полемизируя с Блоком, он как бы говорил своей поэмой: «Не Ванька, а всероссийский Иван, не 12, а 150 000 000». Поэтому, блоковский образ, едва мелькнув у Маяковского («Спадают! Ванька! Керенок подсунь-ка в лапоть!»), сменялся совершенно иным — гиперболическим и суммарным героем, который устремлялся «на подвиг труднее божеского втрое» и раскрывался как воплощение всей революционной России.

И вот
 Россия
 не нищий оборвыш,
 не куча обломков,
 не зданий пепел —
 Россия
 вся
 единый Иван,
 и рука
 у него —
 Нева,
 а пятки — каспийские степи ¹⁴⁴.

Подобно Блоку в «Двенадцати», Маяковский здесь говорил от имени самих масс и проводил этот принцип с таким максимализмом, что демонстративно отказывался от авторства и возлагал эту миссию непосредственно на тех, кто был главным героем и темой произведения: «150 000 000 мастера *этой поэмы* имя».

Как известно, в отдельном издании поэма вышла впервые (1921 г.) без указания имени автора, правильнее сказать — с единым, общим обозначением «автора» и «названия» книги — «150 000 000». Подобного рода совмещение Маяковский уже произвел однажды — в своей первой крупной вещи, в трагедии «Владимир Маяковский» (1913 г.). Но там имя автора стало названием трагедии, потому что темой и героем ее был сам поэт. Здесь

¹⁴⁴ Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 2, стр. 126—127.

же, напротив, название книги превратилось в имя автора, ибо личность поэта как объект изображения отступила на задний план и заместила иным героем — собирательной «личностью» многомиллионного народа России. В этой переакцентировке нельзя не заметить решительных изменений творческих интересов Маяковского в тот период.

Своеобразная «анонимность» поэмы «150 000 000» заставляет вспомнить опять же «Двенадцать» Блока, где, как мы видели, автор тоже выступал в некотором роде «анонимно». Можно сказать, что в «Двенадцати» Блок (так же, как впоследствии Маяковский) делал вид, что «мастером этой поэмы» является никто другой, как те же «двенадцать», чьи разговоры, частушки, марши определили ее ритм и язык и прозвучали как поэтический голос самой жизни.

Однако это настойчивое стремление обоих авторов говорить непосредственно от лица народа и предоставить ему в поэзии абсолютные права осуществлялось по-разному. Если в «Двенадцати» личность поэта действительно не заметна и присутствует здесь сокровенно, в роли молчаливого спутника героев произведения, то в «150 000 000» мы наблюдаем обратное явление: поэт всюду высказывается прямо, открыто, ничуть не приглушая свой громкий авторский голос. Сколько ни заверяет Маяковский, что «этой моей поэмы никто не сочинитель», и «150 000 000 говорят губами моими», это не мешает ему за всех самому изъясняться, наделая 150 000 000 губами и голосом Маяковского.

Поэтому «анонимность» здесь носит достаточно условный характер: она важна как определенный литературный прием, с помощью которого автор подчеркивает свое полное единство с жизнью и борьбой народа и, выдвигая эту общенародную тему как свою единственную, всепоглощающую поэтическую задачу, в то же время намечает некоторые жанровые ориентиры — приближение к «безымянному» народному эпосу. Однако практически, в художественной реализации этого замысла, не только вполне ощутима рука индивидуального «мастера» (что свойственно любому значительному произведению нашего времени), а вся образная и речевая ткань поэмы насыщена страстью, мыслью, интонацией Маяковского, который ведет рассказ совсем «не о себе», но всегда «от себя». Личность поэта, не будучи объектом изображения, становится здесь субъектом, движущим повествование, и постоянно обнаруживает свое присутствие, выказывает, как говорил Маяковский, — «мое к этому отношение».

Это чувствуется не только в тех случаях, когда поэт вводит в действие заимствованную из народного творчества и тоже достаточно условную фигуру «сказочника-повествователя» («Я один там был...»; «Дом какой — не скажу. А скажу когда, то покорнейше прошу не верить») или прибегает к своеобразным анонсам в начале каждой главы («Товарищи газетчики, не допы-

тывайтесь точно, где была эта битва и была ль когда» и т. д.). По сути дела, весь строй поэмы отмечен яркой печатью личности Маяковского, развернувшего повествование в значительной мере как монолог, произносимый от авторского лица. В то время как в «Двенадцати» поэт исчезал из виду и впускал на свое место многоголосие улицы, в «150 000 000» господствует иной принцип — последовательного и полного единогласия. И здесь, разумеется, мы наблюдаем колебание интонаций, смену ритмов, но все это — модуляция одного ведущего голоса, который принадлежит непосредственно поэту и звучит то гневно, то патетически, то насмешливо — в зависимости от обстоятельств. Местами, как известно, Маяковский использует бойкий раешник или нарочито замедленную повествовательную манеру, свойственную былине и сказке. Но при этом он всюду сохраняет свою подчеркнуто-независимую индивидуальную речь и, балагурия по-раешному или складывая рассказ по-былинному, остается главным исполнителем всех «хоров» и «партий».

В этом сказалась, видимо, специфическая особенность творческого облика и дара Маяковского, который никогда не был склонен к литературным перевоплощениям и кроил мир по своему подобию. Глубокая убежденность в том, что его индивидуальность достаточно полно и отчетливо передает черты современности, созвучна народным массам и выражает их интересы, — заставляла Маяковского в любой поэтической ситуации оставаться «самим собою», никому не уступая и никогда не заглушая свой зычный голос. Он не столько вживался в тему, сколько осваивал ее и подчинял себе, а если прибегал временами к фольклорным и литературным источникам, то непременно «переиначивая» их на свой «маяковский» лад.

Но в поэме «150 000 000» господство единоголосия, противоположное полифонии «Двенадцати», выполняет и очень конкретную художественную функцию, подчеркивая силу и монолитность «единого Ивана». Этому произведению не так свойственны интонационные перебои, как — нарастание одной и той же главенствующей интонации, нагнетание сходных образно-речевых конструкций, выражающих идею всенародной, всепролетарской борьбы. Поэтому, например, действующие здесь «множества» — будь то люди, вещи или животные — часто предстают в одинаковом освещении так же, как в своем «клятвенном единокласснике» изъясняются однотипными формулами:

«Мы пришли сквозь столицы,
сквозь тундры прорвались,
прошагали сквозь грязи и лужицы,
Мы пришли миллионы,
миллионы трудящихся,
миллионы работающих и служащих.

Мы пришли из квартир,
мы сбежали со складов,
из пассажей, пожаром озаренных.
Мы пришли миллионы,
миллионы вещей,
изуродованных,
сломанных,
разоренных»¹⁴⁵.

Имея дело с народной стихией, охваченной революционным вихрем, Маяковский, в отличие от Блока, раскрывает ее не в разнообразии проявлений, а преимущественно в одном — целеустремленном, волевым порыве. В этом смысле его поэма развивается и усиливает лишь одну мелодию «Двенадцати» — «Вдаль идут державным шагом» — и строится не на причудливой игре светотени, а на предельной четкости и обобщенности образного рисунка, лишённого бытовой достоверности и психологической дробности. Глубины духа, проблемы морали, противоборство «добра» и «зла», «греха» и «святости», т. е. все те контрасты и мотивы, которые составляли противоречивую гамму «Двенадцати», не волнуют автора «150 000 000», мало озабоченного «без креста» или «с Христом» совершають его герои свой вселенский подвиг: «Авелем называйте нас или Каином, разница какая нам!»¹⁴⁶

Изображение сложного внутреннего мира, народной психологии, занимавшее так много места в поэме Блока, сменяется у Маяковского выявлением классовых признаков и противоречий. Ими как бы исчерпывается многообразие жизни, без остатка подчиненное основному социальному конфликту эпохи.

Одни к Ивану бегут
с простертыми
руками,
другие — к Вильсону стремглав¹⁴⁷.

Вся эта картина очень напоминает политический плакат, который после Октября приобрел в творчестве Маяковского исключительное значение не только как определенный жанр образительного искусства, но — шире, эстетически, как способ художественного воплощения революционной темы, присущий и его лирике, и драме, и поэме.

Любопытно, что «Двенадцать» и «150 000 000» начинаются почти одинаково — с плаката. У Блока — это конкретная деталь

¹⁴⁵ Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 2, стр. 122.

¹⁴⁶ Там же, стр. 160.

¹⁴⁷ Там же, стр. 145.

послеоктябрьского Петрограда, по которому еще развешаны старые «лоскутья».

От здания к зданию
Протянут канат.
На канате — плакат:
«Вся власть Учредительному Собранию!»

В дальнейшем этот лозунг резко переосмысливается и снижается в речах о «собрании» проституток, которые тоже что-то «обсудили» и «постановили». Однако такое начало сразу вводит нас в обстановку, определяет место и время действия и предваряет другие плакатные формулы и образы, рассеянные по всему произведению. В целом же «Двенадцать» Блока весьма далеки, как мы видели, от этой формы, которая хорошо отвечает лишь частностям поэмы, но не ее сложному содержанию и симфонической композиции. Плакат присутствует в поэме, но никак не вмещает ее целого.

Напротив, «150 000 000» во всей своей «сумме» очень точно укладываются в плакатные масштабы и рамки. Космический плакат, появляющийся в начале поэмы — «под землей, на земле, по небу и выше» — и рожденный как бы самой природой —

«ВСЕМ!
ВСЕМ!
ВСЕМ!

Всем,
кто больше не может!
Вместе
выйдите
и идите!»¹⁴⁸

— играет здесь роль волевого первотолчка, после которого несметные толпы, «все вместе», устремляются по дорогам вселенной: «Идем! Идемидем!» В этом первообразе уже содержится вся «суть» поэмы, которая и в отдельных частях и в целом уподобляется огромному плакату.

Ее образы не глубоки, но красочны и ударны. Их назначение — крупным планом и «сплошным цветом» передать ведущие тенденции современности. Поэтому бесполезно у героев Маяковского искать сколько-нибудь значительное психологическое содержание. Это не характеры, а сгустки классовых сил и воля, пришедших к открытому, внешнему столкновению. То, что у Блока лишь намечено расстановкой нескольких групп и фигур («Старый мир, как пес паршивый, провались — поколочу!»), составляет главное содержание поэмы Маяковского и раскрывается в действии, в борьбе двух миров — Ивана и Вильсона.

¹⁴⁸ Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 2, стр. 116.

в страстные обращения автора к героям рассказа, который, таким образом, приобретает совершенно иной темп и характер, «Строки этой главы, гремите, время ритмом роя!»¹⁵¹ — провозглашал Маяковский, очевидно, ощущая это преобразующее, «взрывающее» воздействие своего ритма и стиля на течение эпического сюжета. Героический эпос в устах пламенного поэта-лирика звучал, конечно, весьма своеобразно и в такой оркестровке был очень не похож на традиционные образцы народно-эпической поэзии.

Несовпадение индивидуальной поэтики Маяковского с фольклорными образцами дает повод усомниться в том, органичны ли эти связи для его творчества, или, как утверждает один из исследователей этого вопроса, Маяковский уловил «лишь внешние стороны» фольклорных приемов и, пользуясь ими «в стилистической манере, не свойственной фольклорной», впадал в стилизацию, в подражание¹⁵².

Такая точка зрения представляется неубедительной прежде всего в отношении стилизации и подражания. Именно потому, что поэт пользовался фольклорной традицией, не изменяя своей собственной стилевой манере, но по-своему переосмысляя и перерабатывая народно-поэтические мотивы, — он был далек от стилизаторских тенденций, достаточно распространенных в литературе того периода. Известно, что Маяковский очень остро высмеивал попытки иных писателей воплотить современность в стилизованных образах древнерусских богатырей, градов Китежей и т. д., чему, кстати сказать, отдали дань даже такие мастера, как Есенин и Демьян Бедный, в целом весьма успешно работавшие в русле фольклорных традиций.

Другое дело, что Маяковский в своей поэтической практике далеко не всегда опирался непосредственно на фольклор, который в общем не сыграл в его творчестве такой определяющей роли, как это было, например, с Есениным или Бедным. Но в период революции и гражданской войны народно-поэтическая традиция была воспринята им глубже и шире, чем в последующие годы. По-видимому, некоторые черты индивидуальной манеры Маяковского, проявившиеся тогда с особенной силой, оказались внутренне близки явлениям народного творчества. Преобладавшие в его стиле 1917—1920 годов плакатные способы изображения очень легко смыкались с особенностями чисто фольклорной изобразительности. Именно плакат — в широком смысле этого слова — оказался тем художественным «звеном», через которое полнее всего осуществлялась тесная, органическая связь

¹⁵¹ Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 2, стр. 142.

¹⁵² П. С. Выходцев. К вопросу об истоках советской поэзии (Народно-поэтические традиции в творчестве Д. Бедного и В. Маяковского первых лет революции). — «Вопросы советской литературы», VIII. М.—Л., 1959, стр. 118.

очень индивидуального, «нетрадиционного» стиля Маяковского с традициями народной поэзии.

Маяковский всегда ценил искусство больших социальных обобщений и заостренно-тенденциозной определенности поэтических образов, которые преподносят жизнь в «режущей прямолинейности», «в острейшей сатире» и «содрогающем величии»¹⁵³. Такое искусство в этот период он и нашел в фольклоре, не только испытывая с этой стороны значительное влияние, но и невольно совпадая в своих «плакатных» построениях с тенденциями, издавна свойственными созданиям народного творчества.

Исследователями, например, отмечалось, что в «Мистерии-буфф» поэт прибегал к своеобразной самохарактеристике персонажей, к приему, который восходит к формам народной драмы. Многие персонажи (Негус, Австралиец и др.), появляясь впервые на сцене, как бы представляются публике и сообщают всеуслышание свой главный «признак». Прямая зависимость Маяковского от традиций народного театра в этом случае не вызывает никаких сомнений (см. народную драму «Царь Максимилиан» и др.). Но здесь же проявлялась черта стиля, присущая самому Маяковскому, у которого в это время большинство образов строится на утрировке какого-то одного признака, характеризующего социальную природу данного персонажа. Например, в той же «Мистерии» Ллойд-Джорж говорит Клемансо: «Какая может быть распря с англичанином у француза? Главное — это то, что у меня пузо, у вас пузо». А Соглашатель торопливо присоединяется: «И у меня... пузо»¹⁵⁴. Перед нами, конечно, не просто заимствованный из фольклора прием, а закономерная особенность агитационно-плакатного искусства, во многом совпадающего с родственными ему формами, но при всем том вполне самобытного, оригинального.

Отрицательный персонаж Маяковского в произведениях подобного рода не может рекомендовать себя иначе, как всемерно подчеркивая свои отрицательные свойства. Психология человеческой личности здесь не берется в расчет. Персонаж поступает не так, как он «хочет», а так, как ему подобает вести себя, т. е. как ему велит его классовая сущность, раскрытая в одном измерении, с «режущей прямолинейностью». В пьесе «Чемпионат всемирной классовой борьбы» (1920), развивающей мотивы «150 000 000», представители Антанты на вопрос Арбитра — «Для чего господа прибыли?» — дружно, хором отвечают: «Глотки друг другу перегрызть из-за прибыли»¹⁵⁵. В другой пьеске Маяковского «А что если?.. Первомайские грезы в буржуазном

¹⁵³ Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 12, стр. 307.

¹⁵⁴ Там же, т. 2, стр. 274.

¹⁵⁵ Там же, стр. 401.

кресле» (1920) буржуи, стремясь полнее выразить свою звериную сущность, становятся на четвереньки и заявляют:

Становитесь,—
ничего,
не помешает живот нам,—
на четвереньки,—
как полагается
настоящим животным ¹⁵⁶.

Аналогичным путем строится образ Вудро Вильсона в поэме «150 000 000», с той несущественной разницей, что этого персонажа в большинстве случаев рекомендует сам автор.

Подобного рода устойчивость в каком-то всеопределяющем признаке сохраняют обычно герои произведений народного творчества. «Собака Калин-царь», уговаривая Илью Муромца, неизменно именует себя «собакой» в соответствии со своей «собачьей» природой:

Говорил собака Калин-царь да таковы слова:

.
— Не служи-тко ты князю Владимиру,
)— Да служи-тко ты собаке царю Калину ¹⁵⁷.

Идолище поганое характеризует свой внешний облик, как если бы оно не испытывало к себе ни малейшей симпатии:

— Головище у меня да что люто лохалище,
— Глазища у меня да что пивныи чашища,
— Нос-от ведь на рожи с локоть бы ¹⁵⁸.

Постоянный признак закрепляется за персонажем и выдерживается на протяжении всего повествования (или даже ряда произведений), становясь традицией, переходящей из уст в уста.

Маяковский в своей работе опирался на эту традицию, но не потому, что он хотел непременно сообщить своим героям традиционно-фольклорную внешность, а повинувшись эстетическим требованиям, которые были продиктованы запросами времени и его собственной художественной логикой, темпераментом и вкусом. Определенность и прямота, с какою его герои демонстрировали свои положительные и отрицательные признаки, была вызвана в первую очередь политической борьбой, разделившей весь мир на «две половины». Недаром злые нападки на поэму «150 000 000» из враждебного поэту литературного лагеря в основном сводились к тому, что Маяковский «чересчур» подчеркнул различия между красным и белым цветом и «бестактно» противопоставил Вильсона русскому народу ¹⁵⁹.

¹⁵⁶ Владимир Маяковский. Полн. собр. соч., т. 2, стр. 369.

¹⁵⁷ Русская устная словесность, т. I. Былины. Под редакцией М. Сперанского, М., 1916, стр. 167.

¹⁵⁸ Там же, стр. 177—178.

¹⁵⁹ См. Г. Адамович. 150 000 000. Госиздаг.— «Альманах Цеха Поэ-

Однако миллионный читатель и зритель, для которого писал Маяковский, жаждал определенности. Он нуждался в самом общем и самом прямом, не допускающем кривотолков, представлении о враге — мировом империализме. Поэтому: «Жрет Вильсон, наращивает жир, растут животы, за этажом этажи».

Интересен в этом отношении один отрицательный отзыв на постановку «Мистерии-буфф», принадлежащий, очевидно, лицу, для которого даже это плакатное произведение оказалось недостаточно простым и прямолинейным: «Понравилась ли пьеса? Нет, так как не время ставить пьесы, в которых только сквозит надежда на богов. Швея говорит: „Нам бог не может дать погибнуть“»¹⁶⁰.

Неискушенный зритель понял слова швеи, выражающие по замыслу Маяковского религиозные предрассудки, еще не изжитые частью народа, — как прямую тенденцию пьесы и приписал их самому автору. Для зрителя в данном случае атеизм — это атрибут пролетария, и индивидуальное отклонение от правила он воспринимает как грубое извращение истины. Это, конечно, курьезное недоразумение, но показательное само требование большей ясности, четкости, прямолинейности в выявлении социального признака и то направление, в котором толкало поэта это требование аудитории. Плакатный стиль Маяковского был, таким образом, вызван и определенным расчетом на нового потребителя: Маяковский стремился стать доступным самым широким массам.

Однако в тот период выполнить это условие ему не всегда удавалось. В частности, опыт, предпринятый им в «150 000 000», свидетельствует о неполном и противоречивом решении этой художественной задачи. Работая над поэмой, Маяковский безусловно желал добиться максимальной ясности и простоты выражения. На это указывают, например, строки черновика, не вошедшие в окончательный вариант поэмы:

Поэты велеречивы
буфонадят буфонады;
Про знамена пишут
про сталь
а этого
вовсе ничего не надо
Революция
революция проста¹⁶¹.

гов», кн. 2. П., 1921; А. Горнфельд. Культура и культуришка (150 000 000. Госиздат. М., 1921). — «Летопись Дома Литераторов», 1921, № 1.

¹⁶⁰ Цит. по статье М. Загорского «Как реагирует зритель». — «Леф», 1924, № 2(6), стр. 145.

¹⁶¹ Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 2, стр. 465.

Это заявление говорит о том, что Маяковский хотел отталкнуться от чрезмерной иносказательности и отвлеченности современной ему поэзии. Под таким же углом зрения он, возможно, переоценивал и свое собственное творчество, пытаясь сделать после «Мистерии» новый большой шаг в сторону простоты. Но применительно к «150 000 000» эти строки звучат как многообещающая декларация, слабо реализованная в тексте поэмы, которая предстает перед нами как самое усложненное и трудное для понимания произведение Маяковского той поры.

Видимо, стремясь всячески воспеть «миллионы», выпятить их исполинскую мощь и подчеркнуть вселенский размах, Маяковский пошел путем сгущения образности и, впадая в «велеречивость», перегрузил сюжет поэмы различного рода излишествами. Плакатно-фольклорные образы, очень простые в своей основе, сочетаются здесь с массой второстепенных стилистических средств, играющих роль дополнительных, необязательных украшений. Они-то и обременяют местами текст произведения, раздувают его объем и запутывают порою смысл повествования.

С этой стороны «150 000 000» — полная противоположность «Двенадцати» Блока, где из простейших частных выростает сложное целое. У Маяковского же, напротив, общая идея поэмы, так же как ее основной образно-композиционный каркас, предельно ясны и не требуют никакой расшифровки. Сложность заключается в частностях, в отдельных кусках поэмы, весьма несложной по смыслу, но явно перенасыщенной в формальном отношении. Здесь на «единицу» стиховой площади зачастую приложены слишком большие усилия, и это мешает естественному движению поэтической мысли и создает по временам ощущение авторской нарочитости.

Обратимся, например, к сценам поединка Ивана с Вильсоном, составляющим идейное зерно и кульминацию произведения. И по своей плакатной «раскраске» и в былинных уподоблениях они просты и понятны, грандиозны и драматичны. Но автору этого мало, и он уподобляет подвиг Ивана античному мифу о троянском коне: «О горе! Прислали из северной Трои начиненного бунтом человека-коня!»¹⁶² Кроме того, единоборство — это некий «чемпионат», в котором принимают участие все вещи и силы природы. Здесь Маяковский использует и развивает мотивы своих ранних произведений — поэмы «Война и мир» (где «театр военных действий» был представлен на всемирной «арене», с участием шестнадцати стран — «гладиаторов») и трагедии «Владимир Маяковский» (с ее антикапиталистическим бунтом вещей, получившим теперь, в новом сражении, четкую классовую нацеленность). Тут же мимоходом поэт ссылается на изобразительные приемы кино: «Как в кинематографе бывает —

¹⁶² Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 2, стр. 151.

вдруг крупно — видят: сквозь хаос ползущую спекуляцию добивает, встав на задние лапы, Совнархоз»¹⁶³.

Таким образом, создается картина в высшей степени динамичная, но вместе с тем страдающая некоторой хаотичностью. Каждое из этих сравнений и уподоблений (былина, античный миф, кино и т. д.) вполне правомочно, но их слишком много для «единого Ивана», и это обилие иносказаний дробит впечатление, разветвляет и загромождаст повествование путаницей разнородных ассоциаций. Маяковский как бы не надеется на изобразительную силу одного ряда образов и пускает в ход все средства, какие у него есть под рукою. В результате экспрессивность поэмы резко возрастает, но в ущерб четкости и простоте ее образов. Густота уподоблений ведет к известному расподоблению: «человек-конт» мешает богатырю Ивану быть вполне «единым».

Иногда говорят, что в поэме «150 000 000» Маяковский страдает излишним гиперболизмом. Это, на наш взгляд, не совсем точное определение, ибо «умеренность» в гиперболе в принципе недостижима, а гиперболизм Маяковского (во всем его творчестве и в тот период в особенности) — явление до такой степени органичное и закономерное, что без него поэт не мыслим как самобытная индивидуальность. Огромность фигур Ивана и Вильсона, доходящая до планетарных размеров, ничуть не вредит ясности этих образов, а напротив — ей способствует. Условность здесь не является следствием «величины» гипербол, а связана с тем, что можно условно назвать «гиперболизмом» художественных средств поэмы, утяжеленной вспомогательными неоднородными приемами, отвлекающими от главной сути произведения. Здесь, так сказать, за «деревьями» не всегда виден «лес».

К тому же в поэтической «велеречивости» повествования, с которой Маяковский хотел, но не смог расстаться, достаточно очевидно проявились тенденции, связанные с футуризмом и с поисками новых форм языковой выразительности. Эти поиски — в их широком, принципиальном значении — были необходимы и естественны для такого неустанного изобретателя, каким выступал Маяковский. Но в данном случае, в поэме, рассчитанной на миллионы, они выглядят инородным телом (в особенности рядом с ее заявками и масштабами), затрудняют ее течение и понимание. Когда Маяковский по ходу рассказа начинает экспериментировать («Баарбей! Баарбаны!», «Скорейскорей!» и т. п.), его словоновшества — даже независимо от того, «находки» это или «издержки» — становятся часто помехами на пути все-российского Ивана и мельчат тему, вступая в противоречие с ее эпически-народной основой, с ее плакатной лаконичностью. «Слов звонконогие гимнасты», залетевшие в поэму и занимающиеся

¹⁶³ Там же, стр. 155.

здесь формальными упражнениями в то время, как 150 000 000 идет на подвиг,— сообщают произведению заметный футуристический крен.

Очевидно, именно эти стороны «150 000 000», так же как прозвучавшие здесь резкие выпады в адрес культуры прошлого, обратили на себя внимание В. И. Ленина, который, по свидетельству А. В. Луначарского, считал поэму «вычурной и штукатурской»¹⁶⁴. 6 мая 1921 г. в записках, адресованных Луначарскому и Покровскому, Ленин также отозвался о ней отрицательно, расценив ее как проявление футуризма и предлагая снизить тираж футуристических произведений: «По-моему, печатать такие вещи лишь 1 из 10 и не более 1500 экз. для библиотек и для чудак»¹⁶⁵.

Высказывания В. И. Ленина о поэме «150 000 000» имеют, конечно, прямое отношение не только к оценке одной этой вещи, но и к общим задачам литературного развития. Футуризм был серьезным препятствием на пути социалистического искусства, и позиция Ленина в этом вопросе была очень твердой и принципиальной. Она выражала политику партии в области литературы.

Маяковский же в тот период еще не отмежевался от футуризма, а в поэме «150 000 000» в весьма заостренной и демонстративной форме объявлял футуристов главной силой в борьбе за новую культуру. И шире — в читательском восприятии тех лет — его позиция отождествлялась с футуристической программой, а коренные различия, углублявшиеся по мере развития поэта, не были так заметны, как это стало ясно впоследствии.

Вместе с тем отношение В. И. Ленина к Маяковскому также не было неизменным. Оно развивалось в соответствии с ростом поэта и его сближением с широким читателем, с рабочей аудиторией. И хотя Ленин никогда не был «поклонником его поэтического таланта»¹⁶⁶, а по своим индивидуальным вкусам тяготел к классическим образцам, позднейшая положительная ленинская оценка стихотворения «Прозаседавшиеся» свидетельствует о больших переменах в восприятии Лениным творчества Маяковского.

Лозунг «революция проста», не реализованный в полной мере в «150 000 000», уже в период создания этого произведения становится руководящей идеей Маяковского. Тогда это требование наиболее отчетливо воплотилось в его работе над «Окнами РОСТА», заложившими основу нового этапа в творческой эволюции поэта.

Ростинская работа в начальной стадии совпадала по времени с написанием поэмы и оказала на нее некоторое влияние,

¹⁶⁴ А. Луначарский. Ленин и литературоведение. М., 1934, стр. 114.

¹⁶⁵ «Коммунист», 1957, № 18, стр. 76.

¹⁶⁶ В. И. Ленин. Сочинения, т. 33, стр. 197.

выразившееся преимущественно в оснащении ее текста дополнительными плакатными образами. Но в главных своих чертах «150 000 000» продолжают тенденции более ранних произведений Маяковского, в первую очередь «Мистерии-буфф» (1918), и выражают не «простоту» революции, а ее необычайность, бурный размах, грандиозные перспективы в преобразении всей земли.

Именно этот пафос составлял главную силу, которая двигала всю эту грандиозную и громоздкую поэтическую постройку и доносила до мирового читателя всемирно-исторический смысл происходящих в России событий. Вместе с «Двенадцатью» Блока «150 000 000» в короткий срок обошли многие страны. Это были первые крупные произведения советской литературы, которые приобрели мировую известность и приобщили зарубежного читателя к искусству, рожденному Октябрем. И хотя они, конечно, далеко не охватывали всего многообразия явлений современности, в них заключалась та правда революции, которая потрясла мир и увековечила эти образы.

7 В становлении советской поэзии ведущая роль принадлежала лирике, притом лирике гражданской, патетической, явившейся первым и по преимуществу эмоциональным откликом на Октябрьскую революцию.

В то же время в поэзии заметно наращивание эпических качеств, тяготение авторов к большим формам, всеохватывающим, синтетическим произведениям, посвященным современности. В полной мере эти склонности выявились и получили развитие в двадцатые годы, когда в практике самых разных авторов утвердились такие жанры, как баллада, поэма, стихотворная повесть и даже роман в стихах («Пушторг» И. Сельвинского). Лирика не исчезла, но потеснилась и перестала играть главенствующую роль в литературе, где на передний план — вместе с поэмой — выдвинулись крупные жанры прозы, сложившиеся в короткий срок, — повесть, роман, эпопея. Тогда-то даже такой убежденный лирик, как Б. Пастернак, выслал «пикет» в эпос, заявлял, что «эпос внушен временем»¹⁶⁷, а «лирика почти перестала звучать в наше время»¹⁶⁸.

Подобные высказывания в пользу эпоса не следует понимать буквально (ибо лирическая поэзия не переставала звучать), но они весьма примечательны в плане жанровой эволюции, перемещения творческих интересов писателей. Если русская поэзия XX века в предоктябрьский период в основном развивалась под знаком лирики, то в новую эпоху она, испытав чрезвычайно глубокую идейно-художественную перестройку, все большее предпочтение отдает эпосу.

¹⁶⁷ «На литературном посту», 1927, № 4, стр. 74.

¹⁶⁸ «Молодая гвардия», 1928, № 2, стр. 199.

Здесь не было и не могло быть жанровой унификации, постоянства, равномерности. И в творчестве многих авторов, и в литературе отдельных периодов (в частности, в период гражданской войны) лирика продолжала господствовать. Но если рассматривать эти процессы в более широком масштабе (учитывая то, что было раньше и что появилось в дальнейшем), — нетрудно обнаружить в поэзии советской эпохи определенный крен в сторону эпоса, наметившийся в самом начале, еще в годы революции. Эпос, действительно, был «внушен временем», связан с освоением новых тем, нового материала истории. Пафос общественных преобразований, классовых битв направлял поэтов к тому, чтобы запечатлеть время не только «через себя», лирически, но и в образах объективированных, эпически протяженных, воссоздающих большие события современной действительности, ее движущуюся панораму, разнохарактерных героев, жизненную обстановку и т. д.

Интерес к тому, что произошло и происходит в мире, необычайно вырос. Эпоха войн и революций резко повысила, так сказать, событийность жизни, ее насыщенность такими явлениями, от которых зависели судьбы всего человечества и которые вместе с тем разворачивались открыто, перед глазами у каждого, превосходя своей остротой и волнующим драматизмом сюжеты самых увлекательных романов. Закономерно поэтому, что первые крупные произведения советской прозы очень часто строились в виде рассказа о реальных, только что отгремевших боях и находили в самой истории материал, сюжет, героев повествования. Сходные явления мы наблюдаем и в развитии стихотворного эпоса. Показательны в этом смысле не только поэмы хроникально-документального склада (от повести «Про землю, про волю, про рабочую долю» Демьяна Бедного до «Хорошо!» Маяковского), но и такие вещи, как «150 000 000», построенные на фантастическом, сказочном сюжете. Фантастика здесь служит формой, оболочкой рассказа о событиях, протекающих в исторической жизни, которая находится в поле зрения автора и становится полем его художественной деятельности.

История,

в этой главе

как на ладони бег твой¹⁶⁹

— провозглашал Маяковский в поэме «150 000 000», которая — при всей фантастичности повествования о подвигах всероссийского Ивана — воспринимается как панорама, развернутая в реальной исторической плоскости и посвященная великим собы-

¹⁶⁹ Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 2, стр. 161.

тиям настоящего и будущего. Отсюда и характерная позиция автора — свидетеля, очевидца, следящего с напряженным вниманием за ходом жизни, движением истории и строящего свой рассказ в соответствии с этим движением:

Голодный,
с теплом в единственный градус
жизни,
как милости даренной,
радуюсь,
ход твой следя легендарный¹⁷⁰.

Именно история с ее «легендарным ходом» обусловила поворот поэтического сознания в сторону эпоса. События исторической жизни приобрели такую значительность, что заставили о себе рассказывать в образах и картинах, воспроизводящих их логику, взаимосвязь, развитие, их необычайно-острый, захватывающий «сюжет».

Показательно, что в творчестве Маяковского эпическое начало впервые утвердилось в поэме «Война и мир» (1916), непосредственно обращенной ко всемирной истории, к обстановке, ходу, причинам, последствиям первой мировой войны. «Мир перед войной», «мир во время войны» и «мир после войны» — по такой примерно схеме развивается повествование в этой поэме, обладающее широкой пространственно-временной протяженностью. Поэмы же Маяковского, созданные до нее, написаны всецело в лирическом ключе¹⁷¹. Они передают состояние мира в период войны и накануне революции, но историческая действительность как таковая не является здесь предметом изображения. История выражена и представлена душой поэта, его (как говорил Маяковский) «величайшими внутренними переживаниями», составляющими содержание лирики. Совместить эти переживания с изображением величайших внешних событий — такова была задача поэмы «Война и мир». Лирический принцип, присущий всей поэзии Маяковского, сохранялся, но вместе с тем он

¹⁷⁰ Там же, стр. 142.

¹⁷¹ Характерны сами названия — «Владимир Маяковский», «Облако в штанах» (по первоначальному замыслу «Тринадцатый апостол»), «Флейта-позвоночник», — заключающие в себе имя поэта (который является главным героем и темой произведения), либо синоним этого имени, иносказательно обозначающий его личность, его лирическое «я». По сути дела все эти названия первых крупных вещей поэта по-разному определяют, варьируют «Владимира Маяковского», его большое и многогранное «я» (первый стихотворный цикл Маяковского так и назывался — «Я»). Принципиально иную жанровую структуру имеет поэма «Война и мир», само название которой говорит о том, что главной темой здесь является не личность поэта, а нечто объективное, вне «меня» лежащее и совершающееся.

дополнялся и усложнялся новым качеством, которое и было для поэта выходом в эпос.

В дооктябрьский период в отношении истории Маяковский играл роль глашатая, пророка, оракула, устами которого кричит само время, знаменуя начало мировых катаклизмов:

Слушайте!
Из меня
слепым Вием
время орет:
«Подымите,
подымите мне
веков веки!»¹⁷²

Ощущение себя рупором времени Маяковский пронес сквозь все творчество. Вместе с тем изменялись и голос поэта, и его положение во времени. Поэт все более становился участником и свидетелем мирового процесса, обозревающим эпоху как некую объективную данность. Эти изменения чувствуются уже в поэме «Война и мир», сочетавшей монолог с обзорением, лирическую проповедь с рассказом о том, что происходит в мире. Разнообразные сочетания, сплавы эпоса и лирики характеризуют дальнейшее развитие жанра поэмы в творчестве Маяковского. Лирика навсегда осталась ведущим, движущим началом его поэзии. Но по сравнению с дооктябрьским творчеством резко возросли стремление и способность поэта говорить об окружающем мире, осмыслять ход истории из прошлого в будущее. От грозных пророчеств, призванных передать волнующую близость исторических потрясений, — «Слушайте! Из меня слепым Вием время орет...» — Маяковский приходит к такой широте и ясности взгляда на события современной эпохи, которые позволили ему в 1920 году с уверенностью заявлять: «История... как на ладони бег твой...». Сопоставляя эти строки, разделенные небольшим отрезком времени, нельзя не почувствовать и серьезных мировоззренческих изменений в творчестве Маяковского после Октября, и его нового отношения к теме, материалу истории. Говоря условно, «из меня... время орет», — это восприятие лирика, а воссоздание истории, простирающейся перед глазами поэта «как на ладони», — свойственно эпосу. Не переставая быть источником внутренних, душевных волнений, история становится для Маяковского важнейшим объектом непосредственного художественного изображения. Она открывается ему с нескольких точек зрения, в разных измерениях, «изнутри» и «вовне», «вширь» и «вглубь». Поэт достигает такого охвата исторической

¹⁷² Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. I, стр. 230.

жизни, который дал ему возможность в 1927 году сказать о своей поэме:

Это время гудит
телеграфной струной,
Это
сердце
с правдой вдвоем.
Это было
с бойцами,
или страной,
или
в сердце
было
в моем ¹⁷³.

Становление эпоса, больших стихотворных форм протекало по-разному. В этом процессе мы не всегда наблюдаем преемственность, развитие и накопление однородных качеств, движение в едином, магистральном направлении. Истории литературы во все периоды знакомы и «заходы» в сторону, ответвления, поиски на каких-то параллельных путях. Не всегда достижения одного поэта подхватываются и развиваются в творчестве других авторов. Порою эти открытия сохраняют значение лишь в пределах индивидуальной поэтической системы. На карте поэзии можно встретить и, так сказать, труднодоступные, замкнутые горами долины со своей особой художественной флорой и фауной. Таким замкнутым «в себе» поэтическим явлением, чрезвычайно самобытным, но вместе с тем не получившим сколько-нибудь широкого подкрепления и продолжения в литературном развитии, представляется нам творчество В. Хлебникова.

Для самого Хлебникова послеоктябрьский период оказался как раз наиболее плодотворным и был отмечен обращением поэта к современной тематике, к эпосу революции. Усилились в этот период и литературная «общительность» Хлебникова, его связи с классической и современной поэзией (а также с современным фольклором). Ряд его новых поэм написан под непосредственным влиянием Некрасова («Ночь перед Советами»), Блока («Прачка», «Настоящее»), Маяковского («Берег невольников»). Более или менее заметное воздействие со стороны Хлебникова испытали в разное время Маяковский, Асеев, Г. Петников, С. Третьяков, Н. Заболоцкий и другие. Однако в большинстве случаев это воздействие было непрочным, недолговечным и, как правило, шло по каким-то боковым для Хлебникова, периферийным каналам, не выражая существа его творчества, которое

¹⁷³ Там же, т. 8, стр. 235.

соприкасалось отдельными сторонами со многими литературными явлениями прошлого и настоящего, но в основном и главном оставалось «нетронутым», несродным с окружающей поэзией. Вопреки утверждениям его друзей-футуристов, Хлебников не создал своей школы, направления, и даже среди самих футуристов, пользуясь авторитетом, любовью, он не имел прямых наследников, продолжателей и был чем-то «неуместен», далек этой литературной среде.

В статье-отклике на смерть Хлебникова (1922) Маяковский назвал его Колумбом «новых поэтических материков, ныне заселенных и возделываемых нами». «Во имя сохранения правильной литературной перспективы,— заявлял Маяковский,— считаю делом черным по белому напечатать от своего имени и, не сомневаюсь, от имени моих друзей, поэтов Асеева, Бурлюка, Кручных, Каменского, Пастернака, что считали его и считаем одним из наших поэтических учителей...»¹⁷⁴. В такой трактовке (помимо традиционно-группового, идущего еще от Д. Бурлюка, выдвигая Хлебникова в роли главы, наставника футуристов) сказались и чисто человеческое, товарищеское отношение Маяковского к умершему поэту, чья жизнь носила «характер настоящего подвижничества, мученичества за поэтическую идею», а творчество часто встречало насмешки, непонимание. Реальное же положение дел было иным, и более правильно его оценил Г. Винокур, утверждавший: «...Мнение, будто Хлебников — исток новой поэзии...— основано на явном преувеличении и несомненно искажает историческую перспективу. Хлебников своей традиции не создал»¹⁷⁵.

В Хлебникове обычно привлекает внимание его язык, словотворчество, и на эту сторону его поэзии больше всего упирали футуристы, связывая ее с теорией и практикой заумного языка. Между тем в его творчестве существовала и другая заповедная область, не менее важная и даже более полно и непосредственно, чем словотворчество, выражавшая существо миропонимания Хлебникова. Это — его эпос, принадлежавший к тем «поэтическим материкам», который менее всего был освоен и «заселен» другими авторами (характерно, что в той же статье Маяковский вообще отрицал у Хлебникова наличие жанра поэмы). Его эпическое дарование настолько резко выпадало из норм литературного развития того времени, что Ю. Тынянов, например, утверждал: «...Хлебников — единственный наш поэт-эпик XX века»¹⁷⁶. Хотя это замечание, высказанное в 1928 году, не совсем точно передавало характер современной поэзии, в известном смысле оно было справедливым: хлебниковский эпос во многом очень не похож на поэмы его современников и представляет

¹⁷⁴ Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 12, стр. 23, 28.

¹⁷⁵ Г. Винокур. Хлебников.— «Русский современник», 1924, № 4, стр. 224.

¹⁷⁶ Юрий Тынянов. Архаисты и новаторы, стр. 587.

своего рода аномалию, исключение из общих правил¹⁷⁷. По некоторым определяющим качествам он уподобляется древнему эпосу с его широтой и синкретизмом художественного мышления, стремящегося вместить мироздание, дать некий синтез космогонии, этики, истории, общественного законодательства и т. д.

Обработка, использование мотивов и образов, восходящих к фольклору, первобытному искусству, мифологии, древнеэпическим сказаниям разных народов — обычное явление в творчестве Хлебникова. Его всегдашняя мечта — создать произведение, подобное «Гайавате», «Калевале», «Слову о полку Игореве».

И когда земной шар, выгорев,
Станет строже и спросит: кто же я?
Мы создадим слово Полку Игореву
Или же что-нибудь на него похожее¹⁷⁸.

Но «похожее» заключалось для Хлебникова не столько в прямом следовании каким-то внешним признакам эпического искусства древности (эти признаки постоянно им нарушались, что порождало в его поэзии причудливую смесь архаики и современности), сколько в отыскании некой универсальной основы для своих произведений и превращении их в единый «свод» мировых истин. Роль такой основы (представлявшей своеобразную «мифологию» Хлебникова) выполняли его теории, непосредственно связанные с различными отраслями знания и в то же время фантастические, произвольные, построенные на непрерывном «изобретательстве». Опираясь данными математики, физики, истории, биологии, лингвистики т. д., Хлебников изобрел для себя подобие научной системы, похожей одновременно на сказку, на миф о сотворении мира, о силах и законах, управляющих бытием. Мечта, воображение, художественный вымысел сочетались здесь с расчетами, выкладками, доказательствами, принимавшими вид строгих и точных формул, схем, логических выводов. В целом эту «систему» можно назвать научной фантастикой или поэтической утопией, обладавшей, однако, для самого автора безусловной, объективной значимостью.

Относясь к теориям Хлебникова как — в первую очередь — к явлению искусства, поэзии, мы обнаруживаем любопытную (и особенно важную для его эпики) черту: повсеместное утверждение единства мира, стремление сблизить, переплести разные сферы жизни, вывести какой-то общий корень, эквивалент, знаменатель и тем самым раскрыть Вселенную как целостный, согласованный, соразмеренный организм. Для хлебниковских

¹⁷⁷ Поэтому, в частности, он и воспринимается либо как «мнимый эпос» (мнение К. Зелинского, высказанное в его книге «На рубеже двух эпох»), либо, напротив, как самый эпический эпос (Ю. Тынянов).

¹⁷⁸ Собрание произведений Велимира Хлебникова. Л., 1928—1933, т. II, стр. 244.

вычислений характерны такие записи: «Открыл, что у мужчин 317 · 2 мышц»; или: «Поверхность моего алого кровяного шарика есть 1/365¹¹⁰-я часть поверхности всего Земного шара»¹⁷⁹. Подобного рода расчеты служат ему подспорьем и в развертывании собственно поэтических метафор-уравнений, проникнутых идеей мировой гармонии — центральной идеей всего творчества Хлебникова.

Скажи, ужели святотатство

Сомкнуть что есть в земное братство?

И, открывая умные объятья,

Воскликнуть: звезды — братья! горы — братья!

боги — братья!¹⁸⁰

Объятья, которые он открывает всему миру, потому и объявляются «умными», что они не только продиктованы порывом чувства, но и являются итогом размышлений, умозаключений поэта-фантаста, направленных на соби́рание всех «слагаемых» бытия в единое целое.

Вот на этой-то почве родства и логической взаимосвязи всех явлений, на основе слияния науки с искусством, математики с мифотворчеством и вырастает своеобразный эпос Хлебникова. Менее всего он похож на «чистую поэзию» и тяготеет к таким смешанным, «промежуточным» формам, как поэма, представляющая одновременно научно-философский трактат или социально-утопическую доктрину. Многие произведения Хлебникова строятся в виде последовательного изложения тех или иных теорий, законов, правил и сочетают стихотворную речь с цифровыми формулами, с элементами анализа и научного эксперимента. Ему близки жанры научно-дидактической и описательной поэзии XVIII века (например, ломоносовские «Письмо о пользе стекла» или «Вечернее размышление о божием величестве при случае великого северного сияния»), а из более ранних явлений, помимо фольклорных источников, здесь можно вспомнить стихотворный труд Лукреция «О природе вещей» или эпос Гезиода.

«Мир как стихотворение»¹⁸¹ — таков один из тезисов к выступлению Хлебникова в 1917 году. Это — весьма характерное хлебниковское уподобление, поскольку в мире, каким он его видит и изображает, все находится в стройном единстве, в равновесии и проникнуто внутренней логикой. И стихотворение для него — это целый мир: оно пишется в виде рассказа о судьбах и законах космической жизни и представляет собою проект мыслимого мироустройства. Лирический герой Хлебникова выступает по преимуществу как лицо, познающее тайны мира, и стоит обычно не в центре повествования, а как бы несколько в сторо-

¹⁷⁹ Там же, т. V, стр. 334, 315.

¹⁸⁰ Собрание произведений Велимира Хлебникова, т. III, стр. 39.

¹⁸¹ Там же, т. V, стр. 259.

не. Даже говоря «о себе», поэт очень часто объективирует этот образ и подходит к себе как к «нему», пребывая опять-таки в роли исследователя жизни, для которого каждый случай (в том числе «я сам») достоин изучения и рассматривается как проявление всеобщей закономерности. Поэтому, в частности, его лирика легко переходит в эпос, а любой предмет, слово, иносказание может стать отправной точкой в разворачивании мирового сюжета, обрести событийность всечеловеческого масштаба.

Гиперболизм, пристрастие к огромным масштабам, посредством которых Вселенная вводится в поле зрения художника и на одной странице свободно располагаются моря и материки, сближали поэзию Хлебникова с Маяковским. Недаром именно автору «Мистерии-буфф» и «150 000 000» Хлебников признавался в одном письме 1921 года: «Думаю писать вещь, в которой бы участвовало все человечество 3 миллиарда и игра в ней была бы обязательна для него»¹⁸². А к одному из стихотворений 1922 года им была сделана такая (впоследствии зачеркнутая) приписка:

Кто меня кличет из Млечного Пути?
(А? Вова!
В звезды стучится!
Друг! Дай пожму твое благородное копытце!)¹⁸³.

Эта встреча поэтов в космосе не была неожиданной. Ведь Хлебников, так же как Маяковский, заявлял с гордостью:

Я господу ночей готов сказать:
«Братишка!»,
И Млечный Путь
Погладить по головке¹⁸⁴.

Но в отличие от Маяковского в этом пафосе возвышенного, гиперболического, монументального Хлебников опирался в первую очередь на идею научно-логического освоения космоса, который должен подчиниться человеческому разуму. Гиперболы Маяковского, выражавшие силу страсти, кипящей в душе поэта и в волнениях исторической жизни, в огне революционной борьбы, приобретали в устах Хлебникова иной смысл и тональность. Он смотрит на жизнь из некоторого удаления, позволяющего охватить мироздание как единое целое и в то же время сообщаящего этому взгляду мыслителя и фантаста оттенок спокойного-рассудочной созерцательности. Эту разность в поэтическом мироощущении легко уловить, сопоставив сходные по внешности образы,— например, «книги бытия», которые они пишут.

¹⁸² Там же, т. V, стр. 317.

¹⁸³ Там же, т. III, стр. 299.

¹⁸⁴ Там же, стр. 39.

И там и тут господствует идея монументального, но если Маяковский находится в самом центре борьбы, в гуще событий, то Хлебников более пребывает «в веках», хотя и стремится запечатлеть «знаки», «письмена» современности. Он обращается к Азии, которая его привлекает своею эпичностью, простотою форм, контрастами и мощью исторических проявлений:

Всегда рабыня, но с родиной царей на смуглой груди
И с государственной печатью, взамен серьги у уха.
То девушка с мечом, не знавшая зачатъя,
То повитуха — мятежей старуха.
Ты поворачиваешь страницы книги той,
Где почерк был нажим руки морей.
Чернилами сверкали ночью люди,
Расстрел царей был гневным знаком восклицанья,
Победа войск служила запятой,
А полем — многоточия, чье бешенство неробко,
Народный гнев воочию
И трещины столетий — скобкой¹⁸⁵.

В тот же период, используя сходный метафорический ряд, Маяковский писал, что его поэма «150 000 000» напечатана «ротационкой шагов в булыжном верже площадей», «Пуля — ритм. Рифма — огонь из здания в здание»¹⁸⁶ и т. д.

Но дело не только в оттенках поэтической интонации, всегда резко-взволнованной, повышенно-заинтересованной у Маяковского, и как бы отрешенной, «надмирной» у Хлебникова, а в самом типе художника, который вырастает перед нами в творчестве обоих авторов. Ни тот, ни другой не желали быть *только* поэтами и претендовали на большее, стремились выйти за рамки искусства. Если у Маяковского этим «выходом» было очень реальное практическое участие в общественной жизни страны, то Хлебникова влекли наука, отвлеченное мышление, утопические проекты отдаленного будущего.

В поэме «Ночь в окопе» (1919), сопоставляя себя, поэта, с непосредственным участником, с героем революционной борьбы, Хлебников писал:

Нет, я — не он, я — не такой!
Но человечество — лети!¹⁸⁷

Эти строки передают и радостное приятие революции, воодушевленность Хлебникова ее идеалами («лети!»), и его индивидуальную позицию в современности, обособленную от прямого и непосредственного участия, действия. «Не такой» означало для Хлебникова — не герой, не деятель, а мыслитель (подобное

¹⁸⁵ Собрание произведений Велимира Хлебникова, т. III, стр. 122.

¹⁸⁶ Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 2, стр. 115.

¹⁸⁷ Собрание произведений Велимира Хлебникова, т. I, стр. 175.

разделение было невозможным для Маяковского), обдумывающий законы жизни, истории и идущий своим особым одиноким путем. Потому-то его произведения о революции часто порождают двойственное, противоречивое чувство: они современные и вместе с тем, что называется, «не от мира сего»; автор смотрит на текущую жизнь как бы издалека, из тысячелетий прошлого и будущего.

Подобно Маяковскому, Хлебников писал «марши» и «приказы», но чаще обращал их «не людям, а солнцам»¹⁸⁸. И примечательно, что мечта о «машине времени», которая вдохновляла обоих поэтов и выражала их устремленность в прекрасное будущее, у одного в конечном счете обернулась реальной социалистической пятилеткой, у второго — составлением хронологических таблиц и попытками уловить ход истории математическим путем.

Сам интерес поэта к ритму времени был вызван тем, что «пробил час» и время переменялось, наполнилось событиями всечеловеческого масштаба. Резкий поворот к истории, совершенный, как мы видели, Маяковским в поэме «Война и мир», по-своему сделал и Хлебников, связывавший свое усиленное занятие «числами» с приближением революции и с мировой войной:

Когда краснела кровью Висла
И покраснел от крови Тисс,
Тогда рыдающие числа
Над бедным миром пронеслись¹⁸⁹.

То, что у Блока в предоктябрьский период носило характер тревожных и радостных предчувствий, а у молодого Маяковского облекалось в форму библейских пророчеств, — приобрело у Хлебникова видимость строго-рационалистической схемы. Если другие поэты ждали и звали революцию, то Хлебников ее «вычислял». Например, Февральскую революцию 1917 года он «выводил» из революции 1905 года, и математическое уравнение выполняло в данном случае роль иносказания, в которое облекалась вполне реальная, историческая связь событий.

17-й год. Цари отреклись. Кобылица свободы!
Дикий скач напролом.
Площадь с сломанным орлом.
Отблеск ножа в ее
Темных глазах,
Не самодержавию
Ее удержать.

.

¹⁸⁸ Там же, т. V, стр. 167.

¹⁸⁹ Там же, т. III, стр. 33—34.

Горят в глазах огонь и темь —
Это потому
И затем,
Что прошло два в двенадцатой
Степени дней
Со дня алой Пресни¹⁹⁰.

Революция в своих непосредственно живых (а не только лишь символических) чертах и проявлениях входит в эпос Хлебникова. Показательно, однако, что она раскрывается в первую очередь как необходимое, издавна предустановленное социально-историческое возмездие, поскольку именно эта сторона была особенно близка и понятна Хлебникову с его стремлением повсюду отыскивать и восстанавливать периодическую последовательность, закономерность. В поэме «Ночь перед Советами» (1920) идея возмездия получает бытовую конкретизацию (в дряхлой старухе-служанке, которая зловеще шепчет своей барыне: «— Вас завтра повесят!», воплощена ненависть поколений, накопленная столетиями крепостного рабства). В других вещах («Настоящее», «Ночной обыск», 1921) справедливый разум истории торжествует в самом разгуле народной стихии, мстящей господам. Наконец, в поэме «Ладомир» (1920), воспевающей «научно построенное человечество», Хлебников утверждает, что будущая мировая гармония наступит и победит благодаря возмездию революции, которая призвана восстановить равновесие, цельность, прекрасное единство мира, утраченные в обществе социального неравенства.

И замки мирового торга,
Где бедности сияют цепи,
С лицом злорадства и восторга
Ты обратишь однажды в пепел.

.
Когда сам бог на цепь похож,
Холоп богатых, где твой нож?¹⁹¹

И повсюду в ткань эпического повествования вплетены во множестве нити, тянущие из прошлого в настоящее, из настоящего в будущее (и обратно), повсюду действуют токи, переводящие рассказ в разновременные планы и создающие ощущение большого исторического простора, пространства, куда вмещаются события, приметы, имена, даты многих эпох. Поэтому, между прочим, хлебниковские произведения очень часто несюжетны в обычном смысле этого слова, т. е. не содержат четко и последовательно развивающейся цепи событий; движение времени, сме-

¹⁹⁰ Собрание произведений Велимира Хлебникова, т. III, стр. 352—353.

¹⁹¹ Там же, т. I, стр. 183.

на событий осуществляются «внутри» строки или строфы, которая сама по себе сюжетна, динамична и представляет как бы клетку эпического организма.

«Уклонения» во времени от ведущей темы рассказа, на самом же деле составляющие его основной «ход», — постоянны, и они-то придают повествованию Хлебникова емкость, вместительность, широкий кругозор. Вместе с тем именно эти качества — мгновенные переключения и колебания во времени — накладывают на эпос Хлебникова более или менее явственный отпечаток удаленности от конкретного, «данного» времени, порождают иллюзию, что автор и его создание принадлежат сразу к нескольким эпохам. Когда Хлебников пишет в «Ладомире»:

Туда, к мировому здоровью,
Наполните солнцем глаголы,
Перуном плывут по Днепровью,
Как падшие боги, престолы¹⁹²

— это тесное сплетение настоящего, прошлого и будущего создает некий общий — идеальный план, без которого бы эти образы диссонировали, распались. Хлебникову свойственно такого рода отвлеченное, «всевременное» изображение. Оно вбирает в себя конкретные черты современной действительности, но несколько их приглушает, размывает в общем потоке истории, сближая с образами глубокой древности и отдаленного будущего. И всякий раз Хлебников варьировал, так сказать, дозу отвлеченного, сокращает или увеличивает расстояние от предмета, на который он смотрит. Таких «уровней» эпического рассказа много, и они меняются в его произведениях (имеющих не только разную стилевую окраску, но разные масштабы и резкость изображения), а также меняются по ходу повествования, которое способно, например, совместить красочные эпизоды гражданской войны с предельно удаленным древнескифским «фоном», объединив то и другое в эпическое целое (см. поэму «Ночь в оспе»).

Все эти особенности эпоса Хлебникова связаны с его словесным экспериментаторством. Слово служит ему строительной единицей, а свое творчество он называет «зодчеством из слов», отождествляет языковую структуру со структурой вселенной. «...Слова, — утверждал Хлебников, — суть лишь слышимые числа нашего бытия»¹⁹³.

Это сближение «слова» с «числом», т. е. фантастическое допущение, из которого следует, что язык заключает в себе хитроумную планиметрию мира, ведет к тому, что многие произведения Хлебникова имеют «двойное дно». Помимо прямого, пред-

¹⁹² Там же, стр. 186.

¹⁹³ Велимир Хлебников. Неизданные произведения. М., 1940, стр. 321.

метного повествования, они представляют собою словесное «уравнение», посредством которого автор хочет выявить силы, управляющие природой и — соответственно — языком. За каждым звуком скрыт «силовой прибор», в обнаружении которого Хлебников видит свое призвание. Так, в языке, каким он его мыслит, должны до конца сливаться наука с искусством, и в результате совместных усилий, по его мнению, будет создан новый «универсальный» язык, очищенный от случайностей и демонстрирующий открыто разумную сущность вещей, их порядок и роль в общемировой композиции, воспроизведенной более точной, чем в нынешнем языке, более осмысленной записью словесных корней и звуков. Потому и в практике Хлебникова взаимосвязь объективных явлений передается (а часто и подменяется) взаимосвязью слов, познание вселенной оборачивается словотворчеством, и рассказ о событиях исторической жизни непосредственно переходит в «историю» звука.

Если на одном полюсе хлебниковской поэзии господствует звуковая абстракция, то на другом — звучит сочная разговорная речь, типа: «Что задумался, отец? Али больше не боец? Дай, затынем полковую, а затем — на боковую!»¹⁹⁴ Дело здесь не сводится к «многоязычию» Хлебникова или к его умению писать «по-разному». В принципе для Хлебникова не существует границ между разными пластами (или, как он говорил, «плоскостями») поэтического языка. Он пользуется «всеми словами», потому что они «равноправны» и образуют для него единую подвижную речевую стихию, передающую более или менее явственно логику и движение жизни и готовую воспринять любые словесные сплавы. Хлебниковский язык обнаруживает такую же текучесть, что и его эпическое искусство, способное охватить панораму нескольких столетий. Но здесь же для эпоса Хлебникова возникает опасность: его «зодчество из слов» грозит «расплываться в словах».

В самом деле, в отношении эпоса хлебниковское речетворчество выполняло одновременно и «добрую» и «злую» роль, создало и разрушало его постройки. Словесные опыты Хлебникова можно сравнить с расщеплением атома: они питали его поэтическую систему, а вместе с тем приводили порою к опустошительным «взрывам» и кончались распадом «словесного вещества». События мировой жизни, о которых рассказывал автор, развертывались уже «внутри» слова, эпос повествовал о «развитии» не природы и общества, а — звуков, вступающих в свои собственные «отношения», «конфликты», «борьбу» и т. п. Все это до крайности запутывает иные произведения Хлебникова, превращает их в «ребусы», «головоломки», порождает противоречия между замыслом и воплощением, между авторским намерением и читательским восприятием.

¹⁹⁴ Собрание произведений Велимира Хлебникова, т. I, стр. 174.

В творчестве Хлебникова мы постоянно наталкиваемся на парадоксы, состоящие в том, что развитие, непомерное увеличение какого-то важного признака переходит в его отрицание, в свою противоположность. Так, целостность и взаимосвязь оборачиваются бессвязностью, монументальность — раздробленностью, фрагментарностью, а эпос, разросшийся, переполненный, проникающий в даль времен и в глубину языка, может закончиться обвалом, который в свою очередь порождает дальнейшие построения, сюжеты, словосочетания. Характерное явление: в хлебниковской поэзии Маяковский (как это видно из его статьи 1922 г.) не находил поэм, законченных вещей, а принимал ее за собрание разнородных отрывков, каждый из которых решает самостоятельную чисто-словесную задачу. Хотя позднейшие публикации опровергают это мнение (основанное на том, что произведения Хлебникова печатались тогда очень небрежно, с массой ошибок и произвольных перестановок), Маяковский здесь уловил такую специфическую черту хлебниковской поэзии, как тенденция к наращиванию и непрерывному обновлению текста, к его разветвлению и «почкованию». Некоторые произведения Хлебникова обрастают множеством вариаций, дополнений, фрагментов, способных полностью отделиться от основного текста и положить начало какому-то новому образованию. Известно, что сам Хлебников взамен и поверх корректуры писал каждый раз наново и мог без конца переделывать, «продолжать» свои поэмы. Текстологи и исследователи его рукописей Н. Харджиев и Т. Гриц замечали по этому поводу, что поэт «ощущал каждую свою словесную конструкцию не как вещь, а как процесс»¹⁹⁵. В процессе словотворчества, в бурном речевом потоке и возникали и тонули хлебниковские сооружения, то эпически-монументальные, а то непропорционально растянутые или рассыпавшиеся и представляющие бесформенную груду обломков, отрывков, заготовок.

С другой же стороны, сам язык Хлебникова заключал в себе глубокое, непреодолимое противоречие, сыгравшее в судьбе поэта, можно сказать, роковую роль. Субъективно Хлебников стремился к максимальной ясности, осмысленности поэтической речи. Он для того и логизировал фонетику и грамматику, чтобы, разложив язык на «азбучные истины», сообщить речевой форме небывалую содержательность, придать «звуковому лицу» слов твердый и точный смысл, который, как он полагал, должен узнаваться мгновенно и открывать перед всеми законы, «понятные ребенку». Хлебников желал писать языком, «направленным к называемой вещи»¹⁹⁶, т. е. так, чтобы сама структура слова непосредственно являла понятие, в нем заключенное, чтобы слово

¹⁹⁵ Велимир Хлебников. Неизданные произведения, стр. 12.

¹⁹⁶ Собрание произведений Велимира Хлебникова, т. V, стр. 233—234.

служило логически-звуковым слепком с предмета, о котором идет речь. Даже хлебниковскую «заумь» скорее можно назвать — «разумь»: она в своей основе рассудочна, геометрична (в отличие от иррационального «камлания» А. Крученых или эмоционально-экспрессивной «звучали» В. Каменского). Но именно эта рассудочность, языковый рационализм Хлебникова приводили к тому, что речь, по его теории «понятная всем народам», на практике оказывалась никому не понятной. Она сохраняла значения, ведомые лишь автору. Мечта о «членораздельном слове», владевшая Хлебниковым, исполнилась навыворот: разделенное слово, обладавшее в устах поэта великим смыслом, прозвучало в сознании слушателей как бессмыслица, тарбарщина. По этому поводу Хлебников восклицал в смятении:

И с ужасом
Я понял, что я никем не видим:
Что нужно сеять очи,
Что должен сеятьель очей идти¹⁹⁷.

Но «сеятелем очей», т. е. толкователем хлебниковских произведений в полном их объеме, мог быть лишь сам поэт. Потому-то для сколько-нибудь осмысленного понимания поэзии Хлебникова требуется знание его теоретических статей, писем, дневников, внимательное изучение текстов и т. д. Широкому читателю (в особенности в тот период) Хлебников не доступен. Даже лица, весьма сочувственно относившиеся к его творчеству, с грустью признавали, что он «не разрешил и не мог разрешить поставленных задач. То, что он слышал в слове и звуке, осталось его тайной, — большинство читателей воспринимает его словотворчество, как стихотворную эвфонию»¹⁹⁸.

Желая использовать творчество Хлебникова, Маяковский назвал его поэтом не «для потребителей», а «для производителей»¹⁹⁹, т. е. поэтом для поэтов, выполняющим подсобную роль в словесной лаборатории. Но, не говоря уже о сомнительной полезности этой роли, следует заметить, что такая рекомендация не удовлетворила бы в первую очередь самого Хлебникова. Он-то искал «потребителя» самого широкого и представлял своим читателем весь «род человеческий», которому искренне желал преподнести огромный дар добра и общественной пользы. Хлебников мыслил себя Учителем человечества и, не имея учеников, переживал глубокую личную трагедию, воспринимал свою «невнятность» как катастрофу.

¹⁹⁷ Собрание произведений Велимира Хлебникова, т. III, стр. 307.

¹⁹⁸ К. Локс. Велимир Хлебников. Зангези. М., 1922.— «Печать и революция», 1923, кн. I, стр. 217.

¹⁹⁹ Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 12, стр. 23.

Мой белый божественный мозг
Я отдал, Россия, тебе:
Будь мною, будь Хлебниковым.
Сваи вбивал в ум народа и оси,
Сделал я свайную хату
«Мы будетляне».
Все это делал как нищий,
Как вор, всюду проклятый людьми²⁰⁰.

Конечно, труд Хлебникова не пропал бесследно. Однако его роль в советской поэзии (и тем более в общественно-исторической жизни) оказалась весьма ограниченной. Хлебников — «локальное», не выходящее далеко за собственные рамки литературное явление. И в развитии народного сознания, нравственности, эстетического чувства ведущую роль играли тогда совсем другие песни и книги. Среди них на передний план жизни и литературы вышли произведения, обладавшие не воображаемой, а подлинной «общезначимостью», нацеленные на конкретное полезное «дело», на каждодневную помощь стране, ведущей смертный бой за будущее человечества.

8

В статье «Революционный плакат» (1923) Маяковский писал: «Годы войны, годы нашей защиты — эпоха величайшего напряжения всех сил РСФСР. Труднейшая работа была возложена и на агитискусство». Сложная, до предела накаленная обстановка первых лет революции настоятельно выдвигала требование: использовать художественное слово в прямых целях агитации и пропаганды. Это был «социальный заказ» времени, выполнение которого накладывало на творчество поэтов, как и других деятелей искусства, особый отпечаток. Многое, что характеризовало художественную жизнь тех лет в целом, зачастую сосредоточивалось здесь, как в фокусе, выступало явственней, наглядней. Разительные перемены претерпевал сам писательский быт, плохо вязавшийся с традиционным представлением о кабинетной тишине, стенах, уставленных книжными полками, и т. д.

Разжигатель неумный —
Я кочую по фронтам.
Мой вагон дырявый, темный,
Нынче здесь, а завтра там²⁰¹

— вот естественные условия, в которых протекала агитационная деятельность писателя, поэта. Он вел кочевую жизнь, был в постоянных разъездах, и кабинетом ему служил расшатанный, видавший виды вагон, принадлежавший, возможно, к составу

²⁰⁰ Собрание произведений Велимира Хлебникова, т. V, стр. 72.

²⁰¹ Демьян Бедный. Собр. соч., т. 2, стр. 376.

специального агитпоезда. Или это было помещение Россииского телеграфного агентства (РОСТА), где, только что получив важные сообщения, дружный коллектив литераторов и художников трудился над изготовлением очередного плакатного «окна».

Такая работа требовала не только пересмотра технических навыков. Она резко меняла общественное положение писателя, широко включала его в новые связи и взаимоотношения. О создании пародийного врангелевского «манифеста» Демьян Бедный позднее, в стихотворении «Памяти милого друга, боевого товарища» (1925), посвященном М. В. Фрунзе, вспоминал:

Друг, милый друг! ...Давно ль? ...Так ясно вспоминаю:

Агитку настрочив в один присест,
Я врангельский тебе читаю «Манифест»:

«Ихь фанге ан. Я нашаинаю».

Как над противником смеялись мы вдвоем!

«Ихь фанге ан! ...Ну до чего ж похоже!»

Ты весь сиял: «У нас среди бойцов — подъем,
Через недели две мы „нашинаем“ тоже!»²⁰²

Примечательная картина: стихи, наспех («в один присест») написанные в дни подготовки общего наступления, сейчас же читаются командующему фронтом, с которым автора связывает боевая дружба и который по достоинству оценивает плоды походной музыки. Подобные эпизоды, при всей их индивидуальной окрашенности, наглядно показывают, как в процессе агитационной работы происходило тесное сближение с новой действительностью, с теми, кто непосредственно совершал, «творил» революцию. Характерно, что в стихотворной повести «Царь Андрон» Демьян Бедный (имея в виду ложные слухи о его гибели, вызвавшие преждевременную радость в лагере белых) вложил в уста главного героя повести, отсталого, нечуждого антисоветских настроений мужика Андрона такие слова:

Откровенно говоря, я был очень утешен,

Что Демьян Бедный был пойман и по заслугам повешен.

Не зная, какой там он был литератор,

Я знал хорошо, сколь он злой агитатор...²⁰³

В известном смысле такая аттестация устраивала поэта, в глазах которого признание политической действительности его стихов было высшей похвалой. Вместе с тем роль «злого агитатора», «неумного разжигателя» не совсем укладывалась в понятие «литератор», означала нечто большее, сближаясь также с назначением общественного деятеля, трибуна или воина. Ведь те,

²⁰² Демьян Бедный. Собр. соч., т. 3, стр. 230.

²⁰³ Демьян Бедный. Полное собр. соч., т. 6. М.—Л., 1927, стр. 201. Курсив наш.—А. М., А. С.).

кто вел художественную агитацию, подчас действительно выполняли свои задания в обстановке, очень близкой к боевой: «...Мне во время наступления Юденича на Ленинград пришлось в несколько часов изготовить песню, высмеивавшую белогвардейские танки. Принимавший по междугородному телефону мою песню товарищ среди приема телефонограммы говорил:

„Под Лиговым пушки бухают!“

„Слышно в редакции?“

„Слышно!“

А я опять диктую»²⁰⁴.

Вот уж когда сравнение пера с оружием приобретало вполне реальный, а не только иносказательный смысл!

И такое ощущение себя «в строю», «на переднем крае» было характерно для участников агитационной работы в целом. Помимо того, что в ходе быстро развивающихся событий вчерашний тыл мог неожиданно оказаться во фронтовой полосе, по самому своему существу эта работа носила сугубо политический характер, являлась прямым вторжением в кипевшие классовые битвы. В углу плакатных полотнищ часто была начертана надпись: «Срывающий этот плакат или заклеивающий его афишей — совершает контрреволюционное дело». Предупреждение весьма красноречивое. С ним по-своему вполне гармонирует свидетельство имевшего в ту пору близкое отношение к выпуску плакатов Вяч. Полонского, который, вспоминая о критическом моменте, когда деникинские армии были под Тулой, впоследствии писал: «...Лишь один Моор, истощенный и голодный (платили мы не ахти как богато), в драных ботинках, с каким-то остервенением, мало заботясь о „красоте“, работая нередко ночью в нетопленном помещении, выбрасывал плакат за плакатом, безбоязненно ставя под ними свое имя. Вместе со многими из нас он мог быть уверен, что — в случае прихода Деникина в Москву — „сидеть“ он не будет: ему было обеспечено „висячее“ положение»²⁰⁵. Если срывание плаката означало услугу контрреволюции, то его изготовление становилось революционным, требовавшим большого гражданского мужества актом, оценить который полностью можно лишь на фоне того голодного и холодного времени, с учетом столь характерных подробностей, как «драные ботинки», спешная ночная работа в нетопленном помещении. К этому следует добавить «бумажный голод», отсутствие в необходимом количестве красок и другие трудности. Известен рассказ Маяковского о том, как создавалась сатирическая «Советская азбука»: «Типографии не было. Я нашел одну пустую типографию тогдашнего Строгановского училища, сам перевел на камень. Рабочих не было, кто бы мог пустить в ход машину. Мне

²⁰⁴ Демьян Бедный. О писательском труде. М.—Л., 1931, стр. 34—35.

²⁰⁵ Вяч. Полонский. Русский революционный плакат.— «Печать и революция», 1922, кн. 2 (5), стр. 66.

самому приходилось пускать ее в ход. Не было никого, кто бы принял уже напечатанные листы. У меня были приятели, с которыми я это сделал. Нужно было покрасить, не хватало краски, мы от руки три-пять тысяч раскрашивали и дальше весь этот груз на собственной спине разносили»²⁰⁶. Такого рода работа, которую поэту (художнику, плакатчику) приходилось целиком делать самому, буквально «от руки» и которую еще вдобавок доставляли куда-нибудь в красноармейскую казарму «на собственной спине», вносила дополнительные и существенные психологические штрихи, максимально усиливала ощущение прямого («из рук в руки») вклада в общее дело революции. Заметно менялись и основные нормы творчества. Вместо своевольного, в редкие минуты, «по наитию», приходящего «вдохновения», нужны были совсем иные качества: готовность и умение писать на заранее заданные темы, не смущаясь их возможной «непоэтичностью», укладываясь в кратчайшие сроки, нужен был ежедневный, самоотверженный труд, часто «черновой», часто с совмещением в одном лице художника и расклейщика, копировщика, наборщика и прочей «подсобной силы».

Между тем на первых порах сближение с новой, массовой аудиторией во многом рисовалось по-другому. Сама необходимость этого сближения была осознана очень рано. Уже вскоре после Октября идея «выхода» искусства «на улицу» приобрела большую популярность.

Улицы — наши кисти.

Площади — наши палитры²⁰⁷.

Выдержанные в мажорных тонах, расцвеченные яркой и смелой метафористикой, эти призывы обычно отражали искреннее стремление передать искусство народу, заговорить с ним на общем языке. Однако практические шаги, имевшие целью осуществить такой контакт, нередко оканчивались неудачей. Так было не только с рядом начинаний, предпринятых футуристами (расклейка первого — и единственного — номера «Газеты футуристов» и т. п.), но и со сходными, в данном случае, действиями их литературных противников из имажинистской среды, которые, например, вывесили на улице нечто вроде плакатного полотна, начертав на нем слова из «Преображения» Есенина: «Господи, отелись!» Нельзя отрицать известной созвучности этого мероприятия духу времени (о чем говорит хотя бы «дерзкий», «богохульский» смысл стиха, как и сама необычная, «демократическая» форма его воспроизведения). Но в общем-то все сводилось преимущественно к литературной игре, эпатажирующему жесту, было по существу весьма далеко от насущных запросов рево-

²⁰⁶ Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 12, стр. 429.

²⁰⁷ Там же, т. 2, стр. 15.

люционной современности. Суровая обстановка начавшейся гражданской войны делала это несоответствие особенно заметным. Надо было искать иные, более прочные, реальные пути общения с революционной массой. Агитационная работа и явилась одной из форм такого общения. По сравнению с первоначальными, романтически-заманчивыми декларациями она могла показаться несколько будничной, прозаичной. Но это был действительный выход искусства на улицу, а не его разыгрывание, имитация. Те же самые, казалось бы, лозунги («Улицы — наши кисти. Площади — наши палитры») приобретали новый смысл, получали последовательную реализацию, вплоть до точного определения, на какой именно улице или площади предстоит вести работу. Здесь все носило подчеркнуто деловой характер, свидетельствовало о погружении искусства в самую гущу повседневной жизни.

Недаром в процессе агитационной работы столь часто происходило объединение материала весьма разнородного, с традиционной точки зрения лежащего в совершенно разных планах. Стихи, например, печатались на продовольственных карточках или спичечном коробке. Аналогичное явление представляли собой плакаты и листовки, в которых стихотворный текст соседствовал рядом со сводкой военных событий, статистическим отчетом о сборе помощи голодающим и т. д. Поэзия как бы смещалась, распространялась на новые, ранее не свойственные ей плоскости жизни, быта. Все это придавало ей очень своеобразный колорит, который, между прочим, в значительной мере пропадает при знакомстве с теми же произведениями в «академическом» издании, где они предстают как бы вырванными из родной стихии, лишенными своего естественного окружения. И, напротив, стоит лишь представить эти строки в их первоначальном бытовании, как мы начинаем со всей полнотой ощущать неповторимую, романтическую атмосферу того времени и эту необычную роль искусства, выполнявшего сугубо практические, утилитарные задачи.

Прикладной характер агитационной работы, ее нацеленность на «текущий момент» — со всеми вытекающими отсюда художественными последствиями — постоянно служили поводом для нападок и нареканий. «Агитка... В этом слове есть привкус пренебреженья: большая литература салонов и академий свысока третирует этот стиль улиц и казарм. Агитка тенденциозна (Фи! — для эстетов...); она кричаща (Дурной тон!..); она недолговечна...»²⁰⁸ — так воспроизводит эти упреки автор одной из работ о Демьяне Бедном. В выступлениях самого Демьяна Бедного, отражающих его основные позиции, нередко слышатся

²⁰⁸ А. Ефремин. Демьян Бедный и искусство агитки. М.—Л., 1927, стр. 11.

отзвуки той же полемики: «Для поэта... приятнее, полезнее и почетнее своими стихами участвовать в революции, нежели писать стихи о революции. Участвовать в революции — это значит: выполнять любое задание революции, не брезгуя никакой темой и формой, варясь, так сказать, в творческом соку революционной жизни, шагая нога в ногу рядом со своим читателем, революционным пролетарием и крестьянином, а не пребывая от него на дальнем расстоянии, „на горе“, у „алтаря“»²⁰⁹. Говоря о пребывании у «алтаря», Демьян Бедный, несомненно, имел прежде всего в виду поборников «чистого искусства», которых вообще пугало всякое вторжение современности и которые особенно часто «свысока третировали» агитационный плакат и другие произведения этого рода. Но дело было не только в «эстетиках». Сошлемся хотя бы на пример В. Кириллова, который весьма пренебрежительно отзывался о частушках и фельетонах Маяковского, Демьяна Бедного²¹⁰. Но это не исключало приверженности к новым, революционным темам. Уместно также упомянуть о нападках (уже в двадцатые годы) на рекламную работу Маяковского со стороны таких поэтов, как М. Светлов и И. Сельвинский. Последние, опять-таки, играли активную роль в поэзии своего времени, не разделяя, однако, некоторых ее специфических устремлений. Понятно, что защита этих устремлений, в свою очередь, велась весьма запальчиво, и не всегда выбор доводов был наилучшим. Достаточно сослаться хотя бы на утверждение Демьяна Бедного, что почетнее, важнее не писать стихи о революции, а участвовать стихами в революции. Вряд ли надо оговаривать всю условность этого противопоставления. Но оно было призвано отстаивать право поэта «вариться в соку» текущей повседневности, непосредственно откликаться на самые «низкие» ее нужды, смело пренебрегая ранее установленными запретами («не брезгуя никакой темой и формой»). В таком полемическом контексте становится понятным, почему рекламное двустипише «Нигде кроме, как в Моссельпроме» Маяковский демонстративно ставил в один ряд со своей основной поэтической продукцией (см. «Я сам»). А в программной статье «Как делать стихи?» он писал:

«Мало сказать, что „неугомонный не дремлет враг“ (Блок). Надо точно указать или хотя бы дать безошибочно представить фигуру этого врага.

Мало, чтоб разворачивались в марше. Надо, чтоб разворачивались по всем правилам уличного боя, отбирая телеграф, банки, арсеналы в руки восстающих рабочих.

Отсюда:

²⁰⁹ Демьян Бедный. Очередное. ГИХЛ, М., 1936, стр. 215—216.

²¹⁰ См. В. Кириллов. О пролетарской поэзии.— «Кузница», 1921, № 7, стр. 24.

Ешь ананасы,
Рябчиков жуй,
День твой последний приходит, буржуй...
(Маяковский)

Едва ли такой стих узаконила бы классическая поэзия...

Но эти строки усыновила петербургская улица»²¹¹.

И далее, развивая ту же мысль, Маяковский иллюстрирует ее следующим примером:

«...Социальное задание — дать слова для песен идущим на питерский фронт красноармейцам. Целевая установка — разбить Юденича. Материал — слова солдатского лексикона. Орудия производства — огрызок карандаша. Прием — рифмованная частушка.

Результат:

Милкой мне в подарок бурка
и носки подарены.
Мчит Юденич с Петербурга,
как наскипидаренный»²¹².

Если буквально понимать некоторые утверждения поэта, то мы должны будем признать, что он несправедлив к Блоку и к себе. Ведь явное предпочтение перед такими выдающимися образцами революционной поэзии, как «Двенадцать» и «Левый марш», отдается стихам типа «Ешь ананасы...», роль которых, конечно, была более скромной, локальной. Но, заведомо допуская смещение пропорций, Маяковский, подобно Демьяну Бедному, стремится всячески подчеркнуть наличие особого круга задач и, соответственно, особых требований, предъявляемых в данном случае к искусству. Речь шла о массовой агитации, об «обслуживании» художественным словом «стопятидесятиmillionного народища», как позднее характеризовал Маяковский свою работу в РОСТА. Разумеется, в широком смысле ориентация на массовую аудиторию была присуща очень многим вещам, созданным в те годы. Но одно дело говорить от имени революционного народа, а другое — непосредственно адресовать ему свои строки так, чтобы их «усыновили» отправляющиеся на фронт красноармейцы и чтобы согласно заранее выбранной целевой установке эти строки вызвали прямое ответное действие («...разворачивались по всем правилам уличного боя»). В первом случае Маяковский писал «Левый марш» или поэму «150 000 000», во втором работал над ростинскими плакатами. Различия здесь были в заданиях, в функциональном назначении, а это обуславливало заметное несходство и в самом художественном оформлении, стиле.

²¹¹ Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 12, стр. 85.

²¹² Там же, стр. 87—88.

Такая специфика подчас была выражена очень последовательно. Одним из наиболее ярких примеров могут служить «Окна РОСТА»: это, так сказать, «агитжанр» в его чистом виде²¹³. Вместе с тем на практике нередко имели место различные смешанные и переходные формы. Так, стихотворная повесть Демьяна Бедного «Про землю, про волю, про рабочую долю», написанная еще накануне Октября, была в значительной мере выполнена в приемах и методах, характерных именно для агитработы. Но все же в целом повесть эта, дававшая широкую картину народной жизни, представляла собою явление иного плана. С другой стороны, общий характер агитационной работы не очень-то предрасполагал к соблюдению строгой жанровой определенности. На заседании коллегии Наркомпроса в сентябре 1920 г. Маяковский, выступавший по поручению РОСТА, так изложил мероприятия, намечавшиеся к празднованию октябрьской годовщины: «1) РОСТА намерено распространять путем радио лозунги, 2) номер Агитпросвета, 3) номер стенной газеты, 4) издать сельский вестник для деревни, 5) устные газеты довести до ста в провинции, 6) «Окна сатиры», агитационные сатирические игрушки: например, Ллойд Джордж в виде ветряной мельницы. На фронте бросать с аэропланов литературу. Издать отчет-диаграммы»²¹⁴. Не так-то просто отнести этого «Ллойд Джорджа в виде ветряной мельницы» к какой-нибудь жанровой рубрике. Но приведенный отчет крайне характерен, показателен. Он очень наглядно дает почувствовать существование в искусстве первых лет революции некой особой «струии», направления, которое хотя и не всегда получало права самостоятельного жанра, тем не менее обладало своими устойчивыми признаками, своей яркой и своеобразной художественной физиономией. Это была литература, особенно естественно находившая себе место во фронтовой печати, например в форме такого задорного призыва:

Пехотинцы и кавалеристы,
 Саперы и артиллеристы,
 Сочувствующие и коммунисты,
 Красные моряки,
 Курсанты-боевики,
 И прочие, и прочие, и прочие,
 Посмеяться охочие!
 Стройся в ряд,
 Вступай в мой отряд,
 Бери в руки вставку,
 Сажай врага на булавочку!

.

²¹³ См.: В. Д у в а к и н. «Окна РОСТА» и их политическое и литературное значение.— Сб. «Творчество Маяковского». М., Изд-во АН СССР, 1952, стр. 395.

²¹⁴ Владимир М а я к о в с к и й. Полное собр. соч., т. 12, стр. 243.

Главное, чтобы было весело,
Чтоб, читая нас, армия носа не весила,
А уши развесила,
Чем звончей,
Да бойчей —
Тем принято будет горячей...²¹⁵

Во фронтовой газете можно было прочитать и торжественные стихи, воспевающие героику революции. Но они печатались отдельно от этих веселых, звонких куплетов, которые составляли содержание особого раздела, называвшегося, к примеру, «Красный барабанщик». Такой материал служил основой и для специальных изданий, будь то сатирические журналы («Гильотина», «Красный дьявол» и др.), брошюры, в которых стихотворный текст нередко сопровождался рисунками лубочного характера, и т. д. Объем этой литературной продукции был очень велик. А если еще учесть многие другие начинания, касавшиеся таких смежных областей, как театр, или связанные с органическим объединением разных родов искусств (те же «Окна РОСТА»), или, наконец, носившие подчеркнуто «смешанный» характер (вроде распространения стихов-лозунгов по радио), то мы сможем представить, какой широкий размах приобрело в те годы использование художественной агитации. Эта работа продолжалась и на последующих этапах. Но с течением времени ее профиль становился менее отчетлив, она заметно отодвигалась куда-то на периферию, довольствовалась такой скромной площадкой, как стенгазета, а, с другой стороны, — просто уступала свои функции «большой литературе». В этом смысле ситуация, сложившаяся в эпоху гражданской войны, была неповторимо своеобразной. Широкие слои трудящихся масс еще только начинали приобщаться к политической и всякой иной грамоте, и этот процесс протекал особенно бурно, интенсивно. Заканчивая одно из своих стихотворений, Демьян Бедный замечал:

Все это азбучно, бесспорно,
Но в этой азбуке — урок ²¹⁶.

В условиях тех лет разъяснение многих, казалось бы, бесспорных истин имело первостепенное значение. Основная задача произведений «агитжанра» и состояла в том, чтобы, обращаясь к своей специфической аудитории, преподать ей некий наглядный урок, научить азбуке — в прямом и переносном смысле. И здесь трудно назвать другого деятеля литературы (да и искус-

²¹⁵ «Боевая правда». Орган Политотдела 7-й армии. 2 сентября 1919 г.

²¹⁶ Демьян Бедный. Собор. соч., т. 3, стр. 33.

ства в целом), кто бы так органически и с таким успехом взял на себя роль народного «учителя», как это сделал Демьян Бедный.

Работа Демьяна Бедного в области агитационной поэзии отмечена исключительным разнообразием в жанровом и стилевом отношении, неистощимой выдумкой, изобретательностью в применении форм и средств сатирического воздействия, занимательности, непринужденной дидактики. Но в этом широком и очень пестром потоке художественной продукции, выходявшей под его именем, можно уловить ряд основных, последовательно проводимых принципов, что сообщало его творчеству внутреннее единство и накладывало на каждую его вещь неизгладимую печать «демьяновской» индивидуальной манеры.

Один из таких определяющих моментов заключался в близости Бедного к народному быту, выделявшей его на общепозитическом фоне той поры, окрашенном скорее в «космические» тона и за мировыми масштабами почти не вобравшем бытовых «мелочей» родной деревенской околицы. Подчеркнутый «бытовизм» Бедного отличал его не только от подавляющего большинства пролетарских поэтов, но также и от другого крупнейшего поэта-агитатора — Маяковского, всегда приподнятого над бытом и чувствующего себя в обыденной обстановке в некотором роде Гулливером, попавшим в страну лилипутов. Однако живописание деревенского быта редко имело для Бедного самостоятельный интерес (как это было свойственно, скажем, Некрасову или Никитину, а из позднейших авторов Исаковскому и Твардовскому). «Быт» у него в основном служил формой и обрамлением для острой и актуальной политической проблематики. Последняя снижается в «быт», переводится на язык вполне конкретных и наглядных «обывовленных» образов, восходящих к басенной традиции И. А. Крылова, к традициям щедринской сатиры (недаром знаменитые сказки Щедрина Демьян Бедный непосредственно связывал с баснями Крылова, рассматривая то и другое как превосходнейшую форму политической агитации).

Излюбленный принцип сатиры Салтыкова-Щедрина, отмеченный в свое время Горьким (у которого в этом ключе были написаны «Русские сказки»), состоял в резком смещении политических категорий в бытовую сферу, которая позволяла обнажить, выворотить наизнанку действия и устремления правящих классов, показать в сниженно-пародийном виде их истинное лицо, реальную подоплеку. «Быт» здесь служил средством сатирической конкретизации сложных процессов государственной жизни, отвлеченных умопостроений, и внезапный перевод политики или идеологии в эту плоскость являлся источником язвительного, разоблачительного смеха.

Демьян Бедный следует сходным путем. Его простоватая басенная манера во многом основана на том, что политические

споры ведутся на материале «низкого» обихода, что лицемерные речи меньшевиков сопоставляются, например, с «бреднями» вороватой бабушки Лукерьи, и такое столкновение разных планов порождает комический эффект. Но демьяновский «быт» помимо разоблачительно-сатирической функции выполняет и другое очень важное задание, которое выдвигается здесь на первое место и ведет к несколько иному распределению акцентов в этом последовательном «обывовлении» политического материала. Таким заданием, являвшимся для Демьяна Бедного главным делом жизни и творчества, было ознакомление массового читателя с фактами и вопросами современной политики, их растолковывание, объяснение, художественная популяризация. Поэтому он пользуется «знакомыми» примерами, приближенными к повседневному опыту каждого крестьянина и рабочего. В одном из выступлений он прямо говорил о том, что его образы чаще всего «выхвачены из быта», и это продиктовано стремлением к максимальной доступности, расчетом на определенный круг и уровень читателей: «...Я пишу для широких кругов деревни, для великих сто миллионов с лишним людей. Для этого я беру обиходные образы»²¹⁷.

Это обращение поэта к быту, к житейской практике не всегда имело сатирическую направленность. Преследуя самые разные просветительно-пропагандистские цели, многие его произведения выглядели как «зеркало повседневной жизни», показанной в ее натуральную величину, и содержали, по неуклюжому, но правильному определению одного из читателей Бедного, «разъяснение рабочему классу в смысле образования»²¹⁸. Под воздействием этих требований фантастика и гротеск, характерные для Щедрина, отступали на задний план, и первостепенную роль играли живая наглядность образа, доказательность, понятность, естественность повествования, развернутого в виде занимательной и поучительной притчи, на прямых аналогиях между политикой и бытом, между общим и частным. Демьян Бедный не только «упрощает» политику и делает ее доступной пониманию безграмотного крестьянина, он ее постоянно проверяет с жизненной точки зрения трудового люда, апеллирует к здравому смыслу человека, испытавшему на своем «горбе», что такое барская власть и знающему по личному опыту разницу между «правдой» и «кривдой». В его творчестве осуществляется превращение сложного в простое и одновременно — перевод отвлеченного в конкретное, абстракции в реальность, теории в практику. Деловая практичность, умение смотреть на вещи прямо и рассуждать о них «здрavo», «без обману», стремление во всем

²¹⁷ Демьян Бедный. Из выступлений. — «Вопросы литературы», 1958, № 11, стр. 182.

²¹⁸ «Красный флот», 1924, № 6, стр. 104.

доискиваться до правды, которая проста и реальна, — определяли успех поэзии Демьяна Бедного, близкой уму и сердцу широчайших масс трудящихся и вместе с тем являвшей замечательный пример партийной, коммунистической пропаганды, осуществляемой средствами художественного слова. В его поэтическом искусстве нашел образное претворение известный ленинский завет, которым всегда руководствовалась Коммунистическая партия и который в одной из басен Демьяна Бедного 1917 года сформулирован так:

Кто верит всякому «на вид — социалисту»,
Те уподобятся легко перепелам.
Друзья, судите не по свисту,
А по делам! ²¹⁰

Это требование большевистской политики, марксистско-ленинского мировоззрения получало в поэзии Демьяна Бедного дополнительную, опять-таки бытовую окраску и мотивировку. Поэт уловил и последовательно реализовал в своем творчестве (вплоть до построения сюжета, звучания интонации) такую черту национального характера и в особенности крестьянской психологии, как недоверие к пышным словам и желание самому «потрогать руками» предлагаемую доктрину, убедиться воочию, на чьей стороне правда. В простоватости Демьяна Бедного много трезвого ума и смекалки, непосредственность здесь сочетается с «хитрецей», с мужичьим «реализмом». Частный, бытовой эпизод, достоверный «случай из жизни» поэтом и становится здесь главным способом аргументации, что он не в пример убедительнее отвлеченного понятия и позволяет судить «по делам», по знакомым материальным приметам. Поучение в творчестве Бедного сопровождается показом фактов, которые говорят сами за себя и в которых массовый читатель узнавал свои собственные черты и жизненные обстоятельства. Так, популярность известной песни «Проводы» (1918) обусловлена в первую очередь тем, что поэт в решении актуальной политической задачи (призыв защищать родину) не довольствовался обычной для того времени общей декларацией, а погрузился в почву народной жизни, быта, психологии и сумел сделать эту песню «своей» для миллионов мобилизованных в Красную Армию мужиков. В ней он разговаривал с массами их же собственными доводами, логикой, голосом. Риторический пафос он заменил таким наиболее веским аргументом, как здравый смысл живой, сочной картины, из которой органически вытекала общая идея, облеченная в бы-

²¹⁰ Демьян Бедный. Собр. соч., т. 2, стр. 26.

товую форму и обладающая неотразимой агитационной силой — силой простой и ясной для каждого очевидности:

Будь такие все, как вы,
Ротозен,
Что б осталось от Москвы,
От Расей?

.
Сел бы барин на земле
Злым Малютой.
Мы б завыли в кабале
Самой лютой ²²⁰.

Помимо родных картин жизни и быта читатель в произведениях Демьяна Бедного нередко сталкивался с привычными и любимыми поэтическими мотивами, переложенными на новый лад, но сохраняющими связь с хорошо известным, памятным литературным или фольклорным источником. Система перифраза, необычайно развитая в его творчестве (от «камаринской» до «Евгения Онегина», от былины до «Марсельезы»), была продиктована в значительной мере тем же требованием максимальной доступности и рассчитана на быстрое «узнавание» массовой аудиторией. Здесь применялся тот же метод агитационного и художественного воздействия, основанный на использовании *знакомого* материала и предполагающий легкое, «без запинки» восприятие текста, повсеместное бытование популярной мелодии. Приобщая читателя к новым явлениям жизни, развивая его сознательность и политическую активность, Бедный часто опирается на «готовые», издавна сложившиеся формы народного бытия и мышления. Все его поэтическое искусство в широком смысле есть некий перифраз, направленный на то, чтобы средствами «складной» и понятной речи, незаметно, исподволь ввести трудовую массу в курс современной борьбы и разъяснить сложные вещи с помощью простых аналогий. В самом языке этой массы он находит, например, способы перифразировки, которые основаны на конкретизации, «опредмечивании», упрощении понятий и известны под именем народной этимологии. Ее принципам следует Бедный в ряде своих лучших стихотворений периода гражданской войны — «Генерал Шкура», «Танька-Ванька», «Полковник „Кулак-Кулакович“» и т. д. Каламбуры, на которых построены эти вещи, созданы по типу и точному образцу народных прибауток и метких прозвищ. Они обнажают в явлении оценочно-смысловую сторону, помогают понять его реальную природу, переводят «бесплотное» слово в знакомую, материально-ощутимую сферу.

²²⁰ Там же, стр. 160.

Наконец, сам образ поэта, вырастающий из произведений Демьяна Бедного, предстает в отношении к рабоче-крестьянской среде как «старый знакомец» и «свой брат», располагающий аудиторию к полному доверию. Для выражения идеи и чувства классовой солидарности, кровной заинтересованности в народной судьбе здесь найдена интонация фамильярно-родственной и приятельской близости, так подкупавшая читателей Бедного неподдельной искренностью и непринужденностью тона, в котором велась эта беседа — «по-семейному», «по душам», «на короткой ноге». Мысль о читателе-друге, о народе-брате, всегда воодушевлявшая писателей-демократов, реализована Демьяном Бедным также в конкретно-бытовом плане и представлена наглядно, в виде тесного общения, какое бывает между родней, друзьями, добрыми соседями. Сама бесцеремонность, с какою автор разговаривает со своим героем и читателем, говорит об отсутствии между ними преград, о единстве социальном и житейском, сохраняющем даже в случае каких-то идейных разногласий атмосферу товарищества, простосердечия, доверительной фамильярности.

Емелька, мазан я с тобой одним елеем
И говорю с тобой, как с братом иль отцом.
Не будь, Емеля, подлецом,
А наипаче — дуралеем!²²¹

В годы гражданской войны, когда творчество Бедного достигло наивысшего расцвета и пользовалось известностью и любовью в самых широких читательских кругах, дотоле не избалованных поэзией, в советской литературе преобладали образы обобщенные, собирательные, символические, запечатлевшие народную массу как единое нерасчлененное целое. Демьян Бедный принадлежал к сравнительно небольшому в то время числу поэтов, стремившихся к более конкретному изображению современной действительности. Это не означало, однако, что его творчество стояло как-то совершенно особняком, что он вообще прошел мимо характерных для поэтического движения тех лет устремлений, интересов. Если в торжественных, «пафосных» стихах Бедного зависимость от общеупотребительных приемов, методов выступает с достаточной очевидностью, то, в сущности, и в таких произведениях, как «Проводы», поэт тяготеет к собирательности, хотя осуществляет ее на свой манер, в излюбленной бытовой форме. Рассказывая о том или ином событии, Демьян Бедный щедро уснащает повествование конкретными деталями, подробностями, и персонажи, им выведенные, обычно производят впечатление живого лица, а не какой-то условно-

²²¹ Демьян Бедный. Собр. соч., т. 2, стр. 273.

аллегорической фигуры. Но в этом житейском правдоподобию тоже заключена доля условности. В одном стихотворении, имеющем подзаголовок «Фронтowej рассказ», так набросан портрет незадачливого паренька, попусту растрачивающего драгоценные патроны:

В грязь наш Кузя не ударит:
Как сурок, нырнув в окоп,
Из винтовки парень жарит,
Только слышно: хлоп да хлоп.

Расстрелявши все патроны,
Ковыряет он в носу:
«Вон шарахнулись вороны...
Знать, противник там... в лесу!»

Получив патронов пачку,
Кузя снова хлоп да хлоп!
Рядом смех: «Уйми горячку!
Эк захлопал, остолоп!»

Кузя хлопает, не слышит,
Бьет не в цель, а наугад.
Раскраснелся, жарко дышит,
Заслынявил весь приклад²²².

Поступки «героя» изображены как отдельный, вполне конкретный эпизод, и вместе с тем фигура этого Кузи носит явно собирательный характер, что подчеркивается и его нарицательным (выдержанным, опять-таки, в духе народной этимологии) прозвищем — *Хлопушкин*. В другом стихотворении, развивающем близкую тему о некоем Тите-лодыре, следуют оговорки («Сколько Титов на Руси на полатях дрыхнет?», «С этой лодырской породой много будет нам возни!»²²³), прямо обнажающие такую обобщенность, хотя в то же время не менее существенно, что обличение «лодырской породы» дается в лице одного Тита, наделенного каким-то подобием характерных примет и отличий. И в этом ключе выдержаны не только вещи с юмористическим (или сатирическим) заданием, но и многие другие произведения самой разной тональности, в том числе содержащие развернутый рассказ поэта о себе.

В последнем отношении примечательно стихотворное обращение Демьяна Бедного «Братьям казакам» (1918), предназначенное «донцам и кубанцам», оказавшимся в белой армии. Оно построено на утверждении классового единства между трудящимися, чему в немалой степени служит и образ автора-рассказ-

²²² Там же, 396.

²²³ Там же, 399.

чика, беседующего с казаками полюбовно, с полной откровенностью; в обстановке тесного интимного «кружка»:

Ночь тиха, и небо звездно.
У бивачного огня,
Братцы, слушайте меня.
Это я — тут с вами рядом,—
Вас окинув братским взглядом,
С вами братски речь веду,
Как нам снова жить в ладу.
Знаю весь я ваш порядок:
С вами вместе пас лошадак,
Вместе бегал по задам,
По помещичьим садам,
Вместе с вами в хороводе
Пел я песни о народе,
О судьбе его лихой.
Я ль советчик вам плохой?
Я ли ваш первейший враг?
Мне ли жребий ваш не дорог?
Я ль за вас — с врагом в бою —
Головой не постою? ²²⁴

Автобиографический элемент в собственном смысле слова здесь отсутствует. Но идея родства, единомыслия приобретает особую убедительность и наглядность, потому что она проводится с помощью конкретно-бытовых ассоциаций, вплоть до физически-осязаемой близости автора, сидящего у костра, «тут с вами рядом». В силу этого слияния автора с героем и читателем и создается атмосфера сердечной близости, товарищества, взаимопонимания, которая позволяла Бедному вести политическую пропаганду в широких кругах населения, подходя к своим слушателям не со стороны, а «изнутри» и превратившись в голос самой массы, осознающей свои социальные интересы и обязанности.

Общие идейно-политические и эстетические задачи, выполняемые «агиткой», определяли и большую творческую близость авторов, работавших в этом жанре, устойчивость и постоянство некоторых особенностей его образно-речевой структуры, рассчитанных на взаимосвязь с массовой аудиторией, на «прямоту» воздействия и т. д. Сам характер этой работы чаще, чем в какой-либо другой поэтической области, предполагал известную «фиксацию», повторность, неизменность образа, манеры, словесной формулы, призванных закреплять в сознании масс основные истины и представления, вызывать быстрый и всеобщий отклик, «нужную» реакцию. Тем не менее, и в искусстве художественной

²²⁴ Демьян Бедный. Собр. соч., т. 2, стр. 123—124.

агитации существовали разные пути к широкому читателю, разные способы обработки одного и того же, в общем, жизненного материала. Эти различия наиболее отчетливо обнаруживаются в практике тех поэтов, кто в полном смысле стал создателем и мастером агитстиха.

Известно, какую важную роль сыграли «Окна РОСТА» в движении Маяковского к доступности и простоте образного языка, очищавшегося от формальной усложненности, от «поэтической шелухи» и сблизившегося тогда во многих отношениях с «общепонятным» творчеством Демьяна Бедного. Именно в агитационно-пропагандистской работе, по признанию поэта (сделанному в мае 1920 года), особенно много энергии отдавалось «на изобретение способа, при котором ударность наших идей не ослаблялась бы туманностью и запутанностью формы»²²⁵. Однако, наряду с этим требованием, он тогда же очень настойчиво выдвигал и другую художественную задачу, опять-таки в широком плане (подобно требованию понятности и простоты) характерную для агитискусства в целом, но вместе с тем получившую в практике Маяковского наиболее энергичную акцентировку и заостренное решение: «Первая и основная наша задача — это приковывание внимания, это заставить бегущую толпу, хочет она или не хочет, всеми ухищрениями, остановиться перед теми лозунгами, перед которыми мы хотим ее остановить»²²⁶.

Привлечь внимание «толпы», «захватить» ее и повести за собой — общая установка агитискусства. Но пристрастие к повышенно-экспрессивным, «неожиданным», «ошеломляющим» формам поэтического воздействия в очень большой мере было свойственно самому Маяковскому и непосредственно вытекало из его индивидуальной работы, из особенности его стиля и темперамента. В противоположность Демьяну Бедному, который подводит читателя к тем или иным политическим выводам исподволь, «незаметно», в ходе непринужденной беседы, развернутого повествования, путем подробного «растолковывания», медленного и постепенного вживания в быт и психологию своего героя и потребителя, Маяковский стремится к внезапно и мгновенно действующему эффекту. Он не «уговаривает», как Демьян, а «приказывает», «повелевает», и главным средством убеждения здесь является не здравый смысл и трезвый расчет, а в первую очередь сильный эмоционально-волевой толчок, выводящий из равновесия, заключенный в образе, бьющем «наповал», поражающем с первого взгляда. Поэтому и те аналогии, метафоры, определения, которыми пользуется Маяковский, характеризую агитрабату, обычно отличаются «ударностью», максимальной экспрессией, он хочет, чтобы образы «постоянно били в глаза», «радовали и мозолили глаза», воспроизводили действи-

²²⁵ Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 12, стр. 240.

²²⁶ Там же, стр. 241.

тельность «пятнами красок и звоном лозунгов»²²⁷. Перед его мысленным взором — бегущая по улице толпа, которая должна остановиться, как вкопанная, прикованная ярким плакатом, так же как позднее, работая над торговой рекламой, он искал все тех же «сильно действующих» средств художественной выразительности и писал по этому поводу: «Надо звать, надо рекламировать, чтоб калеки немедленно исцелялись и бежали покупать, торговать, смотреть!»²²⁸

Этот расчет на немедленную и энергичную ответную реакцию, которой автор добивается «всеми ухищрениями» (в отличие от «бесхитростной» демьяновской манеры), обусловил стиль основной массы ростинских стихов и рисунков Маяковского. Они строятся в большинстве случаев на кратких, подчеркнуто категоричных лозунгах-приказах, не допускающих уклонения, на динамичных, моторных жестах и интонациях, предполагающих мгновенное решение, действие, исполнение:

1. Стой!
2. У тебя кожаная куртка и штаны.
3. Стыдно! Фронт мерзнет,
4. фронту должны быть немедленно отданы!

1. Ты не пошел на фронт бить барона?
2. Ты не живешь в окопной стуже?
3. Что же тебе остается сделать на оборону?
4. На субботник помощи тылу торопиться тут же²²⁹.

Ударность, «внезапность», впечатляющая сила подобных плакатов зачастую была основана на том, что они при всей ясности, определенности выводов и требований, заключали в себе нечто неожиданное, необычное, захватывающее внимание и воображение зрителя и заставляющее его удивиться, выйти из какой-то привычной, устойчивой колеи. Если Демьян Бедный сложные, незнакомые читателю политические вопросы разъясняет посредством знакомых, привычных, бытовых ассоциаций, то Маяковский нередко идет как бы обратным путем: общеизвестные политические лозунги и факты предстают у него в «невиданном» оформлении. Склонность поэта переворачивать, «переиначивать» застывшие обороты речи, реализация языковых метафор, «подновление» пословиц, поговорок и т. д. — все это, как известно, нашло в его ростинской практике самое широкое применение. Уже в «Советской азбуке», непосредственно предваряющей работу Маяковского в РОСТА (а затем использованной в «окнах»), мы встречаемся с такими каламбурными сочетаниями, значение которых в том и состояло, что некоторые «азбучные истины»

²²⁷ Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 12, стр. 240, 210, 205.

²²⁸ Там же, стр. 58.

²²⁹ Там же, т. 3, стр. 178, 188.

преподносились свежо, забористо, экстравагантно, причем этот эффект часто достигался с помощью необычных, ни с чем не сообразных смысловых смещений, столкновений («Земля собой шарообразная. За Милюкова — сволочь разная»²³⁰). Принцип комического несоответствия и другие поражающие зрителя «неожиданности» получили развитие в деятельности Маяковского-плакатиста, когда сам рисунок, вывешенный на улице, яркий, кричащий, заостренно-карикатурный, в сопровождении броской и остроумной стихотворной подписи, являл пример не совсем обычного способа вести разговор на деловые темы текущего момента. Маяковский обладал умением агитировать весело, «со звоном» и вносить в очень серьезное и ответственное занятие ту долю эксцентризма, благодаря которой самые обычные для того времени лозунги принимали вид увлекательной поэтической буффонады:

Врангель — фон,
Врангеля вон!
Врангель — враг.
Врангеля в овраг!²³¹

Теснейшее взаимодействие в «Окнах РОСТА» текста и рисунка широко и подробно освещено в исследовании В. Д. Дувакина. Касаясь этой темы, нам хотелось бы подчеркнуть экспрессивный характер внутренней связи, которая существовала в работе художника-стихотворца и достигалась одновременным воздействием словесных и живописных средств. Последние здесь нередко выполняли роль мощного интонационного усилителя и служили своего рода красочной жестикуляцией и графической мимикой, сопровождающей речь поэта и представляющей ее в наглядно-изобразительной форме. Стоит присмотреться ко многим из «окон», как обнаружится это качество рисунка Маяковского: он похож скорее на пантомиму, нежели на обычную иллюстрацию, и не только содержит зримый образ того явления, о котором сказано в подписи, но и очень часто воспроизводит (и усиливает) экспрессивную окраску стиха, передает в утрированно-гиперболизированном виде тот интонационный, волевой и физический жест, с каким должны произноситься эти строки.

Характерно, например, что в ряде «окон» изображается рука (как бы рука автора), некий «указующий перст», направляющий внимание, толкающий зрителя к каким-то выводам (а то и хватающая за шиворот, тыкающая носом). Так, в рисунках, сопровождаемых подписью: «смотрите: вот она, баронова публика,— за демократом демократ!»²³². Маяковский не только изображает врангелевских «демократов» (в виде толстых и злых буржуев),

²³⁰ Там же, т. 2, стр. 93.

²³¹ Там же, т. 3, стр. 196.

²³² Там же, стр. 198 и 201.

но и передает графическим способом сам призыв «смотрите: вот она», воспроизводя это «смотрите» в виде огромной руки, которая держит обывателя, приподняв его на воздух и демонстрируя ему «баронову публику». Вопрос автора, обращенный к зрителю, постоянно воссоздается в «окнах» с помощью вопросительной, недоумевающей (с разинутым ртом) физиономии, авторский смех представлен улыбающимся лицом и т. д. Но и помимо таких прямых обозначений, рисунок Маяковского исполнен столь бурной экспрессии, что нередко выглядит как непосредственное выражение повелительных, утвердительных, пренебрежительных и прочих интонаций поэта. «Звону лозунгов» здесь в полном смысле соответствуют «пятна красок», и потому короткая, «голая», лозунговая подпись приобретает порой большую впечатляющую силу за счет того, что стих не только написан, но и «нарисован». Сами фигурки, стремглав несущиеся по бумаге и «дословно» исполняющие те чувства и волевые движения, которые содержатся в стихах, приобретают характер изобразительного письма, передающего, помимо смысла речи, ее эмоциональные оттенки и сгущающего их до предела линейного междометия и цветового восклицания.

В ростинской работе Маяковского нашли воплощение основные, определяющие принципы и признаки плакатного искусства. «...Хороший плакат всегда обязан быть *новым, интересным, „позитивным“* в самом точном смысле слова...»; «...основное требование плакатной речи... лучше нельзя выразить, чем словом „заметность“...»²³³, — справедливо отмечали первые советские исследователи этой формы, получившей небывалое развитие в условиях революционной современности. Не раз высказывалось мнение, что словесный комментарий, подпись совершенно необязательны в плакатном искусстве, которое призвано «кричать публике одно только слово: „Стой“...», и что в современном плакате слово все еще является «неизбежным злом», поскольку оно тормозит и ослабляет восприятие красочного пятна, рассчитанного на мгновенный эффект²³⁴. Практика Маяковского опровергает это представление о несовместимости словесного и плакатного методов агитации, но вместе с тем такое «опровержение» осуществляется поэтом не в обход, а во исполнение требований плакатного искусства, всегда тяготеющего к максимальной концентрации образного воздействия, к лаконизму, «одноударности». Взаимосвязь слова и рисунка в практике Маяковского приводит к тому, что они сливаются в едином, сжатом и экспрессивном «плакатном языке».

Для уяснения этой специфики плаката вообще и работы Маяковского в частности сошлемся на одно интересное сопоставле-

²³³ А. А. Сидоров. Искусство плаката. — «Горн», 1922, № 2(7), стр. 123, 124.

²³⁴ Там же.

ние, сделанное Вяч. Полонским: «Плакат прежде всего и главное всего — средство срочной агитации. Плакат — поденка. Он не может, да и не должен жить долее нескольких дней. Когда надо бросить в массы лозунг, обратить их внимание на какое-нибудь событие, внедрить одну мысль — здесь плакат полновластный господин. И чем лозунг короче, ударней, проще — тем лучше плакат, тем легче его сделать живописным, понятным, впечатляющим. Для пропаганды, для разжевывания есть лубочная картина, также использованная в нашей революции с немалым успехом. Плакат же — весь в агитации и только в ней. Лубок является именно картинкой для рассмотрения. Лубком будут заниматься неторопливо, с чувством, с толком, с расстановкой. Если плакат бросает в массу лозунг, мысль, призыв, то лубочная картина медлительно и тщательно растолковывает, что, как и почему... В плакате нуждается город, в лубке — деревня, недаром в старое время потребителем лубка, а нередко и его создателем, был именно деревенский обыватель. И можно утверждать а priori, что потребителем революционного плаката является, главным образом, город и те части красноармейской массы, что выросли в городе, лубок же будет предпочтен деревней и красноармейцами-крестьянами»²³⁵.

Столь категорическое разграничение лубка и плаката, разумеется, не всегда основательно, и в реальной художественной продукции первых революционных лет часто наблюдается тесное содружество и взаимовлияние этих равноправных жанров. Да и Маяковский, как мы знаем, весьма ценил народный лубок и сам активно разрабатывал эту форму, воздействие которой порой явственно ощутимо и в «Окнах РОСТА», и в других его вещах этого периода и позднейшего времени. Но учитывая относительность такого противопоставления, все же можно заметить, что для Маяковского более характерен именно плакатный стиль, тогда как Демьян Бедный, если продолжить эту аналогию между литературой и изобразительным искусством, более тяготеет к лубку. Последний представлен в его творчестве как занятная повествовательная форма, содержащая какое-либо полезное поучение, которое последовательно подтверждается и наглядно демонстрируется рядом жанровых сцен. В «лубочности» Демьяна Бедного сказалось, по-видимому, и его теснейшая связь с деревенской массой (в то время, как Маяковский всегда выступает поэтом города), и те конкретные задачи политической пропаганды, которые он решал (к нему более подходит определение «пропагандист», тогда как Маяковский ярко выраженный «агитатор», хотя подобное разделение, конечно, очень условно). Здесь же проявились и собственно-эстетические, творческие раз-

²³⁵ Вяч. Полонский. Русский революционный плакат. — «Печать и революция», 1922, кн. 2(5), стр. 70—72.

личия Бедного и Маяковского. Лубок всегда ближе к быту, чем плакат, и, как верно утверждает Полонский, он подробнее, описательнее, сюжетнее плакатного способа изображения.

Примечательно, что некоторые формы, связанные именно с лубочной, бытовой, повествовательно-дидактической манерой и получившие особенное развитие у Демьяна Бедного, не привились в практике Маяковского или же играли там второстепенную роль и были вскоре оттеснены на задний план. Такова, например, басня, представленная у Маяковского нетипичной для этого жанра и не очень удачной «Интернациональной басней» (1917) и не подкрепленная впоследствии другими образцами. К концу гражданской войны (возможно, не без некоторого влияния со стороны Бедного) Маяковский обращается к нравоучительной сатирической сказке («Сказка о дезертире...», «Рассказ про то, как кума о Врангеле толковала без всякого ума» и др.), которая тогда, пожалуй, ближе всего стояла к демьяновской повествовательности, к лубку и т. д. Но, во-первых, это направление в его творчестве по своему весу и значению намного уступало плакатной работе в РОСТА, а во-вторых, здесь тоже достаточно отчетливо проявились черты экспрессивного стиля, очень не похожего на последовательный, неторопливый, со всеми подробностями, демьяновский «сказ». В позднейшей работе Маяковского над агитлубками (1923), которые специально предназначались для крестьянства (показательно, что лубок опять здесь связан с деревенским материалом и потребителем) и были посвящены в основном антирелигиозной тематике, он более очевидно следует путем Демьяна Бедного. Однако к тому времени поэтическая агитация далеко переросла в его творчестве и плакатные, и лубочные формы, выступавшие теперь скорее на вторых ролях и не занимавшие того центрального положения, какое некогда приобрели «Окна РОСТА».

Опыт РОСТА открыл в деятельности Маяковского длинную серию работ, связанных с его участием в рекламе и т. д. Но развитие этих «младших» жанров, по-своему очень ярких и важных для поэтической биографии Маяковского, протекало уже на периферии его творчества и имело не главное, а подсобное, дополняющее значение. С другой же стороны, ростинский период в жизни Маяковского создал прочные предпосылки для развернувшейся в дальнейшем во всю ширь газетной работы, куда и переместилось главное внимание поэта-агитатора.

ГЛАВА
IV

ВОПРОСЫ
ПОЭТИЧЕСКОГО
ЯЗЫКА

I Касаясь изменений в языке современной поэзии, Маяковский в статье «Как делать стихи?» (1926) писал: «...Революция выбросила на улицу корявый говор миллионов, жаргон окраин полился через центральные проспекты; расслабленный интеллигентский язычишко с его выхолощенными словами: „идеал“, „принципы справедливости“, „божественное начало“, „трансцендентальный лик Христа и Антихриста“— все эти речи, шепотком произносимые в ресторанах,— смяты. Это— новая стихия языка. Как его сделать поэтическим? Старые правила с „грезами, розами“ и александрийским стихом не годятся. Как ввести разговорный язык в поэзию и как вывести поэзию из этих разговоров?

Плюнуть на революцию во имя ямбов?

.

Нет!

Сразу дать все права гражданства новому языку: выкрику — вместо напева, грохоту барабана — вместо колыбельной песни»¹.

Эта характеристика — при всей ее индивидуальной окрашенности — охватывает очень широкий ряд языковых явлений. Суть их — в демократизации поэтического языка, в расширении „словесной базы“, в обновлении литературных норм за счет живой разговорной речи. Тот факт, что «безъязыкая улица» заговорила в полный голос и заговорила по-новому, оказался тогда в центре художественного сознания, и это отразилось в практике многих авторов, желавших объясняться с массами на языке самих масс.

Проблемы народности искусства, отношения искусства и жизни, эстетики и политики, литературы и современности теснейшим образом соприкасались с «языковой проблематикой»,

¹ Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 12, стр. 84—85.

которая приобрела в этот период особенную остроту. С ее решением была в конечном счете связана задача взаимодействия новой поэзии с новым читателем, с революционной действительностью, и потому процесс демократизации языка сопровождался напряженной борьбой, носившей зачастую весьма определенную социально-политическую направленность. Вопрос о том — «каким языком писать?» нередко получал дополнительный смысловой оттенок — «для кого писать?», «с кем идти?», «на чьей стороне бороться?». Из разряда поэтических форм и эстетических категорий он переключался в сферу общественного поведения. «По языку» узнавали друг друга, и в стилизовом «разноречии» по-своему преломлялось классовое размежевание.

Это не значит, конечно, что общенациональный язык, поэтическая речь раскололись на обособленные «классовые языки», как иной раз упрощенно трактовали эту проблему представители Пролеткульта, полагавшие, что «завод», «трубы», «гудки» и прочее составляют специфический «пролетарский лексикон», очищенный от «буржуазных примесей». Напротив, любое ограничение словесного ряда «сословными» рамками свидетельствовало тогда об отставании поэзии от современности, и в лексической узости пролеткультовцев сказались их «недостаточность» — бессилие отобразить революцию в ее полноте и конкретности, отсутствие подлинного контакта с массовой аудиторией. Для наиболее же ярких, жизнеспособных явлений советской поэзии характерны в этот период словесная широта и раскованность, обогащение литературного языка народным «многоголосием». Не случайно на этом «пункте» сошлись такие не похожие друг на друга поэты, как Блок с его поэмой «Двенадцать», Маяковский и Демьян Бедный — три автора, сыгравшие основополагающую роль в становлении советской поэзии и достигшие самых значительных для этого времени творческих результатов. Их произведения нагляднейшим образом рисуют перед нами картину «массового вторжения» в поэзию новых языковых пластов — просторечия, политической лексики и т. д. Они первыми в русском стихе дали «все права гражданства» языку революции, и через их творчество с наибольшим напором хлынул в поэзию «корявый говор миллионов».

На некоторых конкретных явлениях этого рода (поэма «Двенадцать», агитстихи Бедного и Маяковского) мы уже останавливались. Задача настоящей главы заключается в том, чтобы наметить более общие процессы и закономерности в поэтическом языке эпохи. Они, разумеется, действовали и осуществлялись всякий раз в «особенной» форме, в зависимости от индивидуальности поэта, избранного жанра и т. д., но в то же время охватывали очень широкие «ряды» поэзии и не сводились к какому-то единичному открытию. В этом смысле даже гений Блока и Маяковского представляется ярчайшим выражением тех «об-

щих требований», которые существовали «помимо них» и по-своему преломлялись многими авторами. Таким наиболее существенным требованием — под стать масштабам новой эпохи — и являлась демократизация поэтического языка.

Подобного рода «сдвиги» на иную, по сравнению с прошлым, — более широкую и демократическую языковую основу — имели место и раньше в развитии русской поэзии. Закономерны в этом плане исторические аналогии: Пушкин — Некрасов — Маяковский, или Крылов — Бедный, не раз проводившиеся в литературоведении. Вместе с тем несомненно и особое, новое качество, проявившееся в языке революционной эпохи. Она вносила глубокие изменения не только в стиль писателей, но и в другие слои и сферы общенародного языка, начиная от правительственных декретов и кончая разговорной речью. Главное же — «голос низов» во всей пестроте и сочности народных говоров и диалектов, в причудливом переплетении старых и новых понятий приобрел особый вес, силу, многозначительность, став решающим голосом русской и всемирной истории. Его не надо было «подслушивать», он сам заявлял о себе на митингах и в повседневном быту, в газете и в песне. Позднее советская проза запечатлела этот «гул», это «переселение» и «смещение» языков в «Партизанских повестях» Вс. Иванова, «Железном потоке» Серафимовича, «Конармии» Бабеля, «Тихом Доне» Шолохова и многих других произведениях, написанных на материале революции и гражданской войны. Но соприкосновение литературы с этой бушующей языковой стихией случилось раньше, что и нашло непосредственное выражение в поэзии Октября.

Не столько появление новых слов (хотя и такие слова возникали тогда в большом числе), сколько новое «бытование» слов, их перемещение из одной среды в другую, нарушение привычных норм словоупотребления, выдвижение на первый план таких языковых явлений, которые раньше существовали в сравнительно узком и «однородном» кругу (например, язык публицистики), а теперь были у всех на устах и создавали самые неожиданные сочетания, — вот что обусловило повышенное «чувство языка», характерное для того времени. Это «чувство» возникало и у крестьянина, который впервые, разбирая по складам, читал какой-нибудь «красный лоскут», по-своему толкуя непонятные выражения, и у буржуазного интеллигента, шокированного новым обращением «товарищ» и произносящего это слово с презрительными ужимками.

Все эти «новшества» (в кавычках и без кавычек) нередко создавали у современников впечатление громадного языкового «переворота», который сравнивали тогда с языковыми преобразованиями, происшедшими в России на грани XVII—XVIII веков. По этому поводу, например, А. Г. Горнфельд (достаточно объективно отмечавший изменения в современном языке) заяв-

лял: «На наших глазах, можно сказать, произошел — и уже не первый — прорыв словарного языкового фронта. Язык, создание органическое, исполинское, многообъемлющее, живет обычно спокойной, степенной жизнью. Он развивается медленно и последовательно, и в каждый данный момент его движения не видно, как непосредственно не видно движения часовой стрелки, хотя она движется. Но и здесь — как во всем на свете — бывают толчки, бывают стремительные переходы. Новые условия разом преобразуют жизнь... новые понятия уж не постепенно, а сразу, массами вторгаются в жизнь, новые ощущения повелительно требуют новой формы — и новые слова, новые обороты, новые выражения неудержимым потоком низвергаются на язык»².

Эти перемены в языке и — соответственно — в поэтической речи, начавшиеся еще до революции, но вызванные ее нарастающими «толчками», подготовившими великий исторический «обвал», встречали разное отношение в литературной среде. В 1915 году, когда в творчестве некоторых поэтов, в частности у Маяковского, наметился очень явственно «прорыв словарного фронта» и переход к новым формам стихосложения, З. Гиппиус выступила с язвительным памфлетом в адрес тех авторов, которые, по ее мнению, обнаруживают дурную склонность к «свободному стиху». В это понятие она вкладывала широкий смысл: ее вкус был оскорблен «незаконным» вторжением речевого плебса в аристократические особняки поэзии, и под «свободным стихом» в данном случае разумелась демократизация поэтической речи, отход от привычных стиховых норм. Подобно этому Маяковский в статье «Как делать стихи?» именовал традиционные формы «александрийским стихом», хотя, как известно, такой стих не привился в русской поэзии. Все это были условные «рабочие» обозначения противоположных стилевых устремлений — консервативной и новаторской. Памфлет Гиппиус так и называется — «Свободный стих»:

Приманной легкостью играя,
Зовет, влечет свободный стих.
И соблазнил он, соблазняя,
Ленивых, малых и простых.

Сулит он быстрые ответы
И достижения без борьбы.
За мной! За мной! И вот, поэты —
Стиха свободного рабы.

² А. Г. Горнфельд. Новые словечки и старые слова. Речь на съезде преподавателей русского языка и словесности в Петербурге 5 сентября 1921 г. Пб., «Колос», 1922, стр. 34—35.

Они следят его извивы,
Сухую ломкость, скрип углов,
Узор пятнисто-похотливый
Икающих и пьяных слов...

Немало слов с подолом грязным
Войти боялись... А теперь
Каким ручьем однообразным
Втекают в сломанную дверь!

Втекли, вшумели и выплились...
Гогочет уличная рать...³

Литературным консерваторам всегда казалось, что писать по-новому гораздо легче и проще, чем соблюдать известные «правила», и такая трактовка «свободного стиха» со стороны Гиппиус вполне понятна. По-своему закономерна и социальная мотивировка этого неприятия новых форм. О «грязных» словах, вошедших в поэзию, Гиппиус говорит тоном барыни, возмущенной, что ее прислуга «перестала бояться» и «смеет обо всем рассуждать» наравне с господами. Второй, не языковой, а конкретно-бытовой и политический план здесь просвечивает весьма отчетливо. Демократизация стиха — и это верно уловлено — поставлена в прямую связь с общественно-историческим фактом: с пробудившимся самосознанием трудового люда, с готовностью «уличной рати» идти на штурм буржуазно-помещичьего государства. Потому такая ненависть сквозит в стихотворении Гиппиус: спор здесь идет не просто о словах и нормах стихосложения, а о таких жизненных и языковых явлениях, которые несли с собой пролетарская революция.

Напротив, поэты революционного лагеря с гордостью провозглашали «свободу» и «равноправие» в языке, отсутствие непреходимых границ между словами «поэтическими» и «непоэтическими», «высокими» и «низкими». В единстве поэзии с языком народа они справедливо видели выражение своей классово-принадлежности. В противовес салонным вкусам, аристократической нормативности ими утверждалась речь подчеркнута грубая, простонародная, прозаически обиходная, но подобное «снижение» словаря отнюдь не предполагало снижения эстетических требований, предъявляемых к языку и стиху. Это была своя, демократическая эстетика, в которой грубое слово также выполняло роль определенной поэтической нормы, ибо оно нередко как бы удостоверяло социальные симпатии автора и даже указывало на его высокие нравственные обязательства, благородную писательскую миссию — изображать грубую правду жизни, отбросив «красивый обман», писать прямо и просто о реальных

³ З. Н. Гиппиус. Последние стихи. 1914—1918. Пб., 1918, стр. 13—14.

человеческих нуждах. При таких «поворотах» огрубление языка приобретало очень широкое, разветвленное эмоционально-смысловое значение, которое не сводилось к тому, чтобы «говорить грубости» (хотя необходимость в резком, остром, разящем слове тоже была очевидна для поэзии, устремившейся в «последний и решительный бой»).

Писал я, друзья, не для славы,
Не для легкой забавы,
Не для сердечной улады.
Не сладкие рулады,
Не соловьиные трели
Выводил я на нежной свирели:
Просты мои песни и грубы.
Писал я их, стиснувши зубы.
Не свирелью был стих мой — трубой,
Призывавшей вас всех на решительный бой
С мироедской разбойной оравой.
Не последним бойцом был я в схватке кровавой.
Просты мои песни и грубы,
Зато беднякам они любви.
Не боялся я критики строгой:
Шел упорно своею дорогой.
С вами шел я, товарищи, с вами иду
И идти буду вместе... пока упаду! ⁴

Эти строки Демьяна Бедного, написанные в 1919 году, показывают, как тесно была сопряжена «языковая платформа» с различными сторонами литературной и общественной борьбы и сколь серьезную идейную нагрузку несло такое, казалось бы, скромное, не богатое оттенками, «однолинейное» определение: «Просты мои песни и грубы». Эти качества языка Бедный представляет как наглядное воплощение своей классовой природы и эстетической сущности, и потому языковая «самохарактеристика» звучит в унисон с той клятвой в верности делу революции, которую он произносит, с его пониманием своей исторической роли, своей жизненной и литературной судьбы, состоящей в том, чтобы идти до конца вместе с рабочим классом.

Советская поэзия 1917—1920 годов знала немало деклараций, в которых авторы горячо заверяли (и зачастую очень искренно, с полным на то основанием) в своем единстве с народными массами, в своей готовности отдать жизнь коллективу и т. д. Но одно из больших преимуществ Демьяна Бедного перед многими поэтами заключалось в том, что его произведения на сходную тему звучали достовернее, убедительнее, сильнее, благодаря некоторым особенностям их речевой структуры.

⁴ Демьян Бедный. Собр. соч., т. 2, стр. 201.

Свою социальную принадлежность он до конца реализовал в языке, часто игравшем в его творчестве роль вещественного доказательства, подтверждающего мысль поэта самой «плотью» и «кровью» слова. «Самый рабоче-крестьянский писатель дней наших», «первый национальный пролетарский поэт»⁵, — говорили современники о Демьяне, и столь определенное ощущение, возникавшее от его стихов, было, помимо всего прочего, в значительной мере обусловлено тем фактом, что его стиль всегда нес на себе ярко выраженный «рабоче-крестьянский» отпечаток. Бедный не просто декларировал, а демонстрировал речью свое классовое и национальное «нутро». «Мужик и сверху и с изнанки», «С мужиками, мужик, по-мужицки беседую»⁶, — не уставал он подчеркивать эти особенности своего поэтического облика и стиля. Язык, умение беседовать с народом «по-мужицки», «посвойски» и раскрывали перед читателем натуру поэта «изнутри», «с изнанки», не оставляя никаких сомнений в ее истинном содержании. Родство по языку оказывалось выражением глубинных, органических связей автора с народной почвой. Среди определяющих «признаков» своей поэзии Бедный всегда ставит во главу угла свой достоверный язык, и когда, например, белогвардейские агитаторы, знавшие о его популярности в массах, выпустили поддельные листовки, скрепленные его «подписью», он в числе наиболее характерных, существенных «примет», позволяющих отличать его подлинные произведения от подделок, сослался на свое языковое своеобразие:

Еще, друзья, приметою
Отмечен я одной:
Язык — мое оружие —
Он ваш язык родной.
Без вывертов, без хитростей,
Без вычурных прикрас
Всю правду-матку попросту
Он скажет в самый раз.
Из недр народных мой язык
И жизнь и мощь берет.
Такой язык не терпит лжи,
Такой язык не врет⁷.

Однако писать «попросту» было далеко не простым делом. В поисках наибольшей естественности стихотворного языка Бедный разрабатывал такие трудные формы, как разноstopный «вольный стих» (восходящий к крыловской традиции и в совершенстве освоенный им еще в дооктябрьский период его творче-

⁵ А. Воронский. Искусство и жизнь. Сборник статей. М.-Пг., 1924 стр. 202, 205.

⁶ Демьян Бедный. Собр. соч., т. 2, стр. 146, 100.

⁷ Там же, стр. 324—325.

ства), как «раешная скороговорка», свойственная народной поэзии, но в классической литературе представленная лишь редкими образцами (в виде счастливого исключения им выдвигалась на первый план знаменитая пушкинская «Сказка о попе и работнике его Балде», которую он особенно высоко ценил, видя в ней «разгадку нашей народной ритмики»). «Я эту скороговорку,— говорил Демьян Бедный,— столь пренебрегаемую литературными бардами, но почему-то особенно любимую народом, вывожу умышленно на первое место... Труднейший размер. Это не тра-та-та, тра-та-та. Оперся на штампованный размерчик, как на перила лакированные, и скользи вверх-вниз, вверх-вниз, как забавляющийся мальчик»⁸.

Отталкивание от «штампованного размерчика», от затвердевшего «канона», и тяготение к более свободной, раскованной ритмической организации, без «лакированных перил», отвечало установке Бедного на устный говор, разговорную интонацию, вылившуюся, например, в такую гибкую, «просторную» форму, как его басни, всегда построенные на очень подвижной ритмико-интонационной основе. И в развитии сюжета, в создании характера Бедный постоянно пользуется средствами разговорной речи, что сказывается и в его подчеркнутой повествовательности, и в формах речевого портрета, которые преобладают в его изобразительной манере. Герои Демьяна Бедного обычно — «говоруны», да и образ автора-рассказчика, стоящий в центре его многих произведений, предстает зачастую в виде неистощимого острослова, готового целый день «плести языком». Поэт стремится к точному воспроизведению речевых особенностей, присущих тем или иным слоям и группам населения, вплоть до передачи неправильностей в языке, жаргонных и диалектных отклонений, иностранного акцента и т. п. В частности, на пародийном обыгрывании словесных ляпсусов, на смещении русского языка в иноязычную среду строится ряд его лучших произведений периода гражданской войны («Гулимджан», «Манифест барона фон Врангеля» и др.). Этот факт говорит об удивительной языковой восприимчивости поэта, который как бы следует в стихах за различными речевыми потоками, за модуляцией живого произношения. Воспроизводя все нюансы и шероховатости разговорного языка, он создает иллюзию столь полной речевой натуральности, что его произведения порой напоминают фонографическую запись.

Погруженность Бедного в бытовую стихию разговорной речи, в «сырой материал» языка, определившая его успех и литературное своеобразие, вместе с тем накладывала по временам на «демьяновский говорок» налет языкового натурализма. Отсюда, например, впечатление «неотделанности», «неотшлифованно-

⁸ Цит. по изд.: Русские писатели о литературном труде, т. 4. Л., 1956, стр. 609—610.

сти», возникающее при чтении его некоторых произведений. Оно объясняется, конечно, не отсутствием у автора необходимых навыков поэтической обработки слова, а тем, что сама эта обработка шла по линии максимального сближения стиха с построением обыденной речи, и автор намеренно сохранял, а иногда даже сгущал, подчеркивал в стихе ту языковую «корявость», которая усугубляла в его творчестве колорит «внелитературного», непосредственно-бытового общения с читателем. Стремясь писать так, «как говорят в жизни», Демьян Бедный в решении двуединой задачи, стоявшей перед советской поэзией, — «как ввести разговорный язык в поэзию и как вывести поэзию из этих разговоров?» — делал больший акцент на первой ее части, т. е. смелее других вводя в стих «непоэтичную» разговорную речь, он не всегда с той же силой выводил поэзию из разговоров, но порой, так сказать, оставлял ее на «разговорном уровне». Поэма Блока «Двенадцать», насыщенная просторечием, вульгаризмами улицы, в то же время приподнята над бытом и в целом по своему стилю и ритму представляет образец самой возвышенной, романтически окрыленной поэзии. Многие же произведения Бедного звучат так, словно они от начала и до конца произнесены рядовым представителем народной массы, например, кем-то из двенадцати блоковских красногвардейцев:

«Женка, что я те скажу:
Зря в деревне я живу!»
Женка взвыла: «Знамо дело,
Что со мною надоело.
Вспомнил, верно, прежних краль?
Уходи, проклятый враль!»
«Что ты, Груша! Эка, право,
Ну, подумала бы здраво,
Чем корить меня гульбой.
Не один уйду — с тобой,
Не на гульбище — на дело.
Время, стало быть, припело»⁹.

Сходство этих строк с отдельными строчками Блока («Несознательный ты, право, рассуди, подумай здраво...» и т. д.) очевидно, но разница состоит в том, что у Бедного в данном случае все повествование вращается вокруг таких «разговоров», не выходя в стилевом отношении за их пределы.

Неправильно было бы в этой черге Бедного видеть какой-то «просчет», которого он не сумел избежать. Недостатки (как это часто бывает у крупного мастера) выступали здесь как естественное, органическое продолжение его достоинств, и без одного

⁹ Демьян Бедный. Собр. соч., т. 2, стр. 172.

не было бы другого. «Приземленность» поэтического языка, неотделимого от повседневного простонародного говора, давала Бедному в тот период известные преимущества даже перед Блоком и Маяковским. По сравнению с их произведениями (если брать их в «общем балансе») творчество Бедного пользовалось тогда (большей популярностью в широкой народной среде и доходило до безграмотной деревенской массы, на которую он во многом ориентировался в своих стихах, стремясь к максимальной доступности и заботясь о том, чтобы его поэзия легко усваивалась даже людьми, никогда ничего не читавшими и не умеющими читать.

Друзья, подумайте о том, что на Руси

Люд грамотный — что капля в море.

Иного мудрость вся — три буквы на заборе

Да «отче наш, иже еси».

И вас, читающих простые эти строки,

Молю я: взяв из книг хорошие уроки,

Делитесь потом усвоенным добром

С тем, кто с хромым умом и кто с душой слепою

Бредет, безграмотный, извилистой тропею.

Не по своей вине наш брат и слеп и хром¹⁰.

Но давая «хорошие уроки» классовой борьбы и политической сознательности, предназначенные для самых отсталых слоев многомиллионного населения, Бедный в целях популяризации своих идей, «доходчивости», культивировал в языке некое «отставание», позволяющее ему быть на равной ноге с безграмотной массой и создающее видимость, что сам автор в культурном отношении не так уж далеко ушел от своего читателя. В результате простоватый дьяновский стих, выигрывая в широте распространения, порой проигрывал в исторической дальности, в окрыленности полета, что стало особенно заметным позднее, когда массовый читатель, повысив свою культуру, как бы перерос его поэзию и обратился к иным, более глубоким, источникам поэтического искусства. Ряд произведений Бедного живет и поныне, но кое-что отошло в прошлое и воспринимается теперь как упрощенность, излишняя прозаизация поэтической речи, хотя в свое время эти же строки обладали силой воздействия и пользовались успехом.

В частности, поэзия Бедного, очень богатая, разнообразная в своем словарном составе, менее выразительна по своему ритмическому строю. Тут, видимо, дает себя знать «сырой материал» языка, иногда остающийся как бы в первоначальном виде и потому несущий на себе следы нарочитой небрежности, рыхло-

¹⁰ Демьян Бедный. Собр. соч., т. 2, стр. 405.

сти. Тяготея к непринужденно-житейской разговорной манере, Бедный нередко создавал в стихе тот «естественный беспорядок», который, конечно, имел свою ритмическую организацию, но, так сказать, несколько ослабленную, однообразную, нечетко выраженную. Отсюда обилие таких необязательных, вставных словечек, как «ведь», «то», «все» и т. д., наличие длиннот, повторений, которые постоянно встречаются в живой речи, в быту, но в стихе уменьшают плотность словесного ряда и производят впечатление случайности, языковой аморфности.

Видимо, сам Бедный ощущал недостаточную поэтичность подобного рода явлений и потому, в частности, придерживался известного разграничения между «высоким» и «низким» стилем в зависимости от темы и жанра своих произведений. Не боясь огрублять язык в басне, частушке, стихотворной повести, он резко менял тональность речи при переходе к «возвышенным формам», что выражалось в его словаре исчезновением просторечия и появлением архаизмов, традиционно-поэтической лексики. В его творчестве были возможны и смелые лексические смешения, напоминающие Маяковского, но все же стилевая «градация» (на манер классицистических «трех стилей») здесь присутствовала достаточно часто. В ее основании лежало чувство (быть может, даже не вполне осознанное автором), что его стихотворная речь, опирающаяся на разговорный язык, слишком прозаична, чтобы ею пользоваться в торжественных случаях. Поэтому в произведениях, выдержанных в возвышенном слоге, он более каноничен, избегает снижения «в быт» и пользуется языком, апробированным в высокой лирике, несущим на себе печать искомой поэтичности:

Придут иные времена,
И будут новым поколеньем
Произноситься с умиленьем
Святые ваши имена ¹¹.

Разумеется, к этим «крайностям» стилистики Бедного (прозаизированная, огрубленная речь и традиционно-возвышенный стиль) не сводилось языковое богатство, введенное им в поэзию. Но хотя поэтическое новаторство Бедного имело общую с Маяковским направленность, а отчасти (например, в разработке конкретных форм политической агитации) предвзяло достижения последнего, это не мешало обоим авторам — при постоянных «пересечениях» — приходиться к разным индивидуальным решениям. Показательны в данной связи и прямая переключка поэтов в трактовке вопросов языка, стиха и те особые у каждого из них «акценты», которые отражали разность их дарований.

¹¹ Там же, стр. 295.

Современники, а иной раз и позднейшие исследователи стиха Маяковского, часто воспринимали и определяли его ритмическое своеобразие «негативно», т. е. видели в нем в первую очередь нарушение нормы, отказ от «правильных» размеров, «ломку» стиха. Однако несомненно важнее, определяя стих Маяковского, не соотносить его с нормами, от которых он отходил (и которые в нашем сознании все еще сохраняют иногда видимость универсального ритмического канона), но брать этот стих в собственном положительном качестве. «Ломка стиха» вообще не вяжется с поэзией Маяковского, у которого ритм всегда играл организующую, конструктивную роль. Стих его — энергичный, упорядоченный, «крепкий стих», обладающий очень четкой структурой. Усилившееся значение паузы, словораздела, принцип выделенного, ударного слова, несущего большой волевой заряд и требующего особого, подчеркнутого произнесения, повышенной артикуляции, возросшая опорная роль рифмы, скрепляющей к тому же не только окончания строк, но зачастую и внутреннее их строение, — сообщали поэтической речи Маяковского ту собранность и соразмерность, которая отнюдь не покрывается представлением о его большой ритмической свободе, неканоничности и т. д.

Требуют уточнений и достаточно частые (во многом правомерные) сближения стиха Маяковского с разговорной речью. От «разговоров» здесь прежде всего — грубое и живописное просторечие, так же как установка на слышимое, произносимое слово. Но житейская, бытовая тональность, присущая языку в разговорном употреблении, здесь мало подходит. Непринужденная, заурядная, как в обыденной жизни, беседа, столь близкая, например, демьяновской скороговорке, не характерна для Маяковского. В своем етихе он не «разговаривает», а «держит речь». Тут есть простор и для обыденно-разговорной интонации, для «обытовленного» словесного хода, но в принципе поэтическая речь для Маяковского — не «быт», а «событие», и в основе его произведений (даже если они имеют форму «разговора» — «Разговорчики с Эйфелевой башней», «Разговор с фининспектором о поэзии» и т. д.) лежит монолог поэта, произносимый не «мимоходом», «попросту», «от случая к случаю», а по особому поводу, с чувством «предназначения», своего рода «избранничества», некоторой «выделенности» из повседневной речи и обстановки. Его стихи произносятся стоя (а не «сидя на завалинке», как это свойственно Бедному): «Я встал со стула, радостью высвечен...»; «В такие вот часы встаешь и говоришь векам истории и мирозданию...». «Вставание» — самый первый «речевой жест», если воспользоваться термином А. Н. Толстого, напрашивающийся при чтении стихов Маяковского и подчеркивающий необычайность, серьезность, многозначительность сказанного. Этим стихам ближе аналогия не с разговором, а с ораторской речью, и

неслучайно образ Маяковского-стихотворца так сросся в нашем сознании с его обликом оратора, полемиста, декламатора. В этом сказались не только его широко известная практика выступлений перед массовой аудиторией, но также и очень важные особенности стиха, всегда звучащего как бы с трибуны, со сцены, с некоего «возвышения», хотя бы это была высота его личности. В этом смысле речь Маяковского всегда возвышенна, величава, приподнята — даже в тех случаях, когда по своему словарному составу она предельно снижена, груба, прозаична. Мощный голос, ритмико-интонационный строй Маяковского способны вывести самую грубую прозу в разряд высокой поэзии.

Знаменательно, что, говоря о демократизации поэтической речи в статье «Как делать стихи?», Маяковский связывает этот процесс непосредственно с проблемой ритма — «дать все права гражданства новому языку: выкрику — вместо напева, грохоту барабана — вместо колыбельной песни». Для него «новый язык» не сводится к «непоэтической» лексике; «корявый говор» подлежит обработке, выделке, воздействию, в котором ведущая роль отведена ритму, раскладывающему слова в музыкальном созвучии с новой, революционной эпохой. «Выкрик — вместо напева» (ранее, в период мировой войны, Маяковский определял свой стих как «слово-выстрел») опять-таки сближает его поэзию с особенностями ораторской речи и подчеркивает его установку на выделенное, ударное слово. Это не значит, что все его стихи непременно выкрикиваются (хотя громкость речи, в принципе, является тем необходимым качеством поэзии Маяковского, которое также связано с ее ритмико-интонационной спецификой). Но слова в его стихе непременно произносятся с особой внутренней силой и весомостью, они «припечатываются», а не растекаются в плавной, напевной мелодии. Новая мелодическая стихия, рожденная революцией, — «грохот барабана — вместо колыбельной песни» — непосредственно вылилась в маршах Маяковского. Но в более широком смысле в любом его стихе звучит «грохот барабана», произведенный ритмически-ударным словом, которое призвано будить, а не баюкать, бить, вести, волновать, а не ласкать ухо.

Все эти нормы эстетики и поэтики Маяковского, так же как отталкивание от традиционных хореев и ямбов (сопряженных в представлении поэта с «напевностью» и «шепотком», т. е. с условиями, противоположенными его словесному творчеству), нередко воспринимаются теперь как его исключительная привилегия, как чисто индивидуальная черта его поэтического темперамента. Между тем с подобного рода требованиями мы нередко сталкиваемся в декларациях и творческой практике того периода, причём — у авторов, достаточно далеких от поэтики Маяковского и тем не менее обнаруживающих с ним некоторое единомыслие в подходе к стиху и ритму. И хотя Маяковский несравнимо пол-

нее, последовательнее, совершеннее выразил и воплотил эти устремления, сам факт подобной близости весьма поучителен. Он свидетельствует о том, что идеи, связанные с видоизменением стихосложения, были выдвинуты самим временем, эпохой и носились тогда в воздухе, а не были навязаны русской поэзии каким-то одним ее представителем, видевшим свое призвание в нарушении общих норм и правил.

Параллельно «прорывам на словарном фронте» наметились сходные явления в ритмико-интонационном строении поэтической речи. В частности, энергичным нападкам подверглась «напевность» стиха, воспринимавшаяся тогда многими как норма классической ритмики XIX века (хотя практически эта черта наиболее полно выразилась в языке символизма, приведя к поглощению смысла речи ее ритмико-звуковой стороной, «музыкой слова»). В авангарде здесь, естественно, выступали авторы, взявшие курс на язык миллионов. Даже Демьян Бедный, которому гораздо ближе, чем Маяковскому, была старинная песенная традиция русского фольклора (недаром в период «Левого марша» он создал знаменитые «Проводы», выдержанные в этой традиции), был тогда склонен демонстративно отвергать «благозвучие» и «напевность» как признаки барской изысканной речи. В программном стихотворении «Мой стих», написанном незадолго перед Октябрьской революцией, он противопоставлял «чарующе-напевным» звукам салонного искусства свой голос — «глухой, надтреснутый, насмешливый и гневный» и выражал сомнение, что к нему, поэту-борцу, подойдет традиционно-поэтическое имя «певца»: «Пою. Но разве я „пою“? Мой голос огрубел в бою...»¹².

Любопытно, что «петь» отказывались иной раз поэты, более других подвластные мелодическим «чарам» символизма. В этом случае лозунги, близкие Маяковскому («выкрик — вместо напева»), говорили о попытке автора (или только его заявке) как-то перестроить свою стиховую систему, приведя ее в большее соответствие с бурной современностью. Например, В. Александровский, находившийся под сильным влиянием напевных интонаций дореволюционного Блока, в стихотворении «Крик борьбы» провозглашал: «Не пою я, — кричу! Мои крики — борьба и мятеж...»¹³. Сходные мотивы находили выражение в творчестве В. Князева, требующего, «чтобы речь наша была слышна, чтобы спорила своею мощью она с всезаглушающими циклонами»¹⁴. Порою ему удавалось более или менее удачно реализовать эту

¹² Демьян Бедный. Собр. соч., т. 1, стр. 358.

¹³ «Творчество», 1918, № 4, стр. 10.

¹⁴ Василий Князев. О чем пел колокол. Стихи. Пг., Пролеткульт, 1920, стр. 33.

установку на громкое, «слышимое» слово, и тогда в его стихах отчетливо звучала ораторская интонация:

Кто за Красный Шар Земной? —
За мной!
Кто проклятья шлет войне? —
Ко мне!
Не трепещет в черный год? —
Вперед!
Неизбежной бури ждет? —
Вперед!
Дети воли и труда —
Сюда! ¹⁵

Произведения подобного типа не только отвечали общей эмоциональной настроенности того времени, но рождались непосредственно из практики общественно-политической борьбы, из той стихии митингов и публичных выступлений, в которых бушевала, плавилась, крепла воля масс — нового читателя, зрителя и слушателя освобожденной России. Стихи из книги, из комнаты вышли на площадь и читались не в одиночку, а «сообща», перед тысячной толпой, превращая поэта в трибуна не в иносказательном лишь, а в буквальном смысле слова и требуя от него новых качеств в самом произнесении стиха. Не в редкость были такие факты, как читка поэтами своих стихов совместно и в перемежку с речами политических ораторов, и все это, естественно, должно было привести к ритмико-интонационным изменениям в поэтической речи, если она хотела быть услышана и понята.

Интересное свидетельство на этот счет дал Н. Асеев, рассказавший в очерке «Октябрь на Дальнем» о своем первом выступлении перед рабочей аудиторией, на митинге в оккупированном японцами Владивостоке.

«Во время митинга я попросил слова для чтения стихов... Я стоял у подножия трибуны и после каждого оратора дергал председателя за рукав, требуя себе слова. Рядом со мной стоял молодой человек, чрезвычайно красивый, рослый и осанистый, с любопытством и удивлением наблюдавший за мной (как выяснилось впоследствии, это был легендарный Лазо. — А. М., А. С.). Видя безуспешность моих попыток, он наклонился ко мне и спросил вполголоса:

— В чем дело, товарищ? Что вы хотите говорить?

Я ответил, что хочу „говорить“ стихи о партизанах, и назвал себя. Тогда он мягко, но властно продел свою руку мне под локоть и, проговорив: „тогда идемте сюда“, повлек меня за собой.

...Грузчики слушали стихи как надо. Ни кашля, ни шепота за пятнадцать минут читки. Сплошные пятитысячные глаза, как

¹⁵ Василий Князев. Красное Евангелие. Свиток первый. Пг., 1918, стр. 7.

трамплин, поддерживали правильность интонации. И по окончании дружный говор и хлопки были необычным одобрением собравшихся послушать „поэзию“. Здесь я впервые и навсегда был прикован накрепко к человеческому коллективу. Здесь впервые и навсегда я почувствовал серьезность и необходимость поддержки настоящей человеческой аудитории, пришедшей не развлекаться и отдыхать, а плавиться и накаляться в общем подъеме подлинного пафоса, действительного массового героизма.

Когда я, счастливый и возбужденный, слез с ящика, на него вошел приведший меня сюда молодой товарищ. Он заговорил сильным, звучным голосом, отдававшимся далеко во всех ушах площади, и в глазах, устремленных к небу, я заметил восторг и непревзойдимое волнение. Он говорил коротко и сильно. Это была не речь, а скорее ряд лозунгов, сжатых в общепонимаемый шифр, взбадривающих и освежающих, увлекательных и неожиданных в этом городе, задуренном тяжестью интервенции»¹⁶.

В этом рассказе все необычно и вместе с тем чрезвычайно существенно для понимания природы поэзии, рожденной Октябрем. Начиная с того момента, что для стихов надо «просить слова», и кончая тем, что это «слово», нужное массам и произнесенное в одном ряду с боевыми лозунгами, приобретает новое качество во взаимодействии со слушателями. Перед нами не просто исполнение «готовых» стихов, а как бы их наполнение новой интонацией. Асеевская характеристика ораторского стиля Лазо хорошо передает, по сути дела, и некоторые стилевые особенности, присущие многим явлениям молодой советской поэзии. «Не речь, а скорее ряд лозунгов, сжатых в общепонимаемый шифр, взбадривающих и освежающих», — под это определение подходит, например, и «Левый марш» Маяковского с его броской лозунговостью, преисполненной яростью и страстью: «Крепи у мира на горле пролетариата пальцы!» По такому принципу строились стихи, даже не читаемые, а выкрикиваемые перед толпой и представляющие сгусток поэтических восклицаний, призванных поддержать и усилить эмоциональный подъем собравшихся. Сила, энергичность, отчетливость произнесения рождались, так сказать, из самой потребности слушателей и находили непосредственное выражение в ритмической организации речи.

Понятно в данных условиях и отталкивание многих авторов от традиционных размеров, показавшихся вдруг недостаточно «громкими». В наметившейся «реорганизации» стиха нередко принимали участие поэты, представляющиеся рядом с Маяковским традиционалистами, но по-своему тоже стремившиеся перейти от правильных метров к какой-то иной, новой системе стихосложения. Известно, например, что Маяковского не удовлетворял «слишком правильный», классический ритм в стихотворении В. Кириллова «Матросам», и он писал по этому поводу

¹⁶ Н. Асеев. Проза поэта. М., «Федерация», 1930, стр. 192—194.

в статье «Как делать стихи?»: «Безнадежно складывать в 4-стопный амфибрахий, придуманный для шепотка, распирающий грохот революции!»¹⁷ Но сам Кириллов не придерживался столь уж безнадежно консервативных взглядов, как может показаться, если исходить из этой оценки. Среди пролеткультовцев Кириллов выступал застрельщиком стиховых преобразований, и примерно так же, как Маяковский, он мотивировал их жизненную необходимость, ориентируясь на «распирающий грохот революции». В докладе на I-м съезде пролетарских писателей (октябрь 1920) Кириллов говорил: «...Мы до революции писали стихи метром старой пушкинской поэзии: ямбом, хореем. Когда мы выходили с этими ямбами и хореем перед тысячными аудиториями, у нас заплетался язык; потребовались новые формы стиха для того, чтобы сколько-нибудь его стало слышно для масс»¹⁸.

Однако очень часто направление, в котором шли тогда поиски новых форм стиха, существенно разнилось от понимания Маяковского и в некотором смысле было ему противоположным. Стиховые преобразования сплошь и рядом выражались лишь в аритмии, т. е. в полнейшем отрицании ритмообразующего начала в стихе, что на практике вело к его разрушению, а не к обретению нового ритмического качества.

Самых крайних размеров эти тенденции достигли у имажинистов, которые пропагандировали свободный стих (*vers libre*) французских поэтов, понимая его как свободу всяческой аритмии и победу «чистой» бессодержательной формы. «...Наш метрический стих доживает последние дни,— провозглашал В. Шершеневич.—...Ритмический правильный размер отмирает. Все большие и большие права приобретает свободный стих. И вот тут-то мы уже окончательно совпадаем с новой французской поэзией...»¹⁹. И далее, следуя формалистическим установкам Маринетти, Шершеневич призывал полностью уничтожить «грань между прозой и поэзией»²⁰, высказывал убеждение, что «ритмика не свойственна поэзии вообще, и чем ритмичнее стихи, тем они хуже»²¹.

По-иному, без очевидного крена в формализм, через творчество поэтов-демократов Уитмена и Верхарна, увлечение свободным стихом сильно затронуло пролетарскую поэзию. На том же съезде, где выступал Кириллов, призывавший порвать с «метром старой пушкинской поэзии», В. Львов-Рогачевский утвер-

¹⁷ Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 12, стр. 84.

¹⁸ Стенограмма I-го Всероссийского съезда пролетарских писателей.— ЦГАЛИ, ф. 1698, оп. 1, ед. хр. 922, л. 11.

¹⁹ Шарль Вильдрак и Жорж Дюамель. Теория свободного стиха. (Заметки о поэтической технике). Перевод и примечания Вадима Шершеневича. [М.], «Имажинисты», 1920, стр. 3.

²⁰ Там же, стр. 34.

²¹ Вадим Шершеневич. Кому я жму руку. [М.], «Имажинисты» [1924], стр. 16.

ждал, что большинство пролетарских авторов «приняло новый свободный стих, большинство учится у Верхарна и Уитмена». А. Лебедев-Полянский там же высказал предположение, что «в будущем как раз та форма стиха, которая блещет своими рифмами, отойдет в вечность» и «рифм в будущем не будет»²².

Хотя ссылка на «большинство» в данном случае страдала несомненным преувеличением, популярность свободного стиха была велика. Многие авторы именно в нем искали того интонационного простора, который предполагал общение с массовой аудиторией, «громогласность». Из наиболее интересных явлений этого плана в творчестве пролетарских поэтов следует назвать «полустихотворные» произведения Гастева, близкие, в общем, к формам свободного стиха, а по временам позволяющие говорить о своеобразной экспрессивно-насыщенной «рубленой прозе» (стоящей где-то на грани стиха в собственном смысле слова и жанра стихотворений в прозе). Но при всей самобытности Гастева эти достижения (несравнимо более яркие, чем его же стихи, выполненные в традиционной манере) носили довольно узкий, локальный характер и не открывали больших перспектив в развитии стихосложения. С другой же стороны, свободный стих в практике ряда пролетарских поэтов (например, у И. Садофьева) зачастую приводил к явным творческим срывам, к утрате эстетических, художественных качеств стиха, превращенного даже не в прозу, а в плохо организованный, «непереваренный» словесный материал.

В одном из стихотворений Садофьева, выполненном в «свободной манере», развертывается полемика между создателями нового искусства и сторонниками старого. Реакционеры (среди которых действует, между прочим, «поэт любвей и соловьев» — явная реминисценция из Маяковского) утверждают, что новая форма пролетарских поэтов —

Скверная, грубая, неряшливая!..
Безграмотная и бесформенная!..
Авторы не знают законов стихосложения...
Размера и ритма...

Им от имени нового искусства возражает авторский голос:

Слепы!
Поймите, что все то, что замкнуто вами —
В условную, беззубую, мертвую догму,
И размерную, ритмичную форму —
Уже не живет...
И что создается по старым законам —
Тотчас умирает...²³

²² Стенограмма I-го Всероссийского съезда пролетарских писателей. — ЦГАЛИ, ф. 1698, оп. 1, ед. хр. 922, лл. 17, 29, 33 об.

²³ Илья Садофьев. Динамо-стихи. Пг., Пролеткульт, 1918, стр. 14—15.

Вопреки желанию автора, его стихотворная речь — действительно неряшливая и бесформенная — производит обратное действие и оказывает невольную услугу его литературным противникам. Сколько ни заклинает поэт, что все, что облекается в «размерную, ритмичную форму — уже не живет», ему нельзя верить, ибо, потеряв «размерность», его собственный стих стал безжизненным. Отменив «старые законы», Садофьев не выдвинул новых, и в результате сама идея скопрометирована его стихом.

Эта «непродуктивность» и повлекла вскоре к отливу творческих интересов от поэзии подобного типа. Но поражения, которые потерпел свободный стих, еще не дают основания отрицать за ним право на существование в русской поэтической речи, знавшей, в принципе, достаточно удачные и разнообразные опыты в этом роде. Неудача же многих, сделанных в годы революции, попыток пересадить свободный стих на почву русской поэзии объясняется скорее всего некоторыми ложными предпосылками, коренящимися в самой творческой практике тех авторов, которые к нему обращались. А именно, здесь на передний план очень часто выступало чисто негативное понимание проблемы стиха, ритма, и поиски «свободных» форм практически сводились к тому, что поэт попадал во власть «бесформенности» и, отказываясь от традиционных размеров, рифмы и т. д., не приобретал ничего взамен. Для авторов, не обладавших достаточной стиховой культурой, мастерством (а таких было немало среди пролетарских поэтов), «свободный стих» нередко оказывался, попросту говоря, способом, с помощью которого незадачливый стихотворец выходил из создавшихся «затруднений» и писал «как придется», не слишком заботясь о художественном достоинстве своих вещей, но тем не менее искренне полагая, что он идет путем первооткрывательства.

Эти явления подтверждают как своего рода доказательство от противного, что подлинное новаторство отнюдь не заключалось в «ломке стиха», приводившей сплошь и рядом к плачевным результатам. И на этом же фоне особенно явствен глубокий положительный смысл стиховой реформы Маяковского. Борясь против старых «правил» и «канонов», он шел по пути не ослабления, а усиления в стихе ритмообразующего начала. В период довольно широкого (и отчасти, по некоторым исходным моментам, близкого ему) увлечения всяческой аритмией, он разрабатывал и совершенствовал стих, исполненный несокрушимой волевой энергии. Вот почему его поэтическое новаторство оказалось в такой мере созвучным революции.

В истории советской поэзии период 1917—1920 годов при всей его резко очерченной идейно-эстетической целостности, «законченности» достаточно многообразен по своим творческим устремлениям. Переломный характер этого времени, приобщение словесного творчества к новому, еще не освоенному, материалу действительности, идейная перековка писателей, их формальные поиски, шедшие одновременно по нескольким путям,— все это приводило к тому, что даже в работе одного автора (не говоря уже о различии групп и направлений) нередко давали себя знать известная «разноголосица», смешение и пестрота стилей.

Период перестройки, ускоренного развития переживает в эти годы и Маяковский, чья поэтическая система, казалось бы, больше, чем какая-либо другая была «приспособлена» к восприятию эпохи войн и революций и поражала своей монолитностью, внутренней слаженностью всех «частей». Однако при ближайшем, более детальном, рассмотрении она обнаруживает пересечения разных (порою противоборствующих) интересов. Дело не сводилось к изживанию футуризма и накоплению других однородных качеств. Сами требования к поэзии, выдвинутые революционной эпохой, были слишком новы, сложны и многогранны, чтобы обойтись одним исчерпывающим решением.

Примечательно, что начало литературной деятельности Маяковского в послеоктябрьский период было сопряжено с работой над «Мистерией-буфф», которая и в жанровом и в языковом отношении существенно отличалась от всего, что он писал прежде. Через это произведение, построенное не на обычной для Маяковского лирической основе, а на драматическом «разноречии», он как бы подключил к своей поэзии шумный говор толпы, волнующейся, митингующей, спорящей о самодержавии и республике, о революции и социализме. В этом смысле «Мистерия-буфф», где он начал в полной мере живописать стихами политику, знаменовала в его творчестве дальнейший этап демократизации языка. Но здесь же наметились стилиевые тенденции иного порядка. И в речи персонажей — представителей трудящейся массы, и особенно в монологе «Человека просто», выступающего в пьесе проводником авторского, лирического начала, местами бросается в глаза тяготение к «сгущенной», метафорически-насыщенной речи, призванной передать героический пафос, душевный подъем, всемирный размах революции. Сходные явления наблюдаются и в других произведениях. На материале поэмы «150 000 000» мы видели, как убеждение поэта в том, что «революция — проста» и не требует никаких словесных ухищрений, сочеталось с противоположной и не снятой до конца установкой на «велеречивое» слово.

В поисках повышенной эмоциональной выразительности Маяковский в тот период иной раз обращался и к своим «ста-

рым запасам», строя сложные, запутанные метафоры, усиливая до предела звуковую инструментовку стиха и т. д., отчего его речь в некоторые (чаще всего в наиболее патетические) моменты, приобретала те или иные оттенки, напоминаящие о его до-октябрьском облике. Но в целом эту направленность его стиля никак нельзя свести к «пережиточным», «остаточным» явлениям, подлежащим последовательному преодолению. Не один Маяковский, а вся советская поэзия стояла тогда перед очень трудной и ответственной задачей — не только рассказать о событиях в простых и понятных словах, переняв живую речь улицы, но и найти подходящее моменту, по-особому емкое, яркое, впечатляющее, «грандиозное» слово: «Днесь небывалой сбывается былью социалистов великая ересь». Это сказано не так уж просто, а несколько витиевато, высокопарно и, конечно же, в духе «тринадцатого апостола», но вместе с тем — и в духе небывалого сегодняшнего дня революции, исполненного торжественности и величия. Перед нами, по сути дела, поэтическое иносказание эпохи, художественная формула ее, выведенная сложным путем, построенная на резко экспрессивном сдвиге понятий и лексических рядов, сплетенная в виде причудливого, подчеркнута необычного словосочетания, богатого внутренними эмоционально-смысловыми переходами и контрастами, игрой звуков и значений: «небывалая быль», «ересь», превращенная в символ веры, актуальнейшая сверкающая современность — торжество социалистов — в тяжелой старославянской оправе. И знаменательно, что эти строки из «Поэтохроники» Маяковский в 1918 году приводит как образец «ржаного слова», современного языка новой поэзии и видит в них некий синоним политических лозунгов сегодняшнего дня:

«Да здравствует социализм» — под этим лозунгом строит новую жизнь политик.

«Да здравствует социализм» — этим возвышенный, идет под дула красноармеец.

«Днесь небывалой сбывается былью социалистов великая ересь», — говорит поэт.

Если б дело было в идее, в чувстве — всех троих пришлось бы назвать поэтами. Идея одна. Чувство одно.

Разница только в способе выражения.

У одного — политическая борьба.

У второго — он сам и его оружие.

У третьего — венок слов²⁴.

Речь поэта выступает, таким образом, в двойственном отношении к языку жизни — она и похожа и не похожа на него; у нее общая идейная направленность с лозунгами революции и

²⁴ Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 12, стр. 12.

вместе с тем особое, отличное, поэтическое значение (а не только лишь «способ выражения», как говорит здесь Маяковский). Очевидная разница в структуре и тональности этой речи (т. е. художественная специфика словесного творчества) имеет свою целью наиболее полно и правдиво выразить тот общенародный пафос, которым воодушевлены и поэт, и политик, и красноармеец.

Подобного рода диалектическое противоречие (свойственное в принципе любому произведению искусства, которое уподобляется жизни, но не перестает быть искусством) приобретало в те годы особенную остроту, ибо сама действительность толкала авторов как бы в двух направлениях: писать просто, писать так, как говорят миллионы, и в то же время писать «необыкновенно», по-особому возвышенно, эмоционально, экспрессивно, заметно отходя от общеупотребительных норм языка. Делом поэтического кругозора, таланта, мастерства, такта было совместить эти две тенденции, каждая из которых отчетливо осознавалась как потребность времени. Но в зависимости от вкусов и склонностей автора, от жанра и конкретного задания верх часто брала то одна, то другая «сторона», и отсюда возникала необычайная широта колебания в поэтической интонации того периода — от просторечия до архаизмов, от разухабистой частушки до «оды торжественного „О“», от нарочитой прозаизации и опрощения стиха до его усложнения, образного перенасыщения. Эту вторую тенденцию можно выразить репликой одного из персонажей «Мистерии-буфф» — Фонарщика, который первым увидал «Землю обетованную» и, потрясенный увиденным, пытается передать остальным свое впечатление:

Н-е м-о-г-у...

Т-а-к-а-я

к-о-с-н-о-я-з-ы-ч-ь...

Дайте мне, дайте стоверстый язычище,

луча чтоб солнечного ярче и чище,

чтоб не тряпкой висел,

чтоб раструбливался лирой,

чтобы этот язык раскачивали ювелиры,

чтоб слова

соловьи разносили изо рта...

Да что!

И тогда не расскажешь ни черта!²⁵

В первые годы революции многие советские поэты оказались, можно сказать, в положении этого Фонарщика. Зрелище революционной действительности, открывавшееся перед ними, было столь огромно и удивительно, что им нужен был «стоверстый язычище», чтобы об этом рассказывать. Таким «язычищем»

²⁵ Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 2, стр. 233.

были и возросшая в те годы гиперболичность Маяковского, и сгустившаяся до предела метафоричность Есенина и многие другие явления поэтического языка, призванного возвыситься, заблестать, «раструбиться» и тем не менее ощущавшего свою убогость перед величием реального факта — Октябрьской революции.

Все эти явления, не сходные между собою и ведущие поэтов по разным стилевым направлениям, а порою заводившие совсем не в ту сторону, куда стремился автор (тоже своего рода «косноязычь», — например, у пролеткультовцев, в погоне за «высоким словом» постоянно впадавших в превыспреннюю риторику), имели в своей основе нечто родственное. А именно — желание выразить свое восхищение красотой нового мира, свои бурные, переполняющие душу переживания толкало многих авторов к тому, что можно назвать (мы пользовались уже этим определением применительно к поэме «150 000 000») «гиперболизмом» стиля, нагнетанием тех или иных средств художественной выразительности, заметным сгущением в языке эмоционально-экспрессивной окраски. В соответствии с этим в стихе ряда поэтов возрастает, например, роль звуковой стороны, свидетельствующая о преобладании эмоционального восприятия, о потребности «выкричать» и «вызвать» миру все то, что волнует сердца миллионов и уподобляет сердце поэта литаврам, барабану.

Радости пей! Пой!

В жилах весна разлита.

Сердце, бей бой!

Грудь наша — медь литавр²⁶.

В этой звукописи революции, так же как в ее лексике, получили права гражданства подчеркнута «некрасивые», грубые, грохочущие, режущие звуки. «Есть еще хорошие буквы: Эр, Ша, Ща», — провозгласил Маяковский, дав образцы такой инструментовки стиха, которая изменяла представление о красоте и музыкальности поэтической речи и совпадала с общей направленностью его творчества, с нормами его ритма и языка:

Мимо

баров и бань.

Бей, барабан!

Барабан, барабаны!²⁷

Подобного рода примеры связываются обычно с футуризмом, чья односторонняя увлеченность фонетикой общеизвестна²⁸. Но

²⁶ Там же, стр. 7.

²⁷ Там же, стр. 127.

²⁸ О явной звуковой перегрузке свидетельствуют в этот период многие произведения В. Каменского, Н. Асеева, С. Третьякова и других футуристов. Характерна для этого течения и борьба с классическим «благозвучием», которая велась зачастую под ультралевыми лозунгами, апеллирующими к «пролетарскому мироощущению». Во втором номере «Искусства коммуны» (15 де-

несомненна связь этой грохочущей звукописи Маяковского и с более широким рядом литературных явлений той эпохи, когда барабанная дробь и призывные удары набата были наиболее, так сказать, популярными мотивами и служили основой поэтической инструментовки у авторов самой разной стилиевой ориентации. Такого же типа (хотя и не такого же качества) стихи, что и приведенные выше строки Маяковского, можно встретить, например, у И. Филипченко, В. Князева, П. Орешина и других поэтов, не испытывавших в данном случае никакой зависимости от футуризма, но работавших с разным успехом «в духе времени»:

Бедноте бездомной бью в барабан я.

Бью, обезумев в бранных боях: —

Там тиран,

Таран там,

Рать там тарабанная,

Трон там — таратайка — мертвый прах²⁹.

«Бам!.. бам!.. бам!..» — я медный вопль тревоги...

«Бам!.. бам!.. бам!..» — Дружинники сюда!

«Бам!.. бам!.. бам!..» — туманятся дороги,

«Бам!.. бам!.. бам!..» — орда идет! орда!!³⁰

Здесь интересны не совпадения отдельных, более или менее удачных, приемов звукоподражания, а более общие и глубокие эстетические предпосылки, обусловившие эту повсеместную тягу к «звонкому слову». С его помощью авторы выражали свое первое впечатление от новой действительности, передавали «грохотом» и «звоном» свое волнение, порыв, боевую тревогу, достигая иной раз ярких экспрессивных эффектов за счет известных потерь в смысловой ясности, изобразительной точности языка. Воодушевленная пафосом грандиозного, поэзия этого времени порой утрачивала «чувство меры» и легко впадала в стилиевые «крайности». Но страсть к чрезмерному (в образе, в слове, в звуке) была в природе этой поэзии и питалась из живого источника, хотя и облекалась в самые разные, в том числе нередко — в «наносные», «случайные» формы.

кабря 1918 г.) за подписью «Рабочий Муштаков» появилось, например, следующее заявление: «Для слуха рабочего, услаждаемого с самого детства шумом машин и станков, гулками раскатами паровых молотов, не могут донестись тихие жалкие звуки гитар и скрипок, ласкавших слух буржуа, замкнувшегося в уютной квартирке. ...Пролетариату нужно искусство, которое родилось из шума заводов, фабрик, улиц, которое по своему духу должно быть громовым искусством борьбы. Оно есть. Это футуризм».

Напомним, что тогда же теоретик Пролеткульта А. Богданов с помощью точно таких же ссылок на «слух рабочего», услаждаемый (!) с самого детства заводскими шумами, отстаивал другую, противоположную (но столь же обязательную) стилиевую норму — правильный размер и каноническое благозвучие.

²⁹ Иван Филипченко. Руки. Стихи и поэмы. М. «Кузница», 1923, стр. 25.

³⁰ Василий Князев. О чем пел колокол. Пг., Пролеткульт, 1920, стр. 9.

Показательны в этом смысле те чужеродные стилевые влияния, которые проникали тогда в среду пролетарских поэтов и говорили не в пользу авторов, пытавшихся писать о современности на языке, заимствованном, «приблизительном», невнятном, а то и просто не подобающем поэту революции. Эти «сторонние» воздействия тоже имели свою внутреннюю «мотивировку», которая их не оправдывает, но объясняет и позволяет понять, почему именно тот, а не другой стиливой «крен» давал себя знать в творчестве пролетарских поэтов. При достаточно ограниченном влиянии со стороны футуристов, при совершенной непопулярности в этой среде образцов поэзии акмеизма, здесь особенным успехом, как мы видели, пользовались штампы символистской поэтики, привлекавшие, конечно, не религиозно-мистическим содержанием, а своей «возвышенностью», высокопарностью, велеречивостью. Если образы акмеистов были попросту «мелковаты» для пролетарского поэта, если футуризм был для него слишком груб и невразумителен, то абстрактный лексикон символизма, где чуть ли не все слова писались с прописной буквы, нередко обладал в его глазах кажущимся соответствием с огромными величинами сегодняшнего дня. Этим объясняется, в частности, распространение символистских штампов в революционной поэзии 1917—1920 годов, испытывавшей острую нужду в «высоком», «приподнятом» слове, но вынужденной иной раз пробавляться искусственными заменителями, обладавшими лишь мнимой эстетической ценностью. Они быстро исчезли из поэтического обихода несколько лет спустя (заодно с космизмом, абстрактной символикой и т. д.), когда на передний план выдвинулись иные задачи, потребовавшие от поэзии «речи точной и нагой», исполненной изобразительной конкретности, предметной достоверности. Тогда-то, в начале 20-х годов, в творчестве ряда советских поэтов «второго поколения» (Багрицкого, Тихонова, Сельвинского и других), если и сказывались порой «сторонние» стилевые влияния, то уже не символистического, а преимущественно акмеистического происхождения. Хотя сам акмеизм как литературная школа давно уже вышел в тираж, некоторые черты его стиля (обыгрывание конкретной «вещной» детали, предметная изобразительность поэтической речи, наглядная «картинность» образа) давали себя знать в практике того или иного молодого автора, воодушевленного пафосом конкретизации и «овеществления», подобно тому как в начале революции возвышенно-одухотворенный строй поэтики символизма чем-то импонировал поэтам Пролеткульта и «Кузницы».

Это показывает, что даже в сфере достаточно случайных влияний, так же как в ученичестве, в эпигонстве или подражательности, существует определенная логика и преемственность, до некоторой степени (в ослабленном или в искаженном виде) воспроизводящая основные, ведущие процессы в поэтическом

языке. Писать под Бальмонта в 1925 году никому из мало-мальски одаренных молодых поэтов не пришло бы в голову, но в 1918 году звонкие «бальмонтизмы» были в ходу, ибо как-то отвечали повышенной эмоциональной настроенности, которая тогда господствовала. Поэты же, проходившие выучку у акмеиста М. Зенкевича (например, И. Сельвинский в своих ранних стихах), тогда были «неслышны»; заглушаемые патетическим «грохотом», да и сам Зенкевич испытывал тогда заметное влияние «господствующего стиля», сближаясь в ряде произведений (выполненных в гиперболизированной, резко экспрессивной, абстрактно-символической манере) с футуристами и пролеткультовцами:

Цыц вы! Под дремлющей Этной
Древний проснулся Тартар.
Миллионами молний ответный
К солнцу стремится пурпур.
Не крестный, а красный террор.
Мы — племя, из тьмы кующее пламя.
Наш род — рад вихрям руд.
Молодо буйство горнов солнца.
Мир — наковальня молотобойца³¹.

Когда однажды ряду пролетарских поэтов была предложена анкета с вопросами о литературных влияниях, которые они испытали, первое место из самых влиятельных в этой среде авторов получили символисты — А. Белый и Блок. А на вопрос о том, к какой поэтической школе поэты себя причисляют, многие пролеткультовцы — В. Александровский, С. Обрадович, В. Казин, Н. Дегтярев — ответили: «пролетарский имажинизм»³². Это самоопределение в первый момент кажется невероятным: ведь никаких сколько-нибудь глубоких связей у пролетарских поэтов с имажинистами не было, и они ожесточенно боролись с этой группой, так же как ее представители постоянно тогда выступали с отрицанием пролетарской поэзии. И все же такой ответ был дан не случайно. Помимо желаний авторов именоваться «по-модному» и быть, что называется, на уровне «современных» веяний, здесь сказалась, видимо, установка пролетарских поэтов на густую образность, метафорическую экспрессивность, не имевшую ничего общего с настоящим имажинизмом, но действительно характерную для их творчества. Эта поэзия, устремленная ввысь, закрученная вихрем ярких, пышных, но не всегда четких и жизненно достоверных образов, испытывала ту стилевую перегрузку, которая в субъективном осознании и получила в данном случае такое странное, несообразное определение, как «пролетарский имажинизм».

³¹ Мих. Зенкевич. Пашня танков. [Саратов], 1921, стр. 7.

³² ЦГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 4, лл. 1—4.

Советская литература в ранний период развития знала немало подобного рода терминологических «сдвигов» (которые не всегда ограничивались лишь путаницей в определениях, но порой означали известное «потеснение» в пользу враждебной эстетики и идеологии). Также в поэтическом языке тех лет наблюдается большая подвижность, взаимопроникновение, переплетение стилей, создающих в целом картину достаточно сложную, запутанную, противоречивую, хотя и богатую по своим творческим возможностям. В переделку и перестройку шли очень разные по «исходным данным», по своим принципам и традициям стилевые системы. Иные из них сохранялись и обновлялись, иные падали на глазах, не выдержав столкновения с жизнью, с новыми эстетическими запросами. Во множестве появлялись «временные», «промежуточные» сочетания, говорившие лишь о частичном приятии новых требований, о неполном соответствии поэзии с действительностью, конкретного выполнения — с замыслом художника, практики — с теорией. Подобно тому как в литературной борьбе часто действовали тогда самые странные союзы и объединения, так и в поэтическом языке возникали сплавы и смеси, удивляющие своим неоднородным составом, совмещением очень разных интересов и устремлений.

Любопытный образчик такой «смеси» представляет, например, поэзия В. Нарбута — в прошлом акмеиста, специализированного на воспевании «грубой плоти»; подаваемой в нарочито сниженной, эпатирующей, «откровенной» манере, близкой к «эстетике безобразного» французских «проклятых» поэтов и русских футуристов. В новой книге стихов «Плоть. Быто-эпос» (1920) Нарбут продолжает разрабатывать эту «низкую тему», изображая отталкивающие подробности из быта бань, мертвецких и т. п. и щеголяя своим бесстрашием в описании самых грубых, «запретных» сторон действительности.

И разве этот голый в мертveckой —
изысканнейший тот господин?..
Скуластый, скрюченный, белобрысый,
и верхняя припухла губа..
Мошонку растормошили крысы
и — сукровицу можно хлебать!..³³

Подобные строки звучали как вызов изнеженным вкусам «чистой лирики» и трактовались тогда в определенных кругах как своего рода «бунт материи» против засилия «духа», «неземной красоты». Вместе с тем очевидно преобладание в этих стихах чисто эстетского подхода к теме, материалу: «уродливое» превращалось в предмет «самоцельного» любования, порою — с оттенком издевки, болезненной извращенности.

³³ Владимир Нарбут. Плоть. Быто-эпос. Одесса, 1920, стр. 11.

Видимо, сам автор ощущал несродность своего стиля тем большим духовным запросам, которые несла современность. Поэтому, стремясь откликнуться на них, он вынужден был «отвлекаться» от своей обычной манеры и писать параллельно произведения совершенно иного рода, выдержанные в возвышенном, романтически-приподнятом «ключе». Произошло явное раздвоение поэтической природы Нарбута, и в то время как один автор выступал в роли «калеки» и «урода», влекущегося по грязи ко всему «непризнанному», безобразному, отвергнутому людьми, второй слагал гимны в честь революции, перенимая черты вдохновенного романтика, пророка, трибуна. Образ времени, им создаваемый в лирическом цикле «Октябрь» (1920), был очень далек от заземленных «бытовых» описаний из книги «Плоть». Он строился на резких, экспрессивных переходах от конкретных «материальных» примет эпохи к ее «абстрагированному», одухотворенно-аллегорическому изображению.

В дыму померкло: «Мира!» — «Хлеба!» —
Дни распахнулись — два крыла.
И Радость радугу вполнеба,
как бровь тугую, подняла.
Что стало с песней безголосой,
звеневшей в мерзлое стекло?
Бубнят грудастые матросы,
что весело-развесело.

Семнадцатый!
Но догорели
в апреле трели соловья.
Прислушайся:
не в октябре ли
звучат весенние свирели
ликующего бытия?
Перебирает митральеза,
чеканя, четки все быстрей;
взлетев, упала марсельеза;
и из бетона и железа,
над миром, гимн, греми и рей!
Интернационал!
Как узко,
как узко сердцу под ребром,
когда напряжен каждый мускул
тяжелострунным Октябрем!
Горячей кровью жилы-струны
поют и будут петь во век,
пока над радугой Коммуны
возносит молот человек ³⁴.

³⁴ Владимир Нарбут. Советская земля. Харьков, 1921, стр. 4, 5.

Несмотря на отдельные удачи и находки это не было в полной мере обретением нового голоса. В стихах Нарбута, выдержанных в одических тонах, чувствуется поспешность, неуверенность, нервность, и романтические броски «к небу», столь неожиданные для этого отягченного «плотью» поэта, нередко приводят к срывам в прямое подражание, в пролеткультовские банальности («И не Христос восстал из мертвых, а Солнценосный Коминтерн»), в отвлеченную запутанную символизацию, так что стихи этого типа уступают по качеству другим его вещам, написанным в обычной «сниженной» манере. Создается впечатление, что автор нащупывает для себя какие-то иные, не свойственные ему раньше, возможности, но в основном следует здесь «чужому стилю» и потому, теряя самостоятельность, сбивается с ноги. В литературном развитии того времени Нарбут как бы остался на перепутье, между двух дорог, что, возможно, и повлекло в дальнейшем его отход от поэтического творчества, которое «не имело выхода», т. е. не нашло органического слияния с новой эпохой, а лишь соприкоснулось с ней, приведя к «раздвоению личности», к стилевому разнобою.

Для характеристики процессов, протекавших в языке поэзии той поры, этот «частный случай» весьма интересен, как пример тех трудностей и противоречий, которые особенно остро испытывали авторы, в чем-то не сродные революционной современности и в то же время искренне желавшие служить ей и следовать ее ведущим требованиям. Преодолевая и расшатывая свои сложившиеся ранее, но ставшие теперь узкими, «недостаточными», системы стилей, вкусов и навыков, они пускались на неожиданные и рискованные нововведения, совершали головокружительные скачки и стремительные переходы в поисках «соответствующего» эпохе слова, но не всегда при этом обретали под ногами твердую почву и порой балансировали где-то на стыке разностильных направлений, проявляли непоследовательность, впадали в эклектизм.

Само представление о том, какое слово «соответствует» революционной современности, а какое ей не сродни, было достаточно спорно, туманно; оно постоянно колебалось, требуя разносторонних практических решений, которые бы подтвердили «делом» законность, правильность, основательность той или иной стилевой «вариации». Отсюда у некоторых поэтов возникала настойчивая потребность писать «по-разному», как бы пробуя свои силы в нескольких направлениях, исследуя опытным путем трудную дорогу к искусству будущего.

Особенный интерес в этом переплетении многообразных творческих «проб», в противоборстве стилей представляет послеоктябрьская поэзия В. Брюсова.

В первых главах настоящей книги мы касались некоторых произведений Брюсова, вдохновленных Октябрьской революцией и свидетельствующих о поэтической силе, о душевной молодости этого «старого мастера», о его «неожиданном», как многим тогда казалось, переходе на сторону пролетариата, активном участии в общественно-литературной борьбе. Но рассмотреть более пристально его художественную систему и для того задержаться на творчестве Брюсова послеоктябрьской поры — представляется целесообразным теперь, когда некоторые определяющие моменты в поэтическом языке того времени как-то выявились и требуют более подробного анализа тех индивидуальных исканий, поворотов и отклонений, которые сообщали поэзии этих лет большое разнообразие, а также говорили о сложных процессах художественной перестройки, о ломке прежних эстетических взглядов. Поэтика Брюсова в этом отношении дает огромный материал, ибо она в известном смысле столь же «энциклопедична», как ее создатель, и вобрала в себя самые разные черты этой переходной эпохи, прочно срослась с ней и своими сильными и слабыми сторонами.

Для ряда молодых советских поэтов, проходивших тогда период становления, «выучки», «переоркестровки», Брюсов предстал как своего рода стиховой университет. Его многогранное творчество прежних лет, уже вошедшее лучшими вещами в золотой фонд русской поэзии, а главное, его новые творческие устремления, труды, начинания — яркие отклики на события политической жизни и упорная работа над стихом (которая велась сразу по нескольким путям), обширная научная, литературно-критическая, педагогическая деятельность, наконец, сама широта его культуры, эрудиции, отданной на службу народу (в этом отношении роль Брюсова можно сравнить лишь с культурной миссией Горького и Луначарского), — все это обусловило общественную и литературную значимость, популярность, авторитет, которые приобрело его имя в послеоктябрьский период.

Интересное свидетельство о том, как воспринимался тогда Брюсов молодым поколением советских поэтов, дает одно посвященное ему стихотворение В. Кириллова. Оно написано в 1923 году по старым впечатлениям от чтения стихов Брюсова (когда автор находился в ссылке за свою революционную деятельность), но в то же время Кириллов, несомненно, здесь «учитывает» и новую роль Брюсова в жизни и литературе. Перед пролетарским поэтом, читающим брюсовскую лирику на далеком севере, она поворачивается разными сторонами, и вслед за первым «рядом» красочных, экзотических образов проходят произведения, определившие в дальнейшем и место Брюсова в общественной борьбе эпохи, и его успех у нового поколения читателей и поэтов.

В те дни я отдан был снегам,
Был север строг, был сумрак долог,
Казалось — никогда ветрам
Не распахнуть свинцовый полог.

Мой темный низкий потолок,
Иная жизнь здесь только снится...
И вот на золотой песок
Выходит гордая царица.

.....
И только в звонком полусне
Благоуханные баллады...
Но вот иная даль в огне,
И гнев вздымает баррикады.

И каменщик, подняв кирпич,
Над стройкой тягостной, осторожной
Задумался, услышав клич
Свободы близкой и возможной.

Любовно закрываю том.
Уж ночь, но не могу уснуть я:
За далью даль, чудесным сном
Встают «пути и перепутья»³⁵.

«Пути и перепутья», приведшие Брюсова к Октябрю, и в новых условиях являлись тем «нервом» его творческой биографии, характера, темперамента, который заставлял этого зрелого, признанного художника находиться в непрестанном движении, искании, горении и чувствовать себя не в конце, а в начале поэтического пути. Недаром его последний сборник, вышедший уже после смерти поэта, назывался «Меа» («Спеши»); этот девиз руководил им в течение всей жизни и приобрел совершенно особый смысл в заключительный период его деятельности. Большая часть прожитого и сделанного находилась позади, но Брюсов не хотел жить старым запасом, а спешил вперед, в будущее, следуя новыми сложными «путями и перепутьями» и ощущая настоятельную потребность быть открывателем еще неизведанных стран поэзии.

Этой чертой его творческой личности определялся характер взаимоотношений Брюсова с молодыми силами советской литературы. «Учитель» и «наставник» очень часто выступал в роли сверстника, товарища поэтической молодежи. «...Я очень часто с молодежью спорю, и теперь новая молодежь знает, что я с нею тоже часто не согласен,— говорил Брюсов на праздновании

³⁵ Владимир Кириллов. Стихотворения. Книга первая (1913—1923). М., 1924, стр. 141.

своего 50-летнего юбилея.—...Но я стремлюсь изучать и понимать эту молодежь, слушать, что она говорит, это я поставил задачей, я чувствую в этом необходимость и верю, что именно это стремление, вложенное в мое существо, и должно дать возможность пройти дорогу к дому отчому. ...Идти вперед невозможно, если не идти за поколением, не отбрасывать старших и не переходить к молодежи, не жить таким образом, чтобы кругом все меньше и меньше становилось сверстников и больше молодежи. Идти вперед можно, только опираясь на эту самую молодежь; насколько я могу, я стремлюсь это делать, мое самое большое стремление — быть с молодыми и понять их»³⁶.

О теснейшем контакте Брюсова с поэтической современностью свидетельствуют и его многочисленные критические статьи, обзоры, рецензии, регулярно появлявшиеся в периодической печати. Вероятно, никто из писателей его поколения не следил с таким вниманием за творчеством молодых поэтов, не разбирал с такой тщательностью всевозможные оттенки в движении поэтического языка, в изменении стиха современников. И этот обостренный интерес к сегодняшнему дню поэзии, к самым новым, к самым последним ее открытиям не был лишь умозрительным и теоретическим, а носил у Брюсова и сугобо практический «прикладной» характер, вытекал из нужд его собственной повседневной работы над стихом.

Педантичный ученый-стиховед сочетался в нем с дерзким экспериментатором, который в количестве и разнообразии поставленных «опытов» превосходил не только Маяковского, но, пожалуй, и Хлебникова, ибо, придавая исключительное значение развитию стихотворной техники, он часто и в творчестве шел путем лабораторных исследований, применял в некотором смысле научный метод к поэзии. В предисловии к книге «Опыты» (1918), составленной из множества его «сочинений» в области метрики, эвфонии, строфики и т. д., Брюсов писал: «Задача каждого поэта,— рядом со своим творческим делом, которое, конечно, остается главной задачей всей жизни,— по возможности, способствовать и развитию техники своего искусства. Искать, повторять найденное другими, применяя к своему языку и своему времени, делать опыты, вот — одна из важных задач, стоящая перед поэтом, если он хочет работать не только для себя, но и для других, и для будущего... Такие „опыты“ — черновой труд, подобный труду инженера, ведущего дорогу в еще неизведанные края, куда за ним явятся пионеры культуры»³⁷.

³⁶ Цит. по кн.: Советские писатели. Автобиографии в двух томах, т. I. М 1959, стр. 202.

³⁷ Валерий Брюсов. Опыты по метрике и ритмике, по эвфонии и созвучиям, по строфике и формам. (Стихи 1912—1918 гг.). М., «Геликон», 1918, стр. 42—43.

Между этой стороной его работы и основным «творческим делом» не было непроходимой границы, и каждый «опыт» Брюсова, по его собственной характеристике, заключал «частицу души» поэта, являлся «подлинным выражением» его внутренних переживаний, а не был лишь выполнением чисто формальной задачи (в этом, в частности, состояло отличие Брюсова от экспериментаторов-формалистов типа В. Шершеневича). Но вместе с тем для него характерны такие специфические задания как — создать «образцы тех или иных технических приемов»³⁸, наглядно показать самой структурой стиха, «из чего» он сделан; обнажить в произведении формальную сторону, дав ее в «очищенном», «дистиллированном» виде, пригодном для классификации соответствующим «рубрикам»; произвести специальную, изыскательскую работу по заполнению «белых пятен» и «недостающих звеньев» в своего рода «периодической системе» стихосложения. В этом смысле научно-теоретическая деятельность Брюсова и его непрерывное поэтическое экспериментирование естественно вытекали одно из другого и были взаимосвязаны. И это же часто накладывало на самый его стиль и метод стихотворца отпечаток научного исследования, которое выполнялось, разумеется, художественными средствами, с помощью «непосредственного чувства» и вдохновения, но одновременно и с учетом определенных «технических условий» и заданий, как поставленный в лаборатории опыт, призванный своими точными результатами подтвердить правильность тех или иных предпосылок, выводов, доказательств.

Помимо некоторых специфических черт дарования Брюсова, стремившегося, как известно, к сближению искусства с наукой, помимо того «пафоса культуры», которым он был движим в своей работе по расширению ритмических, звуковых и прочих возможностей русского стиха, здесь сказалась, по-видимому, еще одна очень важная сторона его поэтической судьбы, особенно отчетливо выступившая на поверхность в послеоктябрьский период. Установка на эксперимент была во многом связана с его попытками срочно ликвидировать какие-то «пробелы» в своей собственной поэтической системе, приведя ее в более полное соответствие с требованиями современности. Следуя «опытным путем», Брюсов как бы догонял эпоху и состязался со своими молодыми современниками по части всевозможных нововведений, живо перенимал и воспроизводил по-своему все то, что казалось ему интересным и важным в поэзии сегодняшнего дня. Его «опыты» не только говорили о широких перспективах в развитии русского стиха вообще, не только были подтверждением общих «выкладок» и «расчетов», но и служили в то же время очень личным, индивидуальным доказательством его, Валерия

³⁸ Там же, стр. 44.

Брюсова, сил и возможностей в деле творческого освоения нового материала действительности.

В том же 1918 году, когда вышла книга «Опыты», содержащая как его старые, так и новые варианты различных образцов стихотворной техники, Брюсов в стихотворении «Ученик Орфея» провозглашал богатство и многообразие стиха одним из ведущих устремлений своего творчества.

Все звуки жизни и природы
Я облекать в размер привык:
Плеск речек, гром, свист непогоды,
Треск ружей, баррикадный крик³⁹.

Вот эта страсть и способность откликаться на «все звуки жизни» и была реализована Брюсовым в особенно широких размерах после Октября, когда сама действительность толкала его ко все новым и новым поэтическим изысканиям, призванным воплотить «все, что интересует и волнует современного человека», как настойчиво заявлял он в предисловии к одному из своих сборников⁴⁰. Последнее семилетие литературной работы Брюсова характеризуется значительным расширением его поэтического кругозора, что осуществлялось в первую очередь за счет выдвигания на передний план общественно-политической проблематики, возросшей «доли» гражданских стихов, а также — обострившегося внимания поэта к проблемам современной физики, математики, астрономии и т. д. И в стилевом отношении этот период его творчества отмечен чрезвычайно резкими и стремительными переходами от одной манеры к другой, обилием новшеств, заметной «чересполосицей», возникавшей в результате многообразия жизненных и поэтических интересов, исканий, «опытов».

Его стих претерпевает изменения, во многом родственные тем процессам, которые протекали тогда в языке ряда поэтов молодого поколения. В частности, стремясь передать свои бурные чувства поэта-гражданина или же сложные умопостроения, связанные с новейшими научными открытиями (теория относительности и т. д.), Брюсов нередко переходит к тому «сгущенному», экспрессивно-насыщенному стиху, который раньше не был ему свойствен. Явная «перегрузка» ощутима в его усложненном образном строе, в смелых лексических смешениях, в нервном, «изломанном» синтаксисе, в уплотнившемся «звукоряде». Теперь он очень охотно прибегает к ритмико-интонационным «сдвигам» и «перебоям», к труднопроизносимым, громоздким скоплениям

³⁹ Валерий Брюсов. Последние мечты. М., МСМХХ [1920], стр. 9.

⁴⁰ Валерий Брюсов. Дали. Стихи 1922 года. М., Гос. изд-во, 1922, стр. 7.

согласных, производящих впечатление сокрушительного звукового напора, толчка, взрыва и весьма неожиданных для его поэтики, формировавшейся в свое время на основе символистского «сладкозвучия», «певучести». Такие строки «нового» Брюсова, как:

Жизнь вокруг свистит ледяной метелью,
День к дню жмет горло как тесьма ⁴¹.

или:

Ты ль пригоршнями строфы по радио,
Новый орфик, на Марс готовишь?
Но короче аркан,— земной радиус:
Вязнешь по-пояс в прошлом, то бишь!

Этот стих, этот вскрик — отзвук: выплакать
Страх, что враг камень в лоб загонит,
Черепка скрип на сланце, а вы: плакат
Там в межзвездном,— Lux-Zug,— вагоне! ⁴²

или:

Что Сан-Фриско, Сан-Пьер, Лиссабон, Сиракузы!
Мир потрясся! пансейм! дым из центра веков!
В прах скайскарперы! крейсера вверх! на все вкусы!
Звезды трещин, развал скал, клинки ледников ⁴³.

— позволяют говорить о явном движении его стиха «влево» и напоминают то о «скрежещущей» фонетике Маяковского, то о «косноязычном» бормотании Пастернака, то о разорванной, «вздохмаченной» метафористике имажинистов. Очень чуткий к новейшим достижениям в области стихотворной техники, Брюсов легко перенимал даже столь частные приемы, как неологизмы Северянина («осоюзим», «влекомит») или «перевертни» Хлебникова (см. его «Опыты»). В ряде произведений он испытал зависимость от Б. Пастернака (что не скрывал, а подчеркивал в статьях и комментариях к своим стихам), а также проявлял особенный интерес к творчеству Н. Асеева, который переживал тогда период радикальной перестройки своей поэтической системы и тоже во многом шел путем звукового экспериментирования, что неожиданным образом и сблизило, по-видимому, этих

⁴¹ Валерий Брюсов. В такие дни. Стихи 1919—1920. [М]. Гос. изд-во, 1921, стр. 16.

⁴² Валерий Брюсов. Дали. Стихи 1922 года. М., 1922, стр. 27.

⁴³ Валерий Брюсов. Меа. Собрание стихов. 1922—1924. М., Гос. изд-во, 1924, стр. 17.

очень не похожих друг на друга поэтов — представителей двух разных поколений и направлений.

При наличии весьма серьезных и принципиальных разногласий с футуристами (в отношении к культурному наследию, по вопросам взаимодействия формы и содержания), Брюсова увлекала сама футуристическая идея дерзкого формального изобретательства, и он приветствовал даже «ломку языка» отражающую, по его мнению, эпоху революционных бурь и знаменующую обновление и возрождение омертвевшей поэтической речи, которой вернулась первозданная свежесть и мощь. На эту тему им было написано стихотворение «Новый синтаксис» (1922), в котором языковой переворот — «Век извихрен был; стихия речи чудовищами шла из русл...» — трактовался как источник нового искусства, искусства будущего, в котором Брюсов видел и свое место, притом — «с левого края».

В напеве первом пусть кричащий
Звук: то забыл про немоту
Сын Креза, то в воскресшей чаше
Возобновленный зов «ату!»

Над Метценжером и Матиссом
Пронесся озверелый лов,—
Сквозь Репина к супрематистам,
От Пушкина до этих слов ⁴⁴.

Но параллельно с этими «футуристическими» устремлениями в творчестве Брюсова действовали интересы и требования совершенно иного порядка, идущие от классических традиций, от его прежних, издавна сложившихся вкусов. Среди поэтов той поры он был самым «широким», «всеобъемлющим» автором и легко сочетал даже в пределах одного произведения разные «границы», исключают друг друга, а здесь находившиеся в теснейшем соседстве. В его поэзии уживались доходившая до сухости расщепленность и иступленная, не знающая удержу, страстность, ясный логический ум, склонность к точным наукам и бредовые видения в духе сюрреализма, ученый кабинетного типа и пылкий трибун, гимны в честь революции и пряная любовная лирика старого брюсовского «образца», нередко окрашенная мотивами декадентской эротики. Такая же «многоликость», смешение, пестрота господствуют в стиле Брюсова, создавая очень сложную, «разностильную» картину. При том автор (и в этом, может быть, самая поразительная черта его поэтической натуры) не испытывает внутренних затруднений от этих противоречий, а как бы движим, окрылен ими и «черпает отовсюду», не боясь сегодня писать совсем по-другому, чем он писал вчера и стремясь не

⁴⁴ Валерий Брюсов. Дали, стр. 72.

к преодолению, а к совмещению и нагнетанию различных «крайностей».

Брюсов на всем протяжении своего творческого пути руководствовался идеей поэтического универсализма; им владело стремление охватить все, что существует и существовало в мире, воплотив разнохарактерные явления в подобающей каждому «случаю» форме. В самый ранний, декадентский период его творчества эта идея получала субъективно-идеалистическое истолкование как своего рода «учение о множестве истин», каждая из которых равноценна другой (ибо все они относительны и имеют один источник — субъективное сознание).

В 1899 году он записывает в дневнике: «Истинно и то, и это. Истин много и часто они противоречат друг другу. Это надо принять и понять... Да я и всегда об этом думал. Ибо мне было смешным наше стремление к единству сил или начал или истины. Моей мечтой всегда был пантеон, храм всех богов. Будем молиться и дню и ночи, и Митре и Адонису, Христу и Дьяволу. „Я“ это — такое средоточие, где все различия гаснут, все пределы примиряются. Первая (хотя и низшая) заповедь — любовь к себе и поклонение себе. *Credo*»⁴⁵.

Эти же мотивы, без конца варьируясь и преломляясь, получили развитие в его лирике и приобрели характер определяющей творческой мысли, рабочего стимула, эстетической программы:

И странно полюбил я мглу противоречий,
И жадно стал искать сплетений роковых.
Мне сладки все мечты, мне дороги все речи,
И всем богам я посвящаю стих...⁴⁶

Со временем, с глубокими изменениями, происшедшими в мировоззрении Брюсова, этот круг идей и образов потерял релятивистскую окраску, свойственную им вначале. Но мечта о воздвижении некоего «пантеона», в котором бы нашли место «все напевы», все великие образцы прошлого и настоящего, вся пестрая картина всемирной истории,— эта мечта всегда воодушевляла Брюсова, сообщая его литературной и исследовательской работе особую целенаправленность, волевою энергию и упорство. Поэтическое творчество превращалось в титанический, подвижнический труд освоения новых «материки» жизни, истории, науки, искусства. И это же придавало Брюсову «многоликость», которой он очень дорожил и которую культивировал в своей поэзии. В его лирике революционных лет вновь звучит со всей силой прежний, излюбленный мотив «множества», но уже не истин, а граней душевной жизни поэта, отвечающей многообразию

⁴⁵ Валерий Брюсов. Дневники. 1891—1910. М., 1927, стр. 61.

⁴⁶ Валерий Брюсов. Избранные стихотворения. М., 1945, стр. 57.

мира, в отношении которого Брюсов выступает как бы универсальным «отражателем», вбирающим в свое творчество «все» и одновременно калейдоскопически дробящим это «все» на множество образов, форм, стилей.

Воспоминанья стран,— вопль водопадов,
Взлет в море волн, альпийских трещин жуть,
Зной над Помпеями, Парижа адов
Котел, за степь гремящей тройки путь.

.
Вас, также вас,— костры ночей изжитых,
Двоим один, слов не обретший, бред,
Губ хрипло слипших, рук несътно слитных,
Дорог сквозь тайны радиевый след.

Вас, вас еще,— часы трудов державных,
Восторг стихов, вдаль вскинутые сны,
Вас, миги зоркостей, слепых и явных,
Горн революций, пестрый плащ войны.—

Все, все во мне, круги живых вселенных.
Преображенных, вновь зажженных мной.
Корабль сокровищ от мостов мгновенных
Влекомит в вечность роковой волной⁴⁷.

Принцип «все во мне», определяя размеры творческого диапазона Брюсова, вместе с тем обуславливал такую черту его мировосприятия и поэтики, которую можно назвать плюрализмом (множественностью) художественного мышления, разобщенного как бы на несколько самостоятельных и замкнутых сфер. Измерителем человеческой и вселенской жизни здесь является «миг» (излюбленное определение Брюсова), вмещающий всю полноту данного бытия, неповторимого, неподвластного никаким другим измерениям и законам. История выступала часто как скопление таких «мигов» (или «столетий», все равно) и чем шире, универсальнее был ее охват, тем раздробленнее выглядела общая панорама. Отсюда проистекло то непреодолимое для Брюсова противоречие, в силу которого задуманные им циклопические постройки (связанные, например, с воплощением многовековой культуры всех стран и народов, или воздвигаемые по образцу героического эпоса древних) не могли вполне удасться поэту, поскольку в их основании лежало все то же зыбкое, переменчивое, многомерное «я». При огромной широте кругозора Брюсову не доставало цельности, монолитности, того духовного и поэти-

⁴⁷ Валерий Брюсов. В такие дни, стр. 85.

ческого единства, которое только и может служить прочным фундаментом для истинно-монументальных творений.

Этой особенностью его творчества, в частности, объясняется легкое сближение Брюсова с самыми разными (в том числе с очень далекими от него) явлениями современной литературы, которое не вело, однако, к измене «самому себе», к потере своего голоса. Всякий раз он соприкасался с привлекшим его внимание стилем лишь какой-то одной гранью, одной ячейкой своей поэтической системы, и этот контакт не распространялся дальше, на всю систему, а действовал лишь в определенных пределах, в границах заданного «участка». Брюсов мог себе позволить написать ряд произведений в подражание Пастернаку или попробовать свои силы в опыте хлебниковского «перевертня», примерно так же как он писал в подражание персидскому или японскому, и все это лишь свидетельствовало о появлении еще одной стилевой разновидности, о расширении его творческих возможностей и технической базы. Его стиль был готов к столкновению с любыми влияниями. Они все ему были сродни лишь отчасти и, дополняя его поэтику отдельными, более или менее значительными нововведениями, не проникали слишком глубоко, не меняли коренным образом ее эстетического существа.

В основе же эстетики Брюсова лежало сильное и, пожалуй, наиболее органическое для него пристрастие к образам и формам модернизированной античности, к стилю «неоклассицизма»⁴⁸ Оно-то и вносило прочность в его разностильную систему и, не покрывая всего многообразия поэтических интересов Брюсова, выступало как окончательная «инстанция», к которой он всегда апеллировал, как его последняя и главная «суть». Разрабатывая обычную тему своего жизненного, душевного и творческого «множества», Брюсов провозглашал в одном из стихотворений, написанном в разгар революции:

Захвачен вихрем ярко юным,
Что в прах свергает алтари,
Гори восторженным трибуном,
Зов бури вольно повтори.

Меж «юношей безумных», вкован
В живую цепь, к звену звено,
Славь, с неустанностью взволнован,
Беспечность, песни и вино.

.

⁴⁸ О совмещении в послеоктябрьском творчестве Брюсова «неоклассицизма» с элементами «экспрессивно-динамического» стиля см. работу о Брюсове Б. В. Михайловского в кн.: История русской советской литературы, т. 1. 1917—1929. М., Изд-во АН СССР, 1958, стр. 250, 251.

А в поздний час, на ложе зыбком,
В пыланье рук включен, как в сеть, —
Улыбкой дарственной — улыбкам,
Мечте — мечтой любви ответь.

Являй смелей, являй победней,
Свою стообразную суть,
Но где-то, в глубине последней
Будь мрамором и медью будь⁴⁹.

Вот в этой «последней глубине» своей «стообразной сути» Брюсов и предстает перед нами как художник очень строгих и правильных — классических пропорций, тяготеющий к скульптурным образам и композициям, выдержанным в ясных, спокойных и возвышенных тонах. «Классицист» — его важнейший и постояннейший признак, обнаруживающий себя не всегда, а лишь временами, то скрыто, то более явственно, но неизменно преобладающий надо всеми другими чертами и проявлениями его многомерной природы. Потому-то, между прочим, в восприятии современников (да и в нашем сознании) самые смелые новшества, самые экстравагантные и экспрессивные образы, введенные им в свой поэтический обиход, не могли и не могут поколебать представления, что где-то в глубине души Брюсов «консервативен» и таковым остается при всех своих неожиданных метаморфозах и поворотах.

Но брюсовский «консерватизм» — понятие в достаточной мере условное, относительное, поскольку именно этой «стороной» своего стиля он был связан весьма прочно с современностью. В его статuarных образах, исполненных спокойствия и величавости, в его «одописи», насыщенной историческими именами и архаизмами, нашел воплощение день революции — «торжественнейший день земли»⁵⁰. «Мрамор» и «медь» оказались вполне пригодным материалом для возведения памятников новой эпохе. То тяготение к героическому началу в жизни и в искусстве, которое поэт издавна испытывал, теперь выразилось в его дифирамбической лирике, согретой пламенем революции и облеченной в тяжелые строгие формы. Романтическая стихия Октября, с которой он породнился, предстает в его творчестве чаще всего не в «вихре» образов, а как бы в застывшем, «отчеканенном» виде. Огненная лава революции здесь отливается по моделям, изготовленным в мастерской классициста.

И вновь, в час мировой расплаты,
Дыша сквозь пушечные дула,
Огня твоя хлебула грудь,—

⁴⁹ Валерий Брюсов. В такие дни, стр. 86—87.

⁵⁰ Валерий Брюсов. Избранные стихотворения. М., 1945, стр. 428.

Всех впереди, страна-вожатый,
Над мраком факел ты взметнула,
Народам озаряя путь.

Что ж нам пред этой страшной силой?
Где ты, кто смеет прекословить?
Где ты, кто может ведать страх?
Нам — лишь вершить, что ты решила,
Нам — быть с тобой, нам — славословить
Твое величие в веках!⁵¹

Еще в бытность символистом Брюсов испытывал склонность не к мерцающей многозначности слова-символа (как это было свойственно другим представителям этой школы), а к его многозначительности, смысловой весомости, к заключенному в символе историческому «авторитету». Брюсовская символика уже тогда приближалась к олицетворениям и аллегориям классицистического образца, несущим очень широкое абстрагированное, но вполне определенное, «непоколебимое» содержание. Понятно, что и после Октября в его стиле получили развитие аллегорические фигуры, новая эмблематика, «геральдика» революции, реликвии, «знаки достоинства» пролетарской государственности. Свои произведения он охотно приурочивал к торжествам, праздникам, памятным датам и часто пользовался такими устойчивыми атрибутами классицизма, как «победный лавр», меч, факел, буквенная и цифровая символика.

Классицистическая поэтика Брюсова, тяготеющая к стройности, упорядоченности, равновесию, получала особенное «применение» в разработке таких тем и мотивов его лирики, которые были связаны с изображением целенаправленной и организованной воли масс, устремленной к строительству нового общества, культуры, государства. Среди многочисленных в те годы певцов стихии, вольницы, хаоса, разрушения Брюсов выделялся своим пафосом разумности, порядка, дисциплины, твердой власти. Все это имело в его глазах не только общественную и моральную, но также эстетическую ценность, гармонировало с самой его натурой художника. Недаром он одним из первых в советской поэзии сумел представить новую Россию как мировую державу (см. «Третья осень», «К Варшаве!») и всегда выдвигал на первый план идею гражданского долга («Нам проба» и т. д.). В соответственном ракурсе поворачивалась и брюсовская античность, поскольку поэта в мировой истории особенно привлекало конструирующее, волевое начало. В своих вкусах он был «римлянином» и в римской культуре всемерно подчеркивал идею со-

⁵¹ Валерий Брюсов. В такие дни, стр. 7—8.

зидания, государственной мощи, организаторской энергии (показательно, что в те же годы и тоже под углом зрения современных событий Блока интересовали распад и гибель Римской империи, а Брюсов грезил о сильном Риме, о римском величии и вселенской славе). Для него и в истории, и в современности порядок в конечном счете всегда торжествовал над хаосом, строительство над разрушением, разум над чувством.

Рушатся незыблемости зданий,
Новый Капитолий встает...

...Ломая, строить новый Капитолий,
Класть доколи стен, взмеченных в века⁵².

Стилевое пристрастие Брюсова к образам древности, мифологии, историческим именам и параллелям питалось в годы революции в какой-то мере все той же «общепоэтической» потребностью в возвышенном слове, которая, как мы видели, заставляла даже Маяковского порою пользоваться славянизмами, а в творчестве других авторов приводила к религиозно-окрашенной речи, риторическим абстракциям и т. п. И по-своему закономерно, что рядом с грубыми и могучими гиперболами Маяковского, с космизмом пролетарских поэтов, с буйной образностью Есенина существовала «античность» Брюсова, несущая зачастую в чем-то сходное с другими стилями функциональное значение — приподымать, возвышать, воспарять, славословить. Но близость целевых устремлений не уравнивала все эти стили по их качеству и существу, не делала их в равной мере годными «на все случаи жизни». И хотя классицизм Брюсова выполнил определенную роль в изображении революционной действительности, в нем проявлялась и та эстетическая ограниченность, в силу которой поэт не смог в полной мере воплотить в своем творчестве пафос новой эпохи, а сумел закрепить в чеканных эмблематических образах лишь ее отдельные грани.

Всегдашняя склонность Брюсова смотреть на текущую жизнь сквозь призму отдаленных столетий и развертывать панорамы непременно «от Перикла до Ленина» была обусловлена не только глубоким и постоянным интересом поэта к событиям всемирной истории, его эрудицией и кругозором, но и некоторыми стилевыми (в узком смысле) канонами, без которых его поэзия не могла обойтись. Величественная даль времени, в которую он помещает явления современности, служит (помимо решения определенных историко-философских задач) той поэтической атмосферой, которая, плотно окутывая брюсовские образы, является как бы необходимым условием для его вдохновения. Он должен, рассказывая о революционной Москве, вспомнить о

⁵² Валерий Брюсов. В такие дни, стр. 22, 29.

классической древности («Древним ли призракам, Мойрам ли, Дике ли, покорилась Москва?»⁵³), должен, отмечая Октябрьскую годовщину, выставить «на мировых скрижалях иды марта»⁵⁴, потому что в противном случае, вне этого эстетического окружения, его муза теряет пафос. Аналогия с древностью, историческое имя, возбуждающее ряд литературных ассоциаций, или хотя бы упоминание о том, что действие происходит не просто на прозаической московской улице, а и «в веках», — сообщают поэзии Брюсова то чувство «идеального», «прекрасного», «возвышенного», на котором базируется его художественное восприятие. «Толща времени, подобно туману, делает предметы и события грандиознее и расплывчатее»⁵⁵, — это утверждение М. Волошина в значительной мере применимо и к стилистике Брюсова, который для того и посыпает предметы пылью веков, чтобы они приобрели «патину времени», величие, грандиозность и в таком преобразованном, идеализованном виде смогли бы стать предметом его поэзии.

«Из прежде в теперь» — называется один из стихотворных циклов Брюсова 1921 года, и этот «ход» обычен для его поэтической логики и композиции очень многих произведений, построенных на перенесении образов прошлого в настоящее: «Зов Эхила влит в Ресефесер»⁵⁶. Но эстетически, в стилевом отношении, здесь действует иной, обратный «ход» — «из теперь в прежде». «Зов Эхила» потому и «вливается» Брюсовым в «Ресефесер», что только так поэт и может наилучшим образом воспеть, опоэтизировать этот новый объект своего творчества и вдохновения. История и мифология иной раз утрачивают художественную мотивировку, превращаются в принудительный ассортимент его лирики, и, работая над материалом современности, Брюсов постоянно отвлекается в сторону, «в прежде», что приводит его порой к явно нарочитым, искусственным образным построениям, которые перегружены всевозможными историко-литературными «дополнениями», не имеющими прямого отношения к делу, но привлекающими автора все той же «поэтической атмосферой». Воспевая Советскую республику Закавказья, он прибегает, например, ко множеству вспомогательных «воспоминаний», и в результате его стих заметно утяжеляется и звучит как утомительный перечень всего того, «чего теперь нет»:

Как много! И сколько преданий! От дней Атлантиды
Несут откровенья до нас яфетиды;

⁵³ Валерий Брюсов. Дали, стр. 13.

⁵⁴ Валерий Брюсов. Миг. Стихи 1920—1921. Берлин.— Пб.— М., изд. З. И. Гржебина, 1922, стр. 24.

⁵⁵ Максимилиан Волошин. Лики творчества. Книга первая. Пб., «Аполлон», 1914, стр. 343.

⁵⁶ Валерий Брюсов. Миг, стр. 51.

Здесь — тень диадохов! там — римских провинций границы!
Там длань Тамерлана и бич его снится!
И снова тут сплочен, в проломе всемирных ворот,
К труду и надеждам свободный народ⁵⁷.

Когда Брюсов в дооктябрьский период писал о Тамерлане Ассаргадоне, Александре Македонском, подобного рода экскурсы в прошлое были прямее, проще, естественнее. Теперь же они нередко воспринимаются как эстетический балласт, от которого поэт, шагнувший в новую эпоху, не может освободиться. Поэтому, в частности, послеоктябрьская поэзия Брюсова, несмотря на ряд блестящих художественных достижений, уступает в целом по качеству его прежним вещам. И хотя «новый» Брюсов гораздо дальновиднее, разнообразнее, а во многом и интереснее «старого», он все же не играет теперь в поэзии столь значительной роли, какая ему выпала раньше, в начале XX века.

Стихи Брюсова первых революционных лет подверглись в 1923 г. в «Лефе» грубой, разностной критике. В статье «Контрреволюция формы» Б. Арватов утверждал, что по своей форме «поэзия Брюсова, несмотря на ее „содержание“, является ничем иным, как социально-художественной реакцией», что в ней проявляются черты «буржуазной эстетики», которая ощущает красоту только в том, что далеко от настоящей действительности: «Ахилл для нее звучит „эстетичнее“ Архипа, киферы звучат „красивее“, чем Конотоп...»⁵⁸.

Возражая Арватову, Брюсов писал: «... Если бы т. Арватов взял на себя труд немного подумать, он увидел бы, что „Ахилл“ имеет огромное содержание; „Архип“ — никакого: это только собственное, „крестильное“, имя и ничего больше. Поэзия может оперировать Ахиллом, а Архипом не может, пока не вложит в него какого-либо содержания (напр., взяв некоего Архипа героем повести). Конечно, это относится к тем, кто знает, что такое „Ахилл“. Но уж т. Арватов глубоко заблуждается, когда уверяет, будто рабочим и крестьянам „глубоко наплевать на Мойр, Гекат, Парисов и пр.“. Развязный плевок на всю античность! Почему бы не плюнуть тогда и на всю науку вообще — плевать так плевать!»⁵⁹

Брюсов безусловно прав и в своем широком понимании проблемы культурного наследства, и в разборе конкретного примера с «Ахиллом», который действительно нес зачастую в его поэзии «огромное содержание», а не был лишь украшением поэтической речи. Но здесь же выступают те существенные ограничения, которые были свойственны поэтике Брюсова, взявшего на

⁵⁷ Валерий Брюсов. Меа, стр. 14.

⁵⁸ «Леф», 1923, 1, стр. 230, 216.

⁵⁹ «Печать и революция», 1923, кн. 6, стр. 88.

вооружение «Ахилла» и остановившегося перед «Архипом» как бы в некотором затруднении («Архипу» отводится место героя прозаической повести, а на вопрос — почему он не ввел «Архипа» в свою поэзию, вложив в него «какое-либо содержание»? — Брюсов не отвечает). И трудность состояла не в том, что «Архип» вообще был «неэстетичен» для Брюсова и в этом сказывались «буржуазные предрассудки» (как трактовал этот вопрос Арватов с обычной для «лефовцев» манерой механически переносить на форму классовые категории), а в том, что в его, брюсовской поэтической системе, построенной на широких историко-литературных аналогиях, олицетворениях и облекающей, можно сказать, реальных Архипов в классические тоги Ахиллов, подобная просторечная лексика была бы неуместной, «бессодержательной». Она бы взорвала изнутри ее возвышенный строй и потребовала бы от поэта совершенно иного, не свойственного ему языка. Вот почему, высоко ценя поэзию Маяковского, Третьякова и других «левых» и не испытывая никакого отвращения к их грубейшей лексике, Брюсов вдруг проявлял неожиданную щепетильность в отношении Ахматовой, и даже такие невинные строки, как: — «Тебе я милой не была, ты мне постыл», — казались ему нестерпимым прозаизмом⁶⁰. Ему представлялось, что это «срыв» из одного стиля в другой, чуждый Ахматовой (в этом случае он ошибался), что это — нарушение принятого речевого «курса», и таких срывов «из поэзии в прозу» он всячески избегал в собственной лирике.

При всей широте и пестроте его стилистики мы здесь очень редко встретим грубое просторечие, обиходно-разговорный оборот. Да они и не могли здесь прижиться, на этой «мраморной» и «бронзовой» поверхности. «Всеобъемлющая» поэзия Брюсова, вобравшая, казалось бы, «все напевы» мира, имела свои барьеры, и самый высокий из них проходил по словарному составу его поэтического языка. «Корявый говор миллионов», ворвавшийся в советскую литературу и «пересоздавший» Блока, почти не коснулся Брюсова, и он, любя этот говор в жизни и в творчестве других авторов, не мог в своей поэтической практике реализовать вполне требование, которое сам же высказал:

Полюби ж в толпе вседневной
 Шум ее, и гул, и гам,
 Даже грубый, даже гневный,
 Даже с бранью пополам!⁶¹

Передать шум и гул толпы — это Брюсов умел, но вобрать в свой язык ее грубую, «с бранью пополам», простонародную речь — было свыше его эстетических возможностей.

⁶⁰ См. «Печать и революция», 1922, кн. 2(5), стр. 144.

⁶¹ Валерий Брюсов. В такие дни, стр. 20.

Не исключено, что сам поэт как-то ощущал свою скованность в этом направлении, так же как он болезненно чувствовал отягченность своей памяти книжными знаниями, призраками прошлого, образами отдаленных культур: «Видениями заселенный дом, моя, растущая как башня, память!»⁶² И, быть может, именно этим обстоятельством отчасти объясняется та торопливость, с которой он брался за перестройку своей стиховой системы, желая во всем «быть с веком наравне» и производя даже «пробы» в духе футуризма. Но решительно меняя рифму, ритм, синтаксис, фонетику, он опять-таки в поэтическом словаре более придерживался своих старых норм. Обновление и расширение лексики (по-своему тоже довольно решительное) осуществлялось у него не за счет просторечия и разговорного языка, а преимущественно за счет научной терминологии, т. е. слов, названий, имен, заимствованных из новых пластов все той же мировой культуры.

Научные термины выполняли у Брюсова стиливую функцию, сходную с «Ахиллами» и «Мойрами»: вызывая в уме сложную цепь представлений и ассоциаций, они служили символами, эмблемами, удостоверяющими многозначительность сказанного. Поэтому научная лексика так легко сопрягалась в его стихе с именами древних героев, с названиями экзотических стран, и нет принципиальных различий между «миоценом» (геологический термин) и «Мидией», между «персеидами» (поток метеоров) и «Персеем». Поэтика высоких имен составляет основу словаря Брюсова, и, следуя по этому, привычному для него, пути «от Лемуридов до электролитов», он приходит порой к такой перегрузке стиха географическими, историческими, мифологическими, астрономическими и прочими именами, что его произведения этого рода требуют специальной расшифровки и напоминают темный «лес символов», из которого он сам когда-то бежал к классической ясности и простоте⁶³.

⁶² Валерий Брюсов, Миг, стр. 59.

⁶³ Свои стихи последних лет Брюсов обычно (в целях большей их доступности) сопровождал пояснениями, терминологическим справочником. Эти пояснения весьма характерны в стиливом отношении, ибо содержат специфически брюсовский «набор» имен и упоминаний и порою выглядят весьма невыгодно для автора. Вот, например, образчик такого комментария к одному стихотворению Брюсова «Тетрадь»:

«Лейбниц — глифы — знаки, которые философ Лейбниц предлагал как систему универсального письма и которые представляли бы не звуки, а идеи... *Сутра* и др.— индусы; *сутки в седле* и др.— скифы; *Babel und Bibel* (заглавие популярной книги Ф. Делича) и др.— халдо-вавилоняне, у которых библия заимствовала многие из своих сказаний и которые придавали особое значение числам: 7, 12, 60; *в белый мрамор* и др.— эллины; *тоги* и др.— римляне; *тут же суд* и др.— первые христианские общины, собиравшиеся в катакомбах; *замок* и др.— феодальное средневековье; *брат ли Кабраль* — эпоха Возрождения... *воплъ толп* и др.— эпоха капитализма; *жизнь вошь* и др.— будущее: *вновь у башни троянской* и др.— намек на известные стихи Гомера, «Илиада», песнь III, ст. 145 и сл.; *übermensch* — сверхчеловек». (Валерий Брюсов, Меа. М., 1924, стр. 101).

Таким образом, в развитии своей поэтической лексики Брюсов в известном смысле находился как бы в замкнутом кругу. Его поэтика в этот период претерпевает значительное обновление, но, не испытав радикальной перестройки, какими-то своими звеньями еще остается в прошлом, хотя сам автор всем своим существом рвется к современности. Отсюда и возникает мучительная внутренняя борьба между «молодостью» и «старостью» в поэзии Брюсова, между жизненно-полнокровным восприятием поэта и его книжными вкусами, между пафосом будущего, который им владеет, и теми обременяющими «видениями», которыми полна его память.

Проделанная им за последние годы жизни поэтическая работа — огромна. По своему объему, содержанию, стилю она производит впечатление, что здесь приняло участие по крайней мере несколько авторов с разными устремлениями, опытом, «почерками». И отмечая неравноценность творческого наследия Брюсова, следует учитывать тот факт, что даже отдельные неудачи поэта были вызваны во многом его колоссальными запросами, его требовательностью к себе, так же как серьезными трудностями, всегда стоящими на пути нового искусства. Подавляющее большинство поэтов того же поколения и круга, что и Брюсов, вообще не выдвигало тогда перед собой подобных задач. Брюсов же был своего рода «собирателем земель» русской поэзии и чувствовал свою ответственность за развитие русского стиха по пути многообразия и сближения с расширившимся миропониманием человека новой эпохи. Отсюда — его «броски», поиски, экспериментирование, глубоко содержательное и интересное даже в своих издержках и потерях. Но главная задача, которую разрешал Брюсов, состояла в том, чтобы превратить свой стих, выкованный много лет тому назад, в поэтическое оружие, способное с честью служить революционной современности. И то, что несколько старомодный, но заново отточенный, разящий брюсовский клинок засверкал в эти годы где-то рядом с «грозным оружием» Маяковского, — говорит о многом. Брюсов выполнил тот завет, который он дал когда-то переняв его у лучших поэтов былых времен и совместив служение искусству с борьбой за судьбы людей настоящего и будущего:

Из ножен вырван он и блещет вам в глаза,
Как и в былые дни, отточенный и острый.
Поэт всегда с людьми, когда шумит гроза,
И песня с бурей вечно сестры.

.
Кинжал поэзии! Кровавый молний свет,
Как прежде, пробежал по этой верной стали,
И снова я с людьми, — затем, что я поэт,
Затем, что молнии сверкали.

Вопрос о том, — поэтичен ли язык современности? — стоял очень остро в годы революции. И если даже такой широкий и смелый поэт, как Брюсов, сталкивался здесь с какими-то внутренними препятствиями, то авторы, менее опытные и менее воодушевленные пафосом новаторства, нередко испытывали в своем творчестве словесный голод. Ревнителями «чистоты» языка, его консервации, предохранения от воздействия «жизненной прозы» чаще всего выступали представители поэтических школ, приверженных эстетизму и враждебных новой действительности. Разрыв искусства с жизнью ими осуществлялся и в виде демонстративного отказа от языка современности, который якобы недостаточно поэтичен и потому не может служить материалом в словесном творчестве. Один из поборников такой «чистоты» писал, например, по поводу революционной поэмы Хлебникова «Ночь в окопе»: «„Кто не работает, тот не ест“, Наркомздрав и т. под. — вот барьеры, которых не может и, видимо, не должен брать современный Пегас... Если случайно (благодаря частушечному стилю) А. Блок сумел сказать и о „буржуе“ и об „Учредительном собрании“, — то примеры В. Маяковского, В. Хлебникова и др. убеждают в несвоевременности таких попыток»⁶⁴.

Реверанс в сторону Блока, чья поэма «Двенадцать» трактуется как случайность, как исключение, не может скрыть неприязненного отношения автора к тому новому в жизни и в языке, что принесла революция.

Но бывало нередко и так, что за отказом от языка современности скрывалась лишь вкусовая, эстетическая ограниченность, что поэт, всей душой расположенный к новому и сражающийся на его стороне, в своей профессиональной работе придерживался старых заповедей, мешавших ему подойти к современному материалу вплотную и направлявших его творчество прочь от реальной жизни. Характерно разграничение, которого придерживался тогда молодой Багрицкий, — между своими политическими и эстетическими взглядами, между своей утилитарной работой «на потребу дня» и «чистой» поэзией «для души». Этот разрыв, по позднему признанию Багрицкого, был в значительной мере связан с его превратными представлениями о поэтическом языке: «...Я боялся слов, созданных современностью, они казались мне чуждыми поэтическому лексикону...». Будучи непосредственным участником гражданской войны, он как поэт не чувствовал себя вполне «во времени», а жил в мире образов, «вычитанных из книг», «сложных исторических аналогий», и, находясь в Красной Армии в 1919 году, «все еще писал поэму о граде Китеже, выгисывая по Далю наиболее заковыристые слова»⁶⁵.

⁶⁴ «Альманах Цеха Поэтов». Книга вторая. Пг., 1921, стр. 81, 82.

⁶⁵ Архив Института мировой литературы им. А. М. Горького, II, 75. 370.

Подобного рода «словобоязнь», порой не осознанная автором, но проявлявшаяся в самой ткани его произведений, действовала тогда в достаточно широких размерах и затрагивала не только поэтов, связанных в прошлом с различными модернистскими направлениями, но зачастую и представителей пролетарской литературы. Помимо влияния со стороны буржуазно-декадентской эстетики, здесь была повинна обычная стиховая инерция, которая сказывалась по преимуществу в работе начинающих авторов и возникала в результате поверхностного усвоения классической литературы, ее «хрестоматийного» восприятия. В основе своей очень глубокое и лежащее в самой природе стиха «чувство поэтического» приводило (как это всегда бывает в подражательной поэзии) к гласному или негласному установлению границ языка, годного к употреблению в стихотворной речи. Желание «писать красиво», без которого, в широком смысле, в принципе, нет поэтического искусства, осуществлялось в рамках заданного «лексикона», который представлял собой скудный набор слов, наиболее часто встречающихся в предшествующей поэзии и потому привычных для слуха, обязательных, «нормативных».

Наглядный пример такой «нормативности» поэтического мышления и языка дают рассуждения на эту тему С. Я. Надсона, относящиеся по времени к другой эпохе, к восьмидесятым годам прошлого века, но имеющие касательство и к периоду, о котором идет речь. Как известно, через надсоновское «посредничество» нередко тогда воспринимались традиции классической поэзии XIX столетия, в частности — традиции высокой гражданской лирики. Надсоновское понимание «красоты» языка не составляло в данном случае какой-то обособленной, сугубо индивидуальной системы взглядов, но соответствовало и широко распространенному читательскому вкусу, который сказывался и на вкусах очень многих поэтов, не обязательно писавших в подражание Надсону, но работавших на основе «общеупотребительных», «общезжителских» штампов.

В «Заметках по теории поэзии» Надсон писал: «Если бы я предложил на выбор читателю два слова: „сад“ и „огород“ и спросил его, которое из них поэтичнее,— я думаю, ответ был бы несомненен и определенен... Простодушный читатель верно согласился бы со мной и в том, что понятия „лунный свет“ и „соловьиная песня“ — понятия поэтические. Что общего во всех этих трех понятиях? Все они говорят *чувству* человека. Не правда ли, что при слове „сад“ вам вспомнился известный, знакомый вам сад, и цветы, и аромат, и шорох листьев, и воспоминание это затронуло в вас *чувство* красоты? Примените тот же прием к слову „огород“,— ваше чувство останется безответным. Итак, есть понятия, которые сами по себе могут быть названы поэтическими,— это такие понятия, которые говорят нашему чувству».

И далее, осудив «непоэтичных» авторов (причем в разряд поэтов-прозаиков попадают Ломоносов и Некрасов), Надсон предостерегает: «В особенности грозит опасность впасть в прозу поэтам, воспевающим так называемую гражданскую скорбь: они должны обладать в значительной степени художественным чувством, чтобы не переступить границы, отделяющей поэзию от публицистики»⁶⁶.

Вот эта боязнь «переступить границы», впасть в «прозу», в публицистику, апелляция к «извечному» чувству красоты, к понятиям, которые «сами по себе» поэтичны, ибо будят в нас возвышенные воспоминания (на самом же деле Надсон здесь ориентируется не на чувства, живущие в душе каждого человека, а на устойчивый литературный мотив, на романсно-поэтическую банальность), и служили тем препятствием, преодолеть которое предстояло поэзии, поскольку она желала не отстать от современности. Проблема *современного* стиля, *современного* языка потому так настойчиво и выдвигалась в этот период на передний план литературного развития, что новые явления жизни и речи, говоря очень многое непосредственному чувству поэта, далеко не всегда укладывались в его эстетическое сознание в своем реальном виде, а переводились им на язык тех привычных литературных условностей, которые издавна имели «поэтическую» окраску и создавали иллюзию, что только на этом выхолощенном языке и можно выражать гражданские восторги, как некогда на нем выражали «гражданскую скорбь».

Борьба с эстетизмом, эпигонством, подражательностью приобретала в эти годы особенную остроту, ибо разрыв старой формы с новым содержанием грозил лишить литературу ее связей с жизнью, необычайно расширившейся, изменившейся и требующей воплощения в своем полном объеме, а не в узких рамках канонического словаря. Понятие современной поэтической речи, конечно, не сводилось к тому, чтобы без конца повторять новые, недавно возникшие, «актуальные» слова, а предполагало широкое и тесное взаимодействие со всеми «запасами» живого русского языка, употреблявшегося и раньше в поэзии, но не канонизированного, не обладающего застывшей эстетической «обязательностью» (по типу надсоновского «сада» и «лунного света») и потому таящего в себе неисчерпаемые возможности художественного воздействия.

Отсюда понятна ориентировка поэтов с острым слухом к современному звучанию языка — не на слова, которые «сами по себе поэтичны», но в силу частого употребления стерлись, утратили свежесть, естественность, а — на слова, казалось бы, самые «прозаические», «будничные», «некрасивые», и тем по-особому

⁶⁶ С. Я. Надсон. Литературные очерки (1883—1886). СПб., 1887, стр. 195, 197.

привлекательные для художника, желающего открывать красоту там, где ее раньше не замечали. Из «барских садоводств» поэзия рвалась к реальному миру, и в известном смысле, если продолжить сопоставление Надсона, «сад» и «огород» неожиданно поменялись местами. Последнее слово (разумеется, не буквально, а в широком стилевом значении) сделалось первым, ибо заключало в себе большую достоверность и обладало теперь большей выразительной силой. Его нельзя было заподозрить в заведомой «поэтичности» и оно звучало проще, честнее, правдоподобнее, чем изысканный, идеализованный «сад», который нуждался в обновленном художественном истолковании, для того чтобы ему вернулась первоначальная свежесть. В движении поэтического языка эпохи наблюдается бурный процесс обновления привычной лексики за счет слов-плебеев, просторечия, прозаизмов, которые не просто вытесняют и замещают «старый словарь», но порой, вступая с ним в сложное взаимодействие, возрождают и его к жизни, сообщают омертвевшим формам утраченное содержание. С этой точки зрения демократизация языка, сближая поэзию с действительностью, одновременно выполняла очень важную эстетическую роль — повышала художественную силу речи, т. е. делала ее в полном смысле поэтической.

«Количество слов „поэтических“ ничтожно», — писал Маяковский в одной из статей 1918 года и приводил следующий пример узкого, ограниченного понимания «поэтичности»: «...поэт Фет сорок шесть раз упомянул в своих стихах слово „конь“ и ни разу не заметил, что вокруг него бегают и лошади»⁶⁷.

По всей вероятности, это сопоставление «коня» с «лошадью» (тоже в своем роде «сад» и «огород») возникло у Маяковского не случайно. Совсем недавно, в том же году, им было написано стихотворение «Хорошее отношение к лошадям», в котором поэт выражал и свое «хорошее отношение» к определенному типу лексики.

«Лошадь, не надо.
Лошадь, слушайте —
чего вы думаете, что вы их плоше?
Деточка,
все мы немножко лошади,
каждый из нас по-своему лошадь»⁶⁸.

Уже это настойчивое, многократное повторение одного и того же «будничного» слова (как если бы Маяковский взялся сразу перешеголять всех «коней» Фета) приковывает к нему внимание и сообщает ему по-особому ударный, повышенно содержатель-

⁶⁷ Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 12, стр. 12.

⁶⁸ Там же, т. 2, стр. 11.

ный, экспрессивный характер. В том-то и дело, что Маяковский не просто вводит «лошадь» в поэзию, сменив изысканного «коня» на другое, прозаично звучащее слово. Рассказывая здесь о своем «разговоре» с упавшей на улице лошадю, он выдвигает это слово на передний план, всячески его подчеркивает, разнообразно обрабатывает, варьирует, углубляет в нем смысловое и эмоциональное содержание и в результате обнаруживает в нем неожиданную захватывающую поэтичность. Расхожее слово —

— Лошадь упала! —

— Упала лошадь! —

употребляется им и в разном контексте, и с разными, новыми непривычными оттенками. «Лошадь» превращается в собственное имя, и поэт, беседуя с нею на «вы», с почтительной вежливостью и нежным участием («Деточка»), вдруг делает признание, от которого «каждый из нас» ощущает себя «по-своему лошадю» и чувствует, что в нем затронуты интимнейшие струны души. Потому-то, характеризуя язык этой вещи, нельзя ограничиться лишь формальной стороной и свести решаемую здесь (наряду с другими) языковую задачу к простой лексической замене, к прозаизации речи. Перед нами художественное открытие, служащее одновременно и сближению поэзии с «будничной прозой» жизни и превращению этой прозы в высокую, поэтичную лирику.

Процессы обновления стихотворной речи были связаны в первую очередь с творчеством тех авторов, которые и в общественном смысле стояли на передовых позициях, видели свой долг в художественном утверждении живой правды эпохи во всех ее разнообразных чертах и проявлениях. Поэты же, далекие от политической борьбы, замкнутые в мире личных переживаний или же откровенно реакционные в своих устремлениях, чаще и в области стихотворного языка тяготели к изоляции, к сохранению старых, застывших эстетических платформ. Вместе с тем здесь не было строгого соответствия, единства, постоянства, и стилевые границы и градации не повторяли со всей точностью классовые, общественные разграничения и признаки. Как известно, о «революции формы» нередко кричали авторы, оторванные от жизни и осуществлявшие формальные нововведения, имеющие очень мало общего с теми глубоко содержательными поэтическими преобразованиями, которые определяли новаторский характер советской литературы. Также известны случаи, когда в практике некоторых поэтов, не игравших сколько-нибудь заметной общественной роли и занимавших в тот период позицию в идейном смысле достаточно индифферентную, отсталую, противоречивую или безусловно чуждую революционной действительности, проявлялись порою такие стилевые черты и особенности, которые позволяют говорить о том, что новая эпоха даже

на них в чем-то оказывала заметное влияние. В этой, далекой от революции, литературной среде восприимчивость к веяниям времени обнаруживали, как правило, лишь даровитые художники, да и то часто — в суженном, ограниченном, искаженном виде. Но в изучении поэтического языка творчество этих «сторонних» авторов представляет иногда значительный интерес. Оно не только дополняет «общую картину» какими-то индивидуальными штрихами, но позволяет прояснить и те определяющие, ведущие процессы, которые протекали тогда в литературе и сопровождались различными отклонениями, заворотами, параллелями. Подобно тому, как «кинородный материал» (например, проза поэта или скульптура живописца) зачастую помогает отчетливее представить основную манеру художника, так и в развитии литературного стиля «боковая линия» иной раз весьма существенна для выявления более общих закономерностей.

Период революции и гражданской войны не прошел бесследно и для авторов, по своему мировоззрению, идеалу, стилю достаточно удаленных от «треволнений бытия» и чуждых новой действительности. События этого времени выбивали из привычной, спокойной колеи и сталкивали писателя с такими сторонами быта, которые в «нормальных» условиях вообще не замечались и были уделом «толпы», но никак уж не «жреца красоты», презирающего грубую прозу земного, реального мира. Теперь же сама реальность являлась поэту на дом и — помимо, так сказать, широко, социально-исторического воздействия — напоминала о себе множеством раздражающих фактов повседневного обихода. От нее было трудно «отсиживаться» в какой-нибудь возвышенной «башне», ибо вдруг выяснилось, что и «башню» необходимо отапливать, что поэт, как все прочие люди, нуждается в хлебе, дровах, керосине, и ему приходится обо всем этом думать, снисходя с надмирных высот. Вот эти-то очень простые, будничные вещи, не имеющие, на первый взгляд, к литературе никакого касательства, оказывались для нее чрезвычайно существенными, потому что и в стихотворной практике заставляли «господ поэтов слезть с неба на землю» (Маяковский) и порой, даже помимо намерений автора, насыщали его стихи той житейской прозой, «низкой материей», от которой они в поэтическом отношении только выигрывали.

Примечательны в этом плане написанные в 1920 году «Зимние сонеты» Вяч. Иванова, поэта, погруженного обычно в отвлеченные проблемы «духа». В годы революции он не меняет ни своего стиля, ни, тем более, своих убеждений, связанных с теорией и практикой русского символизма. Но в «Зимних сонетах» этот «мудрец» и «маг» предстает в несколько необычном виде. В его словарь, очищенный от материальных, конкретных примет времени и быта, неожиданно вкрапливаются детали, привнесенные из той прозаической реальности, которой поэт всегда

чуждался, но на этот раз, в изменившихся условиях своего личного существования, не мог избежать:

Худую кровлю треплет ветер, и гулок
Железа лязг и стон из полутьмы.
Пустырь окрест под пеленой зимы,
И кладбище сугробов — переулоч.

.

До хижины я ноги доволок,
Сквозь утлые чьи стены дует выюга,
Но где укрыт от стужи уголок.

Тепло в черте магического круга;
На очаге клокочет котелок,
И светит Агни, как улыбка друга ⁶⁹.

Конечно, Вяч. Иванов здесь целиком остается «в черте магического круга» символистических интересов и представлений. Однако бытовые и просторечные вкрапления («ноги доволок» и т. д.) несколько меняют тональность его поэзии, делают ее предметнее. В соседстве с «котелком» и отвлеченный, ирреальный «Агни» загорается более ярким светом.

Среди модернистских поэтических школ в языковом отношении наиболее узкой, замкнутой, отсталой была система символизма, полностью ориентированная на «магию» высоких абстракций и застывшая в пределах скудного, по-особому нормативного лексикона. «Воистину русские символисты были столпниками стиля: на всех вместе не больше пятисот слов — словарь полинезийца» ⁷⁰, — иронизировал О. Мандельштам. Понятно, что у некоторых авторов, приверженных символизму, возникало иной раз как бы в порядке самосохранения желание освежить мертвую традицию за счет расширения, прозаизации, «снижения» лексикона.

Таким путем идет в эти годы В. Ходасевич, сочетавший в своем творчестве верность идеям символизма с попытками выразить эти идеи в ином стилевом ключе, заметно отходящем от шаблонного «словаря полинезийца». Поэт крайне враждебный современности (мы уже приводили его антиреволюционные выступления), он замкнулся в кругу нарочито отдаленных от жизни и противопоставленных ей мотивов, посвященных самосозерцанию отъединенной души, не желающей ничего знать, кроме себя, и переживающей внутренние «бури» и метания между небом и адом, просветлением и отчаянием. Сама эта тема была очень не нова и восходила непосредственно к той декадентской лирике, ко-

⁶⁹ Цит. по кн.: Поэзия революционной Москвы. Под редакцией И. Эренбурга. Берлин, «Мысль», 1922, стр. 52.

⁷⁰ О. Мандельштам. О поэзии. Сборник статей. Л., 1928, стр. 48.

торая еще в начале девяностых годов (Ф. Сологуб, З. Гиппиус) знаменовала процесс «разрушения личности» поэта-индивидуалиста. Но в своих стихах 1917—1922 годов Ходасевич выступает как декадент «новой формации», рассказывающий о традиционных «взлетах» и «безднах» большой души более внятными, «обытовленным» языком. Отходя от штампов символизма, Ходасевич, с одной стороны, культивировал «правильный» стих начала XIX века, а, с другой — вводил в высокую речь те снижающие прозаизмы, которые неожиданно заставляли вспомнить о Достоевском и Розанове и в результате составили автору двусмысленную репутацию «Баратынского из подполья». Ненавидя современность, Ходасевич пользовался ее речевым материалом и «прививал» мистической теме слова из чуждого ей лексического ряда, в силу чего стихи, достаточно банальные по своим «исходным» идеям, выходили из, казалось бы, неизбежной для этого автора эпигонской инерции.

Перешагни, перескачи,
Перелети, пере- что хочешь —
Но вырвись: камнем из пращи,
Звездой, сорвавшейся в ночи...
Сам затерял — теперь ищи...
Бог знает, что себе бормочешь,
Ища пенсне или ключи ⁷¹.

Однако это словесное взбадривание одних и тех же в общем литературных мотивов, ограниченных по своему содержанию, неизменно замкнутых «в себе», не могло изменить писательской судьбы Ходасевича, который, уйдя в эмиграцию, скоро исчерпал себя и как поэт замолчал. Такое иссыхание поэтического источника весьма характерно для автора, от начала и до конца видевшего свою цель в отрицании современного бытия, в «самопогружении» («Закрой глаза и падай, падай, как навзничь — в самого себя»), лишивших его поэзию — в самой основе — притока творческой силы. Никакое следование классическим образцам, никакие языковые комбинации и техническое мастерство не могли возместить в ней отсутствие главного — широкого жизненного содержания. И показательно, что не один Ходасевич, но и некоторые другие, близкие ему авторы (Г. Иванов, Г. Адамович), кончили свою литературную деятельность сходным образом: создав в эмиграции одну-две книги, они полностью израсходовали свой небольшой «запас» и практически отошли от поэзии, не дающей им другого сюжета, кроме повторяющихся вариаций на тему одинокой, опустошенной души. Эта лирика, оторванная от реаль-

⁷¹ Владислав Ходасевич. Тяжелая лира. Четвертая книга стихов. Берлин — М. — П., изд-во З. И. Гржебина, 1923, стр. 34.

ной действительности и способная вдохновляться лишь болезнями и иллюзиями субъективного сознания, изначально тяготела к небытию. Потому она нередко и заканчивала самоотрицанием. Г. Иванов (через много лет, проведенных в эмиграции), выражая настроения родственной ему общественной и литературной среды, писал:

Хорошо — что никого,
Хорошо — что ничего.
Так черно и так мертво,
Что мертвее быть не может
И чернее не бывать,
Что никто нам не поможет
И не надо помогать.

На таком мертвом фоне кажется парадоксальной судьба Марины Цветаевой, находившейся долгие годы в конфликте с революцией и тем не менее в поэтическом отношении избежавшей того страшного оскудения, которым фатальным образом был отмечен лагерь литературной реакции. Но это «счастливое исключение» из общих правил в значительной мере лишь подтверждает их историческую закономерность, поскольку творчество Цветаевой противоречиво совмещало очень разные устремления и, заметно выпадая из основного русла антидемократической (а в дальнейшем — эмигрантской) поэзии, оказывалось в ряде моментов не родственной ей, а полярной. Из этой безжизненной поэзии Цветаеву выделяло, «выталкивало» прежде всего чрезвычайно активное и широкое обращение к большому миру социально-исторического и человеческого бытия, с которым у нее устанавливались сложные отношения «дружбы-вражды», обусловившие впоследствии запутанность и драматизм ее жизненного и творческого пути. Не уход от действительности «в себя», а выход «из себя» и вступление с жизнью то в тесный любовный союз, то в напряженную борьбу (заведомо обреченную на поражение личности, идущей против истории) — такова исходная позиция цветаевской лирики, дававшая ей преимущества перед изолированной, «замкнутой» лирикой типа В. Ходасевича. Не замкнутость, а разомкнутость души; раскинутые «настежь» или протянутые вперед руки (либо для объятий, либо для драки), — вот лирический жест М. Цветаевой, всегда страстно заинтересованной в происходящем, очень часто ослепленной чувством, которое ею движет.

Руки даны мне — протягивать каждому обе,
Не удержать ни одной, губы — давать имена,
Очи — не видеть, высокие брови над ними —
Нежно дивиться любви и — нежней — нелюбви.

А этот колокол там, что кремлевских тяжёле,
безостановочно ходит и ходит в груди,—
Это — кто знает? — не знаю,— быть может,— должно быть —
Мне загоститься не дать на российской земле!⁷²

В этом стихотворении Цветаевой 1916 года примечательна одна деталь: при всей ее душевной близости к людям, «незащищенности», участливости, очи даны — «не видеть». Тесное общение с миром, дружественное или враждебное, и осуществлялось ею в значительной мере «вслепую», в состоянии романтической «слепоты».

Цветаева всю жизнь придерживалась этой романтической концепции, по которой поэт «в мире мер» жаждет «безмерного», неподвластен голосу разума и поступает вопреки очевидности, что в сочетании с ее «открытостью» к жизни и к людям приводило постоянно к острейшим конфликтам, составившим основное содержание ее лирики. Она бросается в мир, очертя голову, и горячо откликается на события, руководствуясь часто желанием действовать «наоборот», говорить «да» там, где все говорит «нет». Так, в предреволюционных стихах она славословит удалую, разбойничью, «каторжную» Русь, явно подчеркивая свое пренебрежение к «благонамеренному» образу мыслей и отправляясь от той бунтарской национальной стихии, которая находила воплощение в «русской теме» Блока.

«Беззаконница» и «супротивница» — вот ее основные, определяющие признаки. Но тогда как в предреволюционные годы, в конфликте с буржуазной обыденностью, это романтическое бунтарство давало положительный эффект, те же черты проявились совсем по-иному в 1917—1920 годах, проходивших в творчестве Цветаевой под знаком реакционно-романтических утопий. Она выступает в этот период как убежденная «староверка». Сидя в революционной Москве, Цветаева фрондирует ультраправыми взглядами и сочиняет легенду о «Лебедином Стане» — белогвардейской армии, наделенной вымышленными чертами (смесь «ангельского воинства» с живописными лохмотьями, заимствованными из того же арсенала бродячей, разбойной Руси). Если раньше она простонародную нищую голь наделяла царственным обликом («Всяк на большой дороге — переодетый князь!»; «Нищенствуют и княжат — каторжные княгини, каторжные князья»⁷³), то теперь, можно сказать, князья и бароны выступают в «переодетом» виде — «благородной рвани», нищей братии и т. д. Подобные «несообразности» и превращения характерны для Цветаевой. «Мятежница лбом и чревом», она поднимает тост за царя, едва лишь его свергли с престола. Вчерашняя «чернокниж-

⁷² Марина Цветаева. Версты. Стихи. Выпуск I. М., Гос. изд-во, 1922, стр. 90.

⁷³ Там же, стр. 53—54.

ница», «вероотступница» истово бьет поклоны перед падающими святынями русской церкви. Но стоит частям Мамонтова приблизиться к Москве, и появляется «ходатайство» за Стеньку Разина (т. е. революционный народ), который привлекает ее своей разбойной удалью.

В предисловии к ее сборнику «Избранное» (1961) В. Н. Орлов пишет по этому поводу: «Что же заставило Цветаеву славить мертвое дело? Что связывало ее со старым миром? Ведь она была слишком равнодушна ко всякому „быту“ и „порядку“, чтобы оплакивать их крушение. Дух сытого благополучия, мещанского покоя, всяческого стяжательства и самодовольства был ей глубоко чужд и враждебен. Казалось бы, она с великой радостью должна была поджигать ветхий и затхлый мир, а не стонать над пожарищем. Возобладали, очевидно, какие-то побочные мотивы,— может быть, навязчивые представления о „великой России“, привычная идеализация ее исконных государственных и культурно-исторических начал. А больше всего, нужно думать, и в этом случае сказался столь свойственный Цветаевой фрондерский дух. Ей нравилось стоять „противу всех“, ей льстила репутация „мятежницы лбом и чревом“— и она „бросила вызов“, который, кстати сказать, никем не был принят всерьез»⁷⁴.

Не исключено, что если бы Цветаева тогда же близко соприкоснулась с белым станом, который она воспевала издали, «зачочно», не видя истинного облика царских генералов, ее отталкивание, «полевение», начавшееся в эмиграции, обозначилось бы раньше. Но всегдашняя оппозиционность (продиктованная не столько политическими убеждениями, сколько романтическими порывами Цветаевой) заставляла ее в красной Москве отдавать симпатии белым, а позднее, в эмигрантской среде, в торгашеской буржуазной Европе, почувствовать себя отщепенкой и, взявшись за старое бунтарство, прослыть «красной». Это чрезвычайно запутывало, усложняло, затрудняло ее жизнь и творческую биографию, наполняло ее поэзию кричащими противоречиями. И это же сообщало ее художественной манере весьма необычный колорит. Казалось бы, яростный консерватор по своим убеждениям и вкусам, Цветаева обнаруживает неожиданную склонность к новациям в поэтическом языке. Противница петровских реформ, подготовивших, по ее мнению, революцию в России (на эту тему ею в 1920 г. было написано стихотворение, в котором Цветаева поднимала голос «за Софью», «за терем», за старую, допетровскую Русь), она в области стихотворной речи выступает с весьма далеко идущими реформами.

Цветаевой долгие годы владела своего рода «ненавистническая любовь» к Маяковскому (характерная вообще для ее отношения к революционной России): она влеклась к своему «любим-

⁷⁴ Марина Цветаева. Избранное. М., 1961, стр. 8.

тому врагу» в поэзии и отталкивалась от него, причем «влечёние» явно преобладало. Этот парадокс был возможен, думается, лишь потому, что Цветаева в своем творчестве не отгораживалась от жизни, а зачастую шла ей навстречу (правда, нередко, как уже говорилось, с «невидящими глазами»), напряженно и бурно жила волнениями эпохи и, споря с ней неупокоенно, перенимала ее интонации. Потому и Маяковский оказался созвучным ее поэзии — не только формально, но отчасти и самим обликом поэта-борца, бунтаря, глашатая с его идеей избранничества и ответственности за судьбы мира, с его цельностью, масштабностью, монументальностью, гиперболизмом образов и чувств.

Заметно отходя от традиционно-женской лирики, Марина Цветаева тяготеет к пафосному строю мысли и речи, к эпической широте в охвате жизненного материала. Даже в ее стихах о любви преобладают не камерные, приглушенные интонации, а громкая, похожая на проповедь, исповедь. Она пишет крупными буквами и размашистыми мазками, охотно сопрягая далекие идеи, жанры и стили (оду и сатиру, эпос и лирику, архаизмы и просторечие). Ее гиперболизированное, восторженное, аффектированное отношение к изображаемому таково, что герои, которых она воспевае, превращаются в царей, богов, титанов, в прославление которых слагаются мифы, гимны, молитвы, как, например, в лирических циклах, посвященных Блоку и Ахматовой. Человек в изображении Цветаевой всегда необыкновенен, мифичен, ангелоподобен и, поставленный на недосыгаемый пьедестал, окружен царскими и божескими почестями.

Охватила голову и стою,
— Что людские козни! —
Охватила голову и пою
На заре на поздней.

Ах, неистовая меня волна
Подняла на гребень!
Я тебя пою, что у нас — одна,
Как луна на небе!⁷⁵

Вот это лирическое неистовство, исступление, витийство и определяли ритмико-интонационный строй Цветаевой, чей «невоспитанный стих» во многом основан на принципе выделенного, ударного, взрывающегося слова. Ее экспрессивная речь приближается по временам к стиху раннего Маяковского; недаром поэма Цветаевой «На красном коне» (1920—1921) отдель-

⁷⁵ Марина Цветаева. Версты, стр. 77.

С этой склонностью к преувеличениям связано и тяготение Цветаевой к богатырскому эпосу («Царь-Девница» и др.), к образам Гомера и т. д., что противопоставлялось «чеховщине», т. е. в ее представлении — поэтике мелкого, обыденного, случайного.

ными кусками непосредственно перекликается с «Облаком в штанах», воспроизводя сходный ритмический и метафорический рисунок (ср. «пожар сердца»).

— Пожарные! — Широкий крик!
Как зарево широкий — крик!
Пожарные! — Душа горит!
Не наш ли дом горит?!...

Пляша от страшной красоты,
На красных факелов жгуты
Рукоплещу — кричу — свищу —
Рычу — искры мечу...

Вой пламени, стекольный лязг...
У каждого заместо глаз —
Два зарева! — Полет перин!
Горим! Горим! Горим!

Трещи, тысячелетний ларь!
Пылай, накопленная кладь!
Мой дом — над всеми государь,
Мне нечего желать.

— Пожарные! — Крепчай, Петух!
Грянь в раззолоченные лбы!
Чтобы пожар не тух, не тух!
Чтоб рухнули столбы! ⁷⁶

Взрывая плавную речь переборами, паузами, восклицаниями (при этом «разрывы» приходится не только между словами, но нередко падают на «середину» слова, рассекая его на отдельно произносимые слоги), Цветаева особенно часто прибегает к тире, которое замещает опущенные «звенья», подчеркивает «удар», «разрыв» и в то же время стягивает слова, организует мелодический строй. Этот графический знак, выполняющий в ее стихе столь же важную роль, как «столбик» или «лесенка» у Маяковского, служит проводом, по которому заряд страсти передается от одного слова к другому и гонит их друг за другом в стремительном темпе. Словораздел (и соответственно — ритм) здесь существенно отличается от особенностей стиха Маяковского, слова связываются на манер речитатива, они напевны (хотя и ударны) и не просто произносятся раздельно, а по-особому (посредством тире) направленно, «подключенно» друг к другу, что предполагает мелодическое колебание голоса, передающее

⁷⁶ Марина Цветаева, Разлука, Книга стихов, М.— Берлин, «Геликон», 1922, стр. 24—25.

эмоционально-смысловое «взаимодействие» разделенных паузами слов.

...Мой — сон,
Мой — смех,
Мой — свет,
Узких подошв — след ⁷⁷.

Что это вдруг — рухнуло? — Нет,
Это не мир — рухнул!
То две руки — конному — вслед
Девочка — без — куклы ⁷⁸.

По сравнению с уверенной, тяжеловесной поступью Маяковского Цветаевский стих как бы «воздушнее» и в то же время ему больше свойственна нервность, неуравновешенность, эмоциональное и словесное переполнение. Это речь человека, задыхающегося, выбитого из колеи, потерявшего голову. Разговорные и патетические интонации здесь часто перебиваются иными ритмами, идущими от народных заплачек, заговоров, заклинаний. Сама структура некоторых ее произведений, построенных на повторении устойчивых словесных формул, которые как бы «вдалбливаются» и произносятся в состоянии оторопи, испуга или наития, непосредственно воссоздает форму заговора, оказавшаяся близкой Цветаевой не только в силу ее фольклорных интересов, но и в результате некоторых специфических моментов ее литературной судьбы. Здесь сказались, видимо, ее одиночество, неприкаянность, ее старания «перекричать разлуку» и заклясть мир, с которым она так часто бывала не в ладу. Следует учитывать, что многие вещи Цветаевой — это «мысли вслух», брошенные на ветер, в пространство, без ясного адресата, без отчетливого представления о своем читателе, о своем месте в жизни и в обществе. Трагедия непонимания современных событий, путей исторического развития, трагедия разрыва с народом, с Россией (что Цветаева как поэт ярко выраженного национального склада переживала особенно болезненно) наложили отпечаток и на ее поэтическую манеру.

При самых дерзких снижениях поэтического языка в быт, в просторечие, в грубую прозу жизни ее образы нередко отвлеченны, нереальны, бесплотны, темны по своему содержанию. Тут чувствуется зависимость Цветаевой от символистской традиции, к которой близок и ее романтический взгляд на поэзию, живущую внезапными «озарениями» и враждебной всякому контролю со стороны разума, логики. Стихи в ее понимании создаются в состоянии «всезабвения», они необдуманно, рефлекторно и лишь потом естественны. Стихийная необузданность, крайняя

⁷⁷ Там же, стр. 9.

⁷⁸ Там же, стр. 26.

Любопытно, что сама Цветаева объясняла свое «тире» влиянием песенных текстов, сопровождающих нотную запись.

эмоциональность поэтической природы Цветаевой здесь явственно пересекалась с теориями символистов, как и ее установка на слово-заклятие имела немало общего с символистской «магией слов»⁷⁹.

Вместе с тем, от символизма ее отделяли и широта поэтической лексики, и сказавшаяся в основном позднее огрубленность, «шероховатость» звуковой фактуры речи, и, наконец, особенное внимание к значащему слову (в отличие от односторонней «музыки слов», свойственной символистам). Футуристический «взрыв и взлом» языкового материала, к которому она не раз прибегала, направлен часто на выявление и подчеркивание в слове смыслового «корня» (путем расщепления слова, словотворчества и т. д.). Также и обилие внутренних созвучий в ее стихе основано на постоянном сопряжении равно- или разнозначных понятий, что вело обычно к насыщению речи смысловыми оттенками, а порой и к ее усложнению, затруднению, приходящему от избытка сталкивающихся и громоздящихся значений. В этом плане Цветаева соприкасалась с В. Хлебниковым и рядом других поэтов послесимволистской поры, потянувшихся от музыкальной звукописи, характерной для символизма, к «музыке значений».

В литературной среде тогда привлекли внимание и часто связывались вместе «по языковому признаку» два имени — О. Мандельштама и Б. Пастернака. Хотя эти авторы были очень непохожи друг на друга, их объединяло стремление обновить стихотворную речь, приводившее в то же время к созданию сложных, трудных для понимания, резко обособленных от других стилей поэтических систем. Вместе с тем и Мандельштам, и Пастернак при очевидной стилевой новизне выступали как авторы, далекие от актуальной общественно-политической проблематики и слабо связанные с ведущими тенденциями литературного движения. Оба автора в значительной мере воспринимались как «поэты для поэтов» и пользовались успехом в сравнительно узкой среде. Но для изменений, происходивших в стихотворном языке эпохи, творчество Мандельштама и Пастернака тех лет по-своему весьма знаменательно; в этом отношении оно — в резко-

⁷⁹ Примечательно, что поэтом, подпавшим под некоторое влияние Цветаевой, оказался А. Белый, переживавший в годы революции и в начале двадцатых годов период брожения, формальных поисков и пытавшийся (правда, безуспешно) отойти от своей старой стиховой системы. В 1922 году он выпустил книгу во многом экспериментальных и в целом неудачных стихов (оказавшуюся его последним поэтическим сборником) — «После разлуки», которая — об этом отчасти говорило и само название книги — была навеяна цветаевской «Разлукой». В стихотворном посвящении Цветаевой Белый отмечал особенно его поразившие в «Разлуке» «неосязаемые угодия» образов, «малиновые мелодии» и «непобедимые ритмы». Действительно, наряду с очень сильной «ритмической стороной» для этой книги Цветаевой (как и для некоторых других ее вещей) характерна и близкая символизму воздушная «неосязаемость» образов.

индивидуальном преломлении — испытало на себе воздействие некоторых существенных моментов современного развития.

В общественном плане для названных авторов в этот период характерны индифферентность, аполитичность, идущие от старых, распространенных в их поэтической среде представлений. Неявственно выраженное, хотя и уловимое, приятие новой действительности («Ну, что ж, попробуем: огромный, неуклюжий, скрипучий поворот руля...», Мандельштам) сочеталось порой с элегическими настроениями, вызванными прощанием с прошлым, с «родной культурой».

На страшной высоте блуждающий огонь,
Но разве так звезда мерцает?
Прозрачная звезда, блуждающий огонь,
Твой брат, Петрополь, умирает.

.....
Прозрачная весна над черною Невою
Слсмалась, воск бессмертья тает;
О, если ты, звезда, Петрополь — город твой,
Твой брат, Петрополь, умирает⁸⁰.

Так писал Мандельштам в 1918 году. И в то же время в его творчестве, как и в поэзии Пастернака этой поры, заметны стремление войти в атмосферу времени и породниться с ней, постепенный отказ от догм «чистой» эстетики, что приводило к сложной внутренней перестройке.

Мы уже ссылались на дореволюционную статью Пастернака, в которой он причислял себя к разряду «априористов лирики» и отказывался братья «за приготовление истории к завтрашнему дню». Разделение поэзии и истории, отнесение их к противоположным «полюсам», которые равно «априорны и абсолютны», однако, в принципе не совместимы, сказывалось и на позднейшей поэзии Пастернака. В первые годы революции его лирика посвящена в основном «вечной теме» — природе. Разрабатывая мотивы и принципы, сложившиеся в его творчестве несколько раньше (наиболее яркой «вспышкой» поэзии молодого Пастернака была книга «Сестра моя жизнь», написанная в основном летом 1917 года и вышедшая отдельным изданием в 1922 году), он выступает в первую очередь как пейзажист с устойчивым пристрастием к традиционным «веснам» и «зимам», «рассветам» и «дождям».

Новизна и своеобразие поэта, привлечение к нему внимание, состояли в характере восприятия и изображения этой не новой природы. Она предстала в необычном виде — как целостное лицо, как живое единство мира, воссозданное поэтом с помощью смелых метафорических перенесений смысла с одного предмета на

⁸⁰ О. М а н д е л ь ш т а м. Стихотворения. М.— Л., 1928, стр. 120.

другой. Обычный параллелизм заменен здесь тождеством: у его пейзажей есть свой нрав, симпатии, портретные черты, излюбленные развлечения (тучи играют в горелки, гром занимается фотографией и т. д.). Пастернак исходит из положения, что два предмета, расположенные рядом, тесно взаимодействуют, бросают друг на друга яркий отсвет, проникают один в другой, и потому он связывает их — не по сходству, а по смежности, пользуясь метафорой как связующим средством. Действия лирики поэт уподобляет действиям «упаковщика»: она стягивает разрозненные части действительности, воспринимая их мгновенно как единое целое. Мир пишется «целиком», а работа по его «воссоединению» выполняется с помощью переносного значения слов. В результате в поэзии Пастернака невозможно отделить человека от пейзажа, живое чувство от мертвой материи, состояния души от состояния вселенной.

Весна, я с улицы, где тополь удивлен,
Где даль пугается, где дом упасть боится,
Где воздух синь, как узелок с бельем
У выписавшегося из больницы⁸¹.

Последняя строка позволяет понять, почему «даль пугается», а «дом упасть боится»: они тоже только что выписались из больницы, как и человек, от узелка которого засинел воздух.

В этих операциях с перенесением чувства, человека, вещей, природы с одного места на другое Пастернак близок метафорическим броскам раннего Маяковского, уподоблявшего мир страстям и страданиям своего лирического героя («От плача моего и хохота морда комнаты выкосилась ужасом»⁸²). Но в творчестве Маяковского это распространение эмоции на действительность обусловлено волнением, доведенным до крайней степени напряжения («я не могу быть спокойней»), силой, грандиозностью душевных переживаний поэта. Пастернак же несравненно «спокойнее», «тише» Маяковского, и подобного рода «смещения» вызваны у него не столько исключительностью страсти, сколько восприимчивостью чувства к рефлексам и резонансам, чуткостью каждой вещи к соседней, смежной. Ответные реакции здесь не достигают таких гиперболических размеров, но каждая капля бросает отсвет, все предметы, даже самые незначительные, влияют друг на друга, перенимают чужие значения, признаки, и это изобилие взаимопроникающих «влияний» часто запутывает его образы, делает их трудными для понимания.

Своеобразное положение в этой системе занимает образ поэта, лирический герой. За исключением немногих произведений, он не развернут как обособленный характер, и в отличие от

⁸¹ Борис Пастернак. Стихотворения в одном томе. Издание второе. М., 1936, стр. 128.

⁸² Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 1, стр. 207.

Блока, Маяковского, Есенина, Цветаевой лирическое повествование не предстает здесь как некое «житие», рассказываемое изо дня в день от первого лица. Пастернак мало говорит о себе и от себя, старательно убирает, прячет свое «я». При чтении его стихов подчас возникает иллюзия, что автор отсутствует даже как рассказчик, как свидетель происходящего, и природа начинает объясняться от собственного имени.

Воздух седенькими складками падает.

Снег припоминает мельком, мельком:

Спатки — называлось, шепотом и патокою

День позападал за колыбельку⁸³.

Пастернак предпочитает, чтобы «снег» или «дождь» говорил за него и вместо него. Это приводит к тому, что природа, перебив роль поэта, повествует уже не только о себе, но и о нем самом — «не я про весну, а весна про меня», «не я про сад, а сад про меня»:

...У плетня

Меж мокрых веток с ветром бледным

Шел спор. Я замер. Про меня!⁸⁴

Но именно потому, что природа рассказывает о поэте, а он, перестав занимать центральное место, растворился в ней, образы Пастернака лиричны. Сама природа осознается как лирический герой, а поэт — повсюду и нигде. Он — не сторонний взгляд на природу, а ее подобие, двойник, живущий внутри нее и становящийся то морем, то лесом.

Оставаясь в кругу «вечных тем», заезженных поэтами прошлого и настоящего, Пастернак в эти годы произвел в них «внутреннее», языковое обновление. Помимо возросшей в его стихе подвижности переносных значений, здесь особую важность имело широкое обращение поэта к разговорной речи. О традиционных веснах и закатах он заговорил не языком поэтических красот, а «расхожими» словами современного человека, освежил вечную природу ассоциациями житейской повседневности, ввел в интимную лирику «низкую прозу» жизни.

Я не знаю, что тошней:

Рушащийся лист с конюшни

Или то, что все в кашне,

Все в снегу и все в минувшем.

Что, пентюх, головотяп,

Там меж листьев, меж домов там

Машет галкою октябрь

По каракулевым кофтам.

⁸³ Борис Пастернак. Стихотворения в одном томе, стр. 124.

⁸⁴ Там же, стр. 43.

Треск ветвей — ни дать, ни взять
Сушек с запахом рогожи.
Не растряс бы вихрь — связать,
Упадут, стуча, похоже ⁸⁵.

Для Пастернака важно не использование отдельных сниженных образов, а воссоздание самой интонации и духа повседневной речи. Он не гнушается канцеляризмами, просторечными выражениями, общеупотребительными разговорными идиомами и т. д. В новом, поэтическом применении эти формы, стершиеся в нашем обиходе как разменная монета, звучат свежо и живо. Взгляд на мир без условно-поэтических шор и объяснение с ним без литературных обиняков, по-домашнему, сообщают образам поэта большую естественность. Своеобразие Пастернака и состоит в том, что он поэтизирует природу с помощью прозаизмов, которые как бы удостоверяют реальность его образов и переводят их из сферы сочиненной выдумки в разряд подлинной поэзии.

Эти черты, т. е. в первую очередь стилевые особенности, язык поэзии Пастернака, заставляли тогда — при всей тематической ограниченности его творчества — видеть в нем отражение современности. Маяковский в 1921 году указывает на его произведение как на образец «новой поэзии, великолепно чувствующей современность» ⁸⁶. В 1922 году Брюсов отмечает: «У Пастернака нет отдельных стихотворений о революции, но его стихи, может быть, без ведома автора, пропитаны духом современности; психология Пастернака не заимствована из старых книг; она выражает существо самого поэта и могла сложиться только в условиях нашей жизни» ⁸⁷.

Еще в дооктябрьский период, когда Пастернак демонстративно отказывался «притрагиваться ко времени» и делал вид, что не помнит «какое, милые, у нас тысячелетье на дворе», его лирика соприкоснулась с историческим бытием. Отзвуки войны и революции прокатились эхом по ряду его пейзажей, и на картины природы, города легла печать истории. Уже тогда, в 1915—1917 годах, появились «бастующие небеса» и кавалерийские следы на снегу — в память о 1905 годе, дух «солдатских бунтов и зарниц» пронесся по воздуху, тучи уподобились рекрутам и военнопленным. Природа перенимает чужие признаки, черпая их из мира общественных бурь и классовых столкновений. После

⁸⁵ Борис Пастернак. Стихотворения в одном томе, стр. 125—126.

⁸⁶ См. «Театральная Москва», 1921, № 8, стр. 6.

⁸⁷ «Печать и революция», 1922, кн. 7, стр. 57.

Позднее, в неопубликованном Послесловии к «Охранной грамоте» (1931), Пастернак вспоминал о 1917 годе и написанной тогда книге «Сестра моя жизнь»: «Я видел лето на земле, как бы не узнававшее себя, естественное и доисторическое, как в откровенье. Я оставил о нем книгу. В ней я выразил все, что можно узнать о революции самого небывалого и неуловимого». (Архив семьи поэта).

Октябрьской революции в творчестве Пастернака получают особенное развитие эти «историзованные пейзажи», вырастающие порой до символа всей революционной России. Таково его стихотворение «Кремль в буран конца 1918 года». Снежный буран здесь воплощает вихрь исторический, бушующий на просторах новой эпохи и несущийся в будущее. Это — стихия времени, по года революции, воспринятая с воодушевлением.

...Последней ночью, несравним
Ни с чем, какой-то странный, пенный весь,
Он, Кремль, в оснастке стольких зим,
На нынешней срывает ненависть.

И грандиозный, весь в былом,
Как визионера дивинация,
Несется, грозный, напролом,
Сквозь неистекший в девятнадцатый⁸⁸.

От таких картин протягиваются нити к историко-революционным поэмам Пастернака двадцатых годов, когда он вступил в более тесный контакт с историей и современностью, продолжая вместе с тем придерживаться своих особых, субъективных воззрений на «вакансию поэта». Последняя, в его понимании, несовместима с признанием общественного деятеля, политика. В этом смысле Пастернак всегда оставался антиподом Маяковского, и известная перекличка поэтов в разрешении проблем языка не меняет существа этих принципиальных различий.

Период серьезных (и до конца не преодоленных) трудностей, связанных с попытками отыскать свою поэтическую «вакансию» в условиях революционной современности, пережил и Мандельштам. В отличие от Пастернака, противоречия между «лирикой» и «историей» здесь выразились наиболее отчетливо именно в языке, который составлял главную силу, всепоглощающий «пафос» творчества Мандельштама. Много позднее, в 1932 году, О. Мандельштам писал, споря с воображаемым критиком и, быть может, с самим собой:

Пора вам знать, я тоже современник,
Я человек эпохи Москвошвея,
Смотрите, как на мне топорщится пиджак,
Как я ступать и говорить умею.
Попробуйте меня от века оторвать,
Ручаюсь вам — себе свернете шею⁸⁹.

Подобные настроения были характерны для ряда советских писателей, вышедших из кругов старой интеллигенции и желающих обрести свое место в социалистической действительности (см., например, выступление Ю. Олеси на I съезде советских

⁸⁸ Борис Пастернак. Стихотворения в одном томе, стр. 98.

⁸⁹ «Литературная газета», 23 ноября 1932 г.

писателей — о «возвращении молодости»). Но для Мандельштама такое «вхождение» в современность было особенно тесно связано с «умением говорить» в стихах по-современному, что определялось его всегдашним углубленным вниманием к проблемам поэтического языка, стиля и собственными напряженными поисками в этом направлении. Чутко прислушиваясь к «шуму времени» (излюбленный мотив Мандельштама), он вместе с тем достаточно долго причислял себя к разряду «пришлых», сторонних наблюдателей, «потерпевших крушение выходцев девятнадцатого века, волею судеб заброшенных на новый исторический материк»⁹⁰. Преодоление «косноязычия», связанного с той жизненной и литературной средой, в которой он вырос и сформировался как поэт, стремление «следить за веком, за шумом и прорастанием времени», — одна из определяющих идей послеоктябрьского творчества Мандельштама. «Надо мной и над многими современниками тяготеет косноязычие рождения — рассказывает он в одном из мемуарных очерков. — Мы учились не говорить, а лепетать, — и лишь прислушиваясь к нарастающему шуму века и выбеленные пеной его гребня, мы обрели язык»⁹¹.

Стихи Мандельштама первых революционных лет еще в очень слабой степени позволяют проследить, как медленно пробиваются, «прорастают» в языке поэта «шумы времени». В отличие, например, от Блока, для которого также характерно осторожное прислушивание к «гулу» времени, к «музыке» истории, Мандельштам в своей поэзии не открывает разом «все шлюзы» и не переходит стремительно на иную стилевую плоскость, непосредственно связанную и с новой революционной темой и с живой разговорной речью улицы. Он во многом остается в пределах традиционной камерной лирики. Возникает переплетение, сложное взаимодействие очень разных по своей стилевой окраске, далеких друг от друга словесных рядов и значений, лишенное, однако, резких контрастов и диссонансов.

Жаждой стилевого синтеза, гармонии, равновесия (отсюда, между прочим, постоянные в его творчестве музыкальные и архитектурные уподобления стихотворной речи) обусловлен в первую очередь и весьма специфический классицизм Мандельштама. Это — классицизм, лишенный большой торжественности, холодного величия. Возвышенно-патетические интонации, хотя и прозвучали в отдельных вещах Мандельштама разного времени, но отрывочно, «бессистемно» и не определили основной направленности его поэзии. С другой стороны, и «культ античности», свойственный, например, Брюсову, не носил здесь характера устойчивой эстетической опоры, имеющей для автора самостоятельный литературно-исторический интерес или же служащей ему «готовой», застывшей формой, в которую отливается героическое

⁹⁰ О. Мандельштам. О поэзии, стр. 70.

⁹¹ О. Мандельштам. Шум времени. Л., 1925, стр. 72—73.

содержание современности. Да и сама натура Мандельштама слишком рефлексивна, мечтательна, «элегична» и в то же время слишком чутка к трепету будничной, повседневной жизни, чтобы классицистические формы прочно и надолго утвердились в его лирике, сделались главным средством выражения авторской воли и мысли. Классицизм здесь скорее принцип словесной композиции, чем зависимость от каких-то старых образцов, выступающих в видоизмененном «состоянии» — в стройном взаимодействии с явлениями иного стиля.

Мандельштам этого периода любит, например, сопрягать традиционные, мифологические образы с прозаизмами, переводящими «высокую тему» в интимно-бытовой план и в то же время не разрушающими целостность образного рисунка, построенного на гармоничной «иерархии» разнозначных и разноокрашенных слов. Так, в одном из его стихотворений Психея, спустившись в загробное царство, встречает толпу теней, которые ведут себя по-женски суетливо и по-домашнему обыденно, что соответственно выражено поэтической лексикой, освещающей античные образы несколько на современный, буднично-обывовленный манер.

Навстречу беженке спешит толпа теней,
Товарку новую встречая причитаньем,
И руки слабые ломают перед ней
С недоумением и робким упованьем ⁹².

Сказать о Психее «беженка» или «товарка» — это очень неожиданно для образного ряда, выдержанного внешне в «архаической», условно-античной традиции, восходящей в русской поэзии к XVIII и началу XIX века (Богданович, Батюшков и т. д.). Но такого рода лексика не приводит в данном случае к резкому смысловому и стилевому сдвигу (ср. резкоэкспрессивный жест Цветаевой — «О дух моих дедов — Эол! — трепи мои золотые космы!» ⁹³), а лишь сообщает стиху Мандельштама дополнительную «обывовленную» моделировку, умеряемую контекстом. Подобные же изменения, основанные на «смешении стилей», на сочетании разнородных значений, претерпевает гомерово Троя в стихотворении Мандельштама 1920 года:

Где милая Троя? где царский, где девичий дом?
Он будет разрушен высокий Приамов скворешник
И падают стрелы сухим деревянным дождем,
И стрелы другие растут на земле, как орешник ⁹⁴.

Мифологические, исторические, литературные аналогии, постоянно возникающие в стихах Мандельштама той поры, в значи-

⁹² О. Мандельштам. Стихотворения. М.—Л., Гос. изд-во, 1928, стр. 134.

⁹³ Марина Цветаева. Разлука, стр. 36.

⁹⁴ О. Мандельштам. Стихотворения, стр. 145.

тельной мере связаны с его пафосом своеобразного языкового «культурничества», которое, на первый взгляд, напоминает деятельность В. Брюсова, но по сути далеко от нее и движимо иными побуждениями. Мандельштам стремится донести до современности не великие образы, события культуры прошлого, воссоздав их, как это делал Брюсов, в подобающем историческом колорите и стиле, а ту чрезвычайно богатую и разнообразную гамму значений и стиливых оттенков, которая, по его убеждению, таится в недрах русской речи, имеет многовековую историю, пересекающуюся с языками других народов, и должна ожить на новый лад в современной поэзии. Привязанность к «Трое» для него — в первую очередь привязанность не к месту великого события, которое надлежит воскресить в памяти потомства, но — к слову, которое нельзя выкинуть из языка и которое может прозвучать по-новому, если его употребить в ином стиливом ряду. Потому он часто пользуется архаизмами «запросто», как если бы это были не архаизмы, а слова нашей обиходной речи, и говорит, «где милая Троя?», точно речь идет о чем-то близком и хорошо знакомом. В отличие от Брюсова у него не научная, а «слуховая» эрудиция; в русском языке ему слышится «чужеземных арф родник», и он мечтает о «пушкинской цевнице», о «синтетическом поэте современности», способном упорядочить и ввести в сегодняшний обиход все многообразие живущих в языке мелодий.

Образчиком такого «воссоединения» разных языковых сфер, далеких друг от друга и даже «разноязычных» по своей окраске, может служить стихотворение Мандельштама «Декабрист» (1917), принадлежащее к лучшим его вещам. Не исключено, что это стихотворение сыграло впоследствии определенную роль в мелодической «настройке» романа Ю. Тынянова «Кюхля», знакомство с которым позволяет по достоинству оценить и мастерство Мандельштама.

— Тому свидетельство языческий сенат —
Сии дела не умирают!
Он раскурил чубук и запахнул халат,
А рядом в шахматы играют.

Честолюбивый сон он променял на сруб
В глухом урочище Сибири,
И вычурный чубук у ядовитых губ,
Сказавших правду в скорбном мире.

Шумели в первый раз германские дубы.
Европа плакала в тенетах.
Квадриги черные вставали на дыбы
На триумфальных поворотах.

Бывало, голубой в стаканах пунш горит
С широким шумом самовара
Подруга рейнская тихонько говорит,
Вольнолюбивая гитара.

— Еще волнуются живые голоса
О сладкой вольности гражданства!
Но жертвы не хотят слепые небеса:
Вернее труд и постоянство.

Все перепуталось и некому сказать,
Что, постепенно холодея,
Все перепуталось и сладко повторять:
Россия, Лета, Лорелея⁹⁵.

Последняя строка является ключевой в отношении всей вещи, озвученной в трех стилевых «интонациях»: реальная сибирская ссылка, архаический жест в духе классицизма, характерный для декабристских вкусов («языческий сенат», «сии дела» и т. д.), и ранний германский романтизм, вливающий ноту нежной мечтательности и юного порыва в эти первые побеги русской освободительной мысли. Россия, античность, Европа — три языка, три «составляющих» декабризма, три ракурса в биографии и психологии человека, раскрытого многомерно, как живая личность в ее неповторимых исторических и бытовых измерениях. Эта «триада» выступает в такой же внутренней согласованности, в какой перетекают друг в друга «перепутанные» слова умирающего («Россия, Лета, Лорелея»), образуя единую мелодию, последовательно проводимую через все лирическое повествование. Здесь господствуют баланс разноокрашенных строф (одни, условно говоря, более «европейские», другие «более античные» и т. д.), прочное сцепление предметно-бытовых деталей («подруга рейнская» — гитара поет в унисон с российским самоваром), равновесие звучаний («раскурил чубук и запахнул халат»). По тому взаимодействие столь разных стилей не приводит к разностилию, пестроте, дробности, но воспроизводит целостную картину эпохи и внутреннего мира человека. И в то же время эта картина, рисующая исторически-достоверный образ последнего из могикан декабризма, проникнутая специфическим «местным колоритом», написана современным поэтическим языком, а не есть, скажем, сколок с поэзии Кюхельбекера; классицистические архаизмы, возвышенная патетика, в свою очередь, уравновешены здесь обыденно-житейской интонацией, и такой, например, «боковой» ход, как «а рядом в шахматы играют» мигом выводит стих из сферы историко-литературных ассоциаций в разряд непосредственного восприятия текущей жизни.

⁹⁵ О. Мандельштам. Стихотворения, стр. 112—113.

Подобного рода ход в сторону (по типу «а рядом...») вообще характерен для Мандельштама, именно *рядом* располагающего разнозначные слова, освеженные этой непривычной близостью и создающие в целом слаженную и сложную архитектурную постройку («С тростинкой рядом — дуб и всюду царь — от-вес»⁹⁶, — так определял он этот «архитектурный» принцип). Но если в стихотворении «Декабрист» сближение дальних значений и стилей мотивировано самой жизненной темой (и возникающий здесь человеческий образ очень конкретен, ибо все слова точно отвечают определенному психологическому характеру), то во многих других произведениях Мандельштама оно не имеет такой мотивировки и осуществляется путем чисто словесных операций по перемещению смыслов и оттенков в стихотворной речи. Мандельштам ослабляет в языке предметные связи, отрывает слово от конкретной вещи, которую оно обозначает, и это, с одной стороны, позволяет поэту легко переносить значения в чуждый, не сродный им смысловый ряд, а, с другой — помогает ему достичь желаемого равновесия, которое в противном случае, при сцеплении вполне конкретных и определенных значений, было бы, конечно, нарушено резким стилевым диссонансом. Потому при всей вещественности своих образов (русский язык он называл «звучащей и говорящей плотью» и воевал с бесплотностью символизма) Мандельштам противится «назывательному», «прикладному» назначению слова и тяготеет к отвлеченности. Это противоречие может быть понято, если учесть задачи, которые стремился решить Мандельштам и которые, думается, в полной мере были невыполнимы. Совместить разные стилевые ряды (например, высокие архаизмы и прозаизмы) в их конкретном, предметном содержании можно было лишь путем контраста, взрыва, диссонанса, и таким путем шли тогда Маяковский, Есенин, Цветаева, отчасти Пастернак и т. д. Сложить же гармонию из диссоциирующих мелодий (к чему стремился Мандельштам) было возможным лишь ослабив, нейтрализовав в них тянущие в разные стороны конкретные связи и переведя «назывательные» слова в разряд поэтических отвлеченностей.

«Не требуйте от поэзии сугубой вешности, конкретности, материальности,— заявляет он в одной из статей 1921 года.— ...За-чем отождествлять слово с вещью, с травой, с предметом, кото-рый оно обозначает?

Разве вещь хозяин слова? Слово Психея. Живое слово не обозначает предметы, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещь, милое тело. И вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа вокруг бро-шенного, но не забытого тела»⁹⁷.

⁹⁶ О. М а н д е л ь ш т а м. Стихотворения, стр. 42.

⁹⁷ О. М а н д е л ь ш т а м. Слово и культура.— «Дракон. Альманах сти-хов», 1-й выпуск. Пб., 1921, стр. 77.

Это рассуждение, очень далекое, разумеется, от истинного соотношения слова и предмета в языке, передает отношение к слову самого Мандельштама. В его поэзии слова часто не прикреплены к вещам, а обтекают их и «свободно блуждают», создавая самые разнообразные сочетания. Это и накладывает на его стиль отпечаток «недосказанности», затуманивает содержание его произведений, сближает его речь с «самовитым словом» футуристов. У Мандельштама нет зауми в прямом смысле этого понятия, но любое, самое обычное слово, очищенное от «вещественности», потерявшее полностью «назывательную» функцию, может звучать у него «заумно», т. е. беспредметно. Здесь, между прочим, и берет истоки характерный для его творчества мотив забытого или ненайденного слова: «Я слово позабыл, что я хотел сказать»⁹⁸. «Забычивость», безуспешные поиски потерянного слова — это, так сказать, сюжетная мотивировка, позволяющая автору не называть вещи своими точными именами, а блуждать среди них, «натываясь» на разные, как бы случайные комбинации, призванные создать из разнородных стиливых элементов гармонично звучащую мелодию.

Следует заметить, что сами поиски современной «синтетической» (на пушкинский лад), как он полагал, поэзии, долгое время руководившие Мандельштамом, были во многом утопичны и не отвечали тем реальным требованиям, которые стояли тогда перед поэзией и ее языком. Потому они и нашли в основном разрешение в сфере отвлеченной от конкретно-предметных связей. Мечта об «идеальном» поэтическом языке, собравшем все мелодии русской речи в стройное единство, которое бы вместе с тем звучало по-современному, была недостижима уже в силу того, что современное звучание предполагало не мирную гармонию всех элементов, а решительное обновление стихотворной речи. Поэзия в тот период развивалась не синтетически, а динамически и стремительными рывками следовала за временем, жаждавшим не смутных отголосков в шелесте словаря, но своего точного, прямого названия. «Шум времени» явно не укладывался в ту уравновешенную композицию, которую предлагал Мандельштам, и он сам был вынужден в дальнейшем отказаться от этого равновесия и перейти к радикальному, как он выражался, «обмирщению» поэтического языка. Прозаизмы, просторечие, разговорные интонации, пробивавшиеся в 1917—1920 годах лишь в отдельных его вещах, да и то по преимуществу в «смешанном» и «ослабленном» виде, явственно перевесили в позднейших стихах и прозе Мандельштама и повели его по пути не гармонии, а стиливого гротеска, не отвлеченности, а конкретизации. В его

⁹⁸ О. М а н д е л ь ш т а м. Стихотворения, стр. 135.

творчестве победили не те стилевые устремления, которые выражались стихами —

Я в хоровод теней, топтавших нежный луг,
С певучим именем вмешался,
Но все растаяло, и только слабый звук
В туманной памяти остался...⁹⁹

а иные, берущие «курс» на предмет, в чуточку «сдвинутом», но остром, живом, «именном» образе —

Идем туда, где разные науки,
И ремесло — шашлык и чебуреки,
Где вывеска, изображая брюки,
Дает понятие нам о человеке¹⁰⁰.

В период своего увлечения классицизмом Мандельштам выступал как противник «утилитарного» направления, «прикладного», предметного, «именного» слова и приверженность к последнему называл «революционным голодом», вкладывая в это определение пренебрежительный смысл. Позднее он сам признал, что такой «голод» оказался лишь полезным словесному искусству и способствовал поступательному движению современной поэзии, а поэтическую отвлеченность, унаследованную от прошлого и далекую от сегодняшнего дня, рассматривал как препятствие на пути стихотворной речи: «Отвлеченные понятия в конце исторической эпохи всегда воняют тухлой рыбой»¹⁰¹.

Действительно, потребность в поэтическом языке, конкретном и точном, была остро ощутима в этот период, когда сама эпоха ждала от поэта, чтобы он назвал ее по имени и обозначил бы множество явлений, только что начинавших жить. Поэтому, например, в развитии стихотворной речи приобрела тогда особую важность литературная работа, непосредственно связанная с различными формами политической агитации. Помимо ряда других определяющих моментов, она отучала от отвлеченности, книжности, «красивости», воспитывала у поэтов привычку и навык мыслить по-деловому, оперируя не сложными иносказаниями, а живыми именами и названиями сегодняшнего дня. В этой области «назывательная» сторона речи выдвигалась на первый план, потому что сам материал и характер этой работы предрасполагал к точности, к прямому обозначению всех вещей их собственными именами. Здесь, естественно, могли получать развитие и символ, и аллегория, и метафора, и прочие формы поэтического языка. Но главенствовало «слово-название», прикрепленное к реальному событию, действию, факту и не допускающее двусмысленности и кривотолков. В стихотворном лозунге, зову-

⁹⁹ О. Мандельштам. Стихотворения, стр. 149.

¹⁰⁰ Там же, стр. 133.

¹⁰¹ О. Мандельштам. Шум времени, стр. 78.

щем на борьбу с Врангелем, последний должен быть назван, и никакое, самое блестящее поэтическое иносказание не может в данном случае избавить автора от необходимости строго следовать предмету, о котором идет речь. Не говоря уже о Демьяне Бедном или Маяковском, чьи достижения в этом плане очевидны, мы замечаем, что даже Хлебников, сближаясь с агитстихом, становится прост и конкретен, и это продиктовано самим заданием, темой, «сюжетом», который им руководит и направляет к конкретному:

От зари и до ночи
Вяжет Врангель онучи,
Он готовится в поход
Защищать царев доход¹⁰².

Если в языке агитационной поэзии, непосредственно соотнесенной с явлениями современной политической жизни, предметные связи и конкретные обозначения выступали особенно явственно, то противоположные устремления в наиболее крайней степени выразились в поэтической речи, полностью потерявшей «назывательное» назначение и получившей формалистический признак «самоценного», «самовитого» слова. Хотя в литературной практике того времени заумь не имела широкого распространения, она была своего рода символом, девизом, «идеалом», к которому в той или иной мере склонялись многие представители антиреалистических школ, авторы, утратившие или еще не приобретшие чувство реального, чувство сродства с окружающей жизнью («За блаженное, бессмысленное слово я в ночи январской помолюсь»¹⁰³). Поэтому и в теории формализма, разрабатываемой участниками Опояза, именно «заумное слово» очень часто служило отправной точкой в развертывании умозрительных спекуляций, ориентированных на полный отрыв поэтической речи от действительности, идеологии, общенародного языка. Заумь являла пример бессодержательного искусства и была первым звеном в той цепи доказательств, из которых следовало, что всякое искусство не зависит от смысла, от содержания и что любая поэзия (будь то поэзия Пушкина или Хлебникова) в принципе «заумна». Как писал тогда В. Шкловский, выводя специфику поэтического творчества из «заумного языка»: «В наслаждении ничего не значащим „заумным словом“, несомненно, важна произносительная сторона. Может быть, что даже вообще в произносительной стороне, в своеобразном танце органов речи и заключается большая часть наслаждения, приносимого поэзией»¹⁰⁴.

Бессмысленное слово, приносящее наслаждение лишь «избранной» кучке любителей речевого «танца», и значащее «утили-

¹⁰² Собрание произведений Велимира Хлебникова, т. V, стр. 82.

¹⁰³ О. М а н д е л ь ш т а м. Стихотворения, стр. 99.

¹⁰⁴ Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. Пб., 1919, стр. 24.

тарное» слово, поставленное на службу конкретным задачам всенародной борьбы и строительства, были полярны, исключали одно другое и выражали противоположные, несовместимые социально-эстетические платформы. Реальное многообразие в стихотворном языке того времени не сводилось к этим «полюсам». Здесь встречались часто самые разные «смешанные», «промежуточные» явления, а также действовали такие интересы и устремления, которые были связаны по преимуществу с романтическим истолкованием революционной действительности. Последние тенденции, как мы видели, нередко приводили к воплощению жизненного материала в отвлеченно-иносказательной форме, в суммарно-обобщенных образах и т. д., что в известной мере имело в тот период историческое и художественное оправдание. Победа точного, предметного слова над поэтической абстракцией осуществилась несколько позже, в двадцатые годы. При этом ведущую роль в общелитературном процессе сыграла поэзия, уже в начальный период своего развития находившаяся в тесном контакте с практикой революционной борьбы и насыщавшая стихотворный язык содержанием современной эпохи.

4

Проблемы стихотворного языка, по которым в те годы существовали серьезные разногласия и шли ожесточенные споры, пересекались и тесно соприкасались с более общими вопросами поэтического новаторства, которые также решались тогда крайне остро, запальчиво, противоречиво, в напряженной идейной борьбе. В центр внимания выдвигается и, можно сказать, кладет начало большой поэтической дискуссии проблема новаторства в его отношении к художественным традициям недавнего и далекого прошлого. Вступая в новую историческую и литературную эпоху, поэты стремились «определиться» и в плане того наследия, на которое они опирались или от которого они отказывались в своих поисках нового поэтического языка, созвучного современности.

В стихотворном «Предисловии к поэме А. С. Пушкина „Гаврилада“» (1918) Демьян Бедный писал:

Друзья мои, открыто говорю,
Без хитростных раздумий и сомнений:
Да, Пушкин — наш! Наш добрый светлый чейни!
И я ль его минувшим укорю?
Он не стоял еще... за «власть Советов»,
Но... к ней прошел он некую ступень.
В его лучах лучи других поэтов —
Случайная и трепетная тень.
Ему чужда минувшей жизни мерзость...¹⁰⁵

¹⁰⁵ Демьян Бедный. Собр. соч., т. 2, стр. 144.

Стихотворение это — характерный литературный документ эпохи. В нем отчетливо слышатся отзвуки горячих дебатов, кипевших вокруг вопроса: «принимать ли классиков», по пути ли с ними революционному искусству? Включаясь в этот спор, Демьян Бедный не без иронии воспроизводит ходячие аргументы тех, с кем он несогласен, чтобы с еще большей твердостью формулировать свой вывод: «великие» принадлежат не только прошлому, «Пушкин — наш!» Эта позиция была глубоко плодотворной. Но не многие разделяли ее так последовательно и убежденно как это делал Бедный.

Гораздо чаще в ту пору в литературной среде раздавались голоса призывавшие к отказу от классического наследия, к созданию искусства, начисто порывающего с традицией. Существовала иллюзия, что и в сфере эстетической надлежит произвести революцию, ниспровергающую все то, что вчера считалось художественно ценным и что сегодня якобы отошло в невозвратимое прошлое. Под эти настроения легко подводились различные «теоретические» установки вульгарно-социологического или же формалистического склада, и начиналась игра понятиями — «пролетарская культура», «социалистическая культура», которая трактовалась как полная противоположность культуры «буржуазной».

Как далеко заходили иные «реформаторы» в критике и отрицании культурных традиций, показывают, например, чудовищные по своей нелепости предложения — произвести «коренной пересмотр» литературного языка и в срочном порядке привести его «в соответствие» с революционной действительностью. Один из авторов такого рода «реформы» упрекает Пушкина, Лермонтова, Тургенева Толстого и других классиков за то, что в их произведениях встречаются «неправильные», «ненаучные» выражения типа «пришла весна», «солнце пряталось за холодные вершины» и т. д. Он предлагает исправить текст «Войны и мира»: вместо «...ползут облака по этому высокому, бесконечному небу» Л. Толстой должен был бы написать «облака ползут в атмосфере нашей планеты». Свои рекомендации автор сопровождает «научным» обоснованием:

«Россия переживает эпоху коренного социального переустройства общественных взаимоотношений. Основы капиталистического строя разрушены, и на развалинах их создается новый общественный строй — социалистический. Этот строй может и должен покоиться на строго научных основах. Отсюда вытекает, что и язык при нем, по своему строению, должен строго соответствовать научным основам.

Исходя из научного понимания явлений суток и года, мы нашли что выражения, будто они наступают, настают, приближаются к нам — неправильны и представляют из себя кляксы, персжитки, реакционные явления. Го же самое должно сказать

и о словах, посредством которых изображается индивидуальная и общественная жизнь человека и массы людей, вроде: наступил голод, пришла революция, приблизилась, пришла или наступила смерть и т. д., и т. д. При научном понимании жизни человека и общественной жизни людей,— а при социалистическом общественном строе такое понимание обязательно для нас,— все эти явления есть ничто иное, как... процесс природы. ...Поэтому все приведенные выражения должны быть перестроены...»¹⁰⁶.

Перед нами не только попытка замахнуть на художественные ценности русской культуры, но и безграмотная затея переделать, нарушить, декретировать нормы и законы общенародного языка. Нет нужды подробно говорить о том, какой вред науке и литературе приносили подобные «новшества», насколько они дезориентировали писательскую молодежь в ее практической работе и какое принципиальное значение в строительстве советской культуры имела борьба со всякого рода бесшабашными нигилистами. Вместе с тем споры о наследии, о старом и о новом искусстве, занимавшие в тот период, пожалуй, центральное место в литературных дискуссиях, было бы неправильно ныне оценивать путем чисто механического «отсеивания». Не всякий, кто стоял горой «за» классиков, преследовал передовые цели, и не всегда «ущемление» авторитета классической литературы было результатом невежества или злонамеренности.

В конкретной общественно-литературной борьбе, сопровождавшей Октябрьскую революцию, исключительное пристрастие к искусству прошлого нередко обнаруживали представители тех кругов интеллигенции, которым современность была чужда, непонятна или враждебна. «Суете дня» они охотно противопоставляли вечные классические ценности. Эта эстетическая по внешности оппозиция иногда выражала скрытое политическое неприятие революционной действительности или общественную индифферентность и т. д. Вместе с тем «суеверное почитание старины» (Маркс) было серьезным препятствием и в собственно-литературном процессе, тормозило движение искусства к содержанию сегодняшнего дня и к новым формам, служащим его воплощению. С другой стороны, в борьбе за новую жизнь и новую литературу зачастую допускались полемические выпады против «старины» вообще — без отчетливого разделения того, что отжило свой век, и того, что имело непреходящее значение. Временами демонстративный разрыв с культурным наследием был всего лишь показным жестом, подчеркивающим глубокий разрыв с

¹⁰⁶ И. Киселев. Революция и язык.— «Вестник жизни», 1919, № 6—7, стр. 43.

теми, кто молитвами за спасение культуры прикрывал свою враждебность революции или эстетическую косность. Но отличая этот «нигилистический» жест (как средство литературной полемики) от действительно нигилистических тенденций, имевших место в литературе, следует те или иные воинственные декларации рассматривать всякий раз очень конкретно, во всей полноте и сложности стоящих за ними явлений, чтобы, не наклеивая готовых ярлыков, дать им объективную оценку, порою противоречивую, как были противоречивы сами эти явления.

Как пример легкомысленного отношения пролеткультовцев к классическому наследию цитируют обычно известное стихотворение В. Кириллова «Мы», которое было написано в декабре 1917 года и содержало угрозу сжечь Рафаэля, разрушить музеи и т. п. По свидетельству вдовы поэта, поводом к этому стихотворению послужило заявление А. В. Луначарского, который подал в отставку, взволнованный известиями о разрушении древнерусских памятников: во время московских боев артиллерийскому обстрелу были подвергнуты юнкера, засевшие в Кремле¹⁰⁷. Разрушительные призывы Кириллова, конечно, выражали не реальную программу уничтожения художественных ценностей, а служили полемическим приемом, направленным в адрес всякого, кому красота величайших творений прошлого мешала увидеть еще более высокую, живую красоту современных и будущих созаданий. Поэт как бы принимает обвинения тех, кто называл пролетариат «Грядущим Хамом», «варваром» и, становясь в позу «варвара», бросает гордый вызов эстетствующей интеллигенции.

Мы несметные, грозные легионы Труда.

Мы победители пространства морей, океанов и суши,

Светом искусственных солнц мы зажгли города,

Пожаром восстаний горят наши гордые души.

¹⁰⁷ З. Паперный. Пролетарская поэзия первых лет советской эпохи. В кн.: Пролетарские поэты первых лет советской эпохи. Л., 1959, стр. 29.

А. В. Луначарский остался на посту комиссара народного просвещения. Разрушения, причиненные обстрелом Кремля, были незначительны. Но панические слухи в интеллигентско-обывательской среде достигли неправдоподобных размеров. Вот как об этом рассказывает очевидец событий Джон Рид в книге «10 дней, которые потрясли мир»:

«„Они бомбардируют Кремль!“ Эта новость почти с ужасом передавалась на петроградских улицах из уст в уста. Приезжие из „матушки Москвы белокаменной“ рассказывали страшные вещи. Тысячи людей убиты. Тверская и Кузнецкий в пламени, храм Василия Блаженного превращен в дымящиеся развалины, Успенский собор рассыпается в прах, Спасские ворота Кремля вот-вот обрушатся, дума сожжена дотла». Джон Рид. 10 дней, которые потрясли мир, М., 1957, стр. 203.

Мы во власти мятежного страстного хмеля;
Пусть кричат нам: «Вы палачи красоты»,
Во имя нашего Завтра — сождем Рафаэля,
Разрушим музеи, растопчем искусства цветы.

О поэты-эстеты, кляните Великого Хама,
Целуйте обломки былого под нашей пятой,
Омойте слезами руины разбитого храма,
Мы вольны, мы смелы, мы дышим иной красотой ¹⁰⁸.

Эти гиперболы Кириллова не отличались политической и эстетической четкостью. Воюя с поклонниками «чистого искусства», поэт замахивался на культуру вообще и вдобавок высказывался от имени пролетариата, давая повод толковать свои обобщения весьма превратно. Правильно и несравнимо глубже отношение революции к мировой культуре выразил А. Блок в стихотворении «Скифы», которое также во многом строится на полемических заострениях, но вместе с тем дает ясно почувствовать, что именно русский народ становится истинным наследником всех ценностей, созданных человеческим гением («Да, Скифы — мы! Да, азиаты — мы...»; но — «Мы любим все — и жар холодных числ, и дар божественных видений...»).

На стихотворении Кириллова «Мы» несомненно сказалась ограниченность пролеткультовских концепций. Тем не менее вряд ли правомерно видеть в поэте лишь узколого сектанта-нигилиста, не учитывая дополнительных, осложняющих обстоятельств, связанных с напряженной борьбой Кириллова против слишком рьяных защитников старины. Должно быть, чувствуя необходимость уточнить и разъяснить свои позиции, представить их на суд читателя в более спокойном и разностороннем освещении, Кириллов через полтора года после написания «Мы», вызвавших разнообразные отклики литературной общественности, публикует стихотворение «Жрецам искусства», существенно корректирующее его прежние лозунги. В этом стихотворении он продолжает полемику с эстетамы, противопоставляя «чистому искусству» буржуазны творчество пролетарских поэтов. Но граница размежевания проведена здесь более четко; в общественной и литературной борьбе поэт заручается поддержкой классиков, а не громит их заодно со своими идейными противниками, как это было в стихотворении «Мы».

В покровах синетканной блузы,
В сияньи заревых гвоздик
Суровый облик нашей музы
Вам непонятен был и дик.

¹⁰⁸ «Грядущее», 1918, № 2, стр. 4.

За то, что огненные струны
Смутили лепет слезных лир,
Вы дали нам название: «гунны,
Пришедшие разрушить мир».

Да, нам противен звук ненужных
Жемчужно-бисерных стихов,
Узоры вымыслов недужных
И призраки могильных снов.

И нам ли, в бурях закаленным,
Рожденным для великих битв,
Внимать напевам легкозвонным,
Стихам сладостных молитв.

Ночные филины, кукушки,
Не вы — избранники богов,
Он с нами, лучезарный Пушкин,
И Ломоносов, и Кольцов¹⁰⁹.

Специфически-пролеткультовский колорит заметен и в этом стихотворении Кириллова. Примечательно, например, что, кроме «лучезарного Пушкина», который всегда воспринимался как некая вершина русской культуры, в союзники пролетарских поэтов зачислены Ломоносов и Кольцов, которые больше других классиков импонировали автору — в первую очередь своим «мужичким» духом. Но от эпатазирующих выпадов в адрес Рафаэля, музеев вообще, «цветов искусства» и т. д. Кириллов отказался. Это произошло очевидно потому, что не в Рафаэле и не в музейных

¹⁰⁹ «Пролетарская культура», 1919, № 7—8, стр. 58.

Предпоследняя строфа в цитированном нами отрывке («И нам ли, в бурях закаленным...») полемически перефразирует известные слова Поэта из стихотворения Пушкина «Чернь»:

Не для житейского волненья,
Не для корысти, не для битв.
Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв.

Пушкинские строки (без учета их конкретно-исторического содержания) многие годы находились на вооружении сторонников «чистого искусства», были лозунгом эстетизма. В период революции ими также охотно пользовались различные представители декадентского лагеря, видевшие в этих словах «указание свыше», завет «истинной» поэзии, всегда далекой от политической борьбы. По их образцу складывались, например, такие «вневременные» призывы:

Мы рождены для песнопений
О тайнах неземных красот,
Для очищающих падений
И посвящающих высот.

(А. Беллеон, «Врата тесные». Пб., 1922, стр. 23)

Перифраз Кириллова направлен против подобного рода песнопений.

ценностях состояла суть дискуссии, что все это выполняло роль поэтического антуража в мятежных призывах Кириллова, а не было главной целью, по которой он вел сокрушительный, но не очень точный огонь.

Виднейшим «однопольчанином» Кириллова «по битвам с Рафаэлями» был в ту пору Маяковский. В декабре 1918 года в «Искусстве коммуны» появилось его стихотворение «Радоваться рано», во многом перекликавшееся с разрушительными лозунгами Кириллова.

Белогвардейца
найдете — и к стенке.
А Рафаэля забыли?
Забыли Растрелли вы?
Время
пулям
по стенке музеев тенькать.
Стодуюмовками глоток старье расстреливай!

Выстроили пушки на опушке,
глухи к белогвардейской ласке.
А почему
не атакован Пушкин?
А прочие
генералы классики? ¹¹⁰

Как известно, вокруг этого стихотворения развернулась большая полемика. А. В. Луначарский в качестве народного комиссара горячо протестовал по поводу того, что официальный орган Наркомпроса, каким являлась в то время газета «Искусство коммуны», представил «все художественное достояние от Адама до Маяковского кучей хлама, подлежащей разрушению». Редакция газеты в ответе Луначарскому, составленном, по-видимому, при непосредственном участии Маяковского, ссылалась на поэтический, иносказательный характер опубликованных строк и возражала против «буквального толкования» образов в стихотворении «Радоваться рано» ¹¹¹. Каков же истинный,

¹¹⁰ Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 2, стр. 16.

¹¹¹ См. «Искусство коммуны», 29 декабря 1918 г.

Не вызывает сомнений тот факт, что Маяковский в этом стихотворении был далек от мысли пропагандировать разрушение памятников культуры. Еще в марте 1918 г. в «Открытом письме рабочим» он предостерегал: «Да хранит вас разум от физического насилия над остатками художественной старины». Тем не менее опасения Луначарского имели реальную почву. Читатель газеты был не обязан вдаваться в поэтические тонкости стихотворения, напечатанного к тому же на месте передовицы, в качестве программного заявления. Слова же Маяковского о том, что настало «время пулям по стенке музеев тенькать», да еще в сопровождении таких красноречивых примет времени, как — «бело-

не буквальный смысл этих образов, Маяковский поспешил разъяснить во втором стихотворении — «Той стороне», опубликованном через две недели после первого и развивающем его проблематику. Здесь он снимает обвинение в «ножовой расправе» над культурным наследием, а свой призыв «атаковать» классиков расценивает как временный тактический прием, как средство обновить искусство современности, задавленное авторитетом великих творений прошлого.

Когда ж
прорвемся сквозь заставы,
и праздник будет за болью боя,—
мы
все украшенья
расставить заставим —
любите любое!¹¹²

Вместе с тем Маяковский шире показывает общественно-политический смысл развернувшейся баталии: в условиях революции под видом защиты художественной старины нередко вынашивались реставраторские идеи, весьма далекие от сферы чистой эстетики; верность «традициям» иной раз обозначала верность старым, дореволюционным порядкам. «Старье охраняем искусства именем»¹¹³, — с возмущением говорил Маяковский в стихотворении «Радоваться рано» давая понять, что он воюет не столько с искусством прошлого сколько с теми, кто именем этого искусства препятствует развитию нового в жизни и литературе. Эта мотивировка усиливается в стихотворении «Той стороне» и становится здесь основным аргументом в пользу предпринятой «атаки».

Характер различен.
За целость Венеры вы
готовы щадить веков камарилью.
Вселенский пожар размочалил нервы.
Ореге:
«Пожарных!
Горит Мурильо!»
А мы —
не Корнеля с каким-то Расином —
отца,—
предложи на старье меняться,—

гвардейца найдете — и к стенке», — звучали весьма устрашающе. Острота положения усугублялась тем обстоятельством, что газета выступала от имени государственной власти (орган Наркомпроса) и это совершенно дезориентировало читательскую общественность.

¹¹² Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 2, стр. 22.

¹¹³ Там же, стр. 16.

мы
и его
обльем керосином
и в улицы пустим —
для иллюминаций¹¹⁴.

Любопытно, что имя Пушкина, возглавлявшее «генералов классиков» в стихотворении «Радоваться рано», теперь сменяется Корнелем и «каким-то Расином», т. е. более архаическими, отдаленными именами, не вызывающими у читателя столь волнующих ассоциаций. Тем самым «атаке» на классиков придается менее «кошунственное» звучание и подчеркивается ее условный, не буквальный характер. Ясно, что Маяковский имеет в виду не персоналии (Пушкина, Рафаэля и т. д.), что все эти имена употребляются им не в прямом, а в нарицательном значении (так же как Рафаэль в стихотворении Кириллова) и символизируют в его стихах мертвое величие старого искусства вообще: «Гарцуют скелеты всемирного Рима на спинах наших»¹¹⁵.

В ожесточенных боях, которые вел тогда Маяковский и в которых меткие выстрелы звучали порой одновременно с футуристическими промахами, а эстетика совмещалась с полемикой и литературной тактикой, — следует принять в расчет еще одну, очень важную «грань» его поэтического гения и темперамента. Это — настойчивая потребность в обновлении всего арсенала художественных средств, языка, связанная и с индивидуальными поисками поэта в области новой формы и с его общим пониманием задач современного искусства. «Дайте нам новые формы!» — несется вопль по вещам», — провозглашал Маяковский и, активнее других поэтов реагируя на этот голос времени, он обрушивался на «старые формы», которые действительно были такими или казалось ему безнадежно устаревшими в тот период лихорадочной погони за новым словом, призванном запечатлеть только что родившийся мир.

Нет сомнений, что новаторство не противоречит высоким традициям, что автор подлинно новых художественных произведений творит их не в опровержение, а в развитие и обогащение ценностей, которые были созданы до него и предварили его появление. Через новаторское продолжение классических традиций осуществляется, в частности, преемственная связь советской литературы с многовековым литературным процессом. Новатор в этом смысле — преемник, наследник и продолжатель того великого дела, которое ему завещано. Но эту истину, безусловную в широком историческом плане, нельзя понимать буквально и прямолинейно. Чтобы стать достойным преемником своих великих учителей, художник часто бывает вынужден в чем-то от

¹¹⁴ Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 2, стр. 20—21.

¹¹⁵ Там же, стр. 20.

них отталкиваться, отвергать их решения и предлагать свои пути, а не следовать ученически проторенной ими дорогой, истоптанной ногами эпигонов и подражателей. История литературы знает немало примеров того, что можно было бы назвать «несправедливостью» или «нетерпимостью» писателя в отношении своих литературных предшественников и современников, если бы в этих конфликтах не проявлялась и не складывалась его писательская самобытная индивидуальность и не открывались бы новые перспективы развития мирового искусства, порою на десятилетия и века.

Известно, например, что Маяковский был в ранний период творчества и позднее, в 1917—1920 годах, связан с футуристами. Эта связь проявлялась наиболее ощутимо именно в тех пунктах его программы, где он отрицал художественные ценности прошлого, ставил, по его выражению, «*nihi*l». Но в том-то и дело, что этот футуризм Маяковского выполнял иные эстетические функции (порой диаметрально противоположные намерениям футуристов) и в частности служил ему подручным средством, которым он расчищал путь к самому себе. Неверные, произвольные, далекие от объективности заявления и оценки, высказанные им в годы революции по поводу классиков, традиций, культурного наследия, подчас имели глубокое субъективное, психологическое обоснование, лежащее в его природе поэта и человека, в тех усилиях, которые он делал, утверждая новую форму. Поэтому, между прочим, они были столь органичны в его творчестве, естественны в его устах, и мы не воспринимаем их как наносное явление, пришедшее к поэту извне, по чужой указке. Что же касается его соприкосновений с футуристами, то здесь приходится говорить скорее не об их влиянии на Маяковского, а о заимствовании Маяковским у футуризма отдельных доводов и положений, которыми (преобразив их и переименовав по-своему) он подкреплял свою растущую поэтическую систему. Когда впоследствии эти «подкрепления» были сняты, оказалось, что Маяковский вовсе не ратует за разрыв с наследством (как утверждал он в 1918 году), а стоит за его развитие, но непременно — на высшей, новаторской основе. Современники с удивлением узнали, что с Пушкиным Маяковский не воюет, а дружит, что он говорит в стихотворении «Юбилейное» (1924), обращаясь к своему брату:

Может

я

один

действительно жалею,

что сегодня

нету вас в живых ¹¹⁶.

¹¹⁶ Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 6, стр. 51.

Это уже был другой Маяковский. Но написать «Юбилейное» и по-новому открыть Пушкина для советского читателя он мог не только потому, что значительно изменился со времени своих запальчивых споров по поводу «генералов классиков». Сами эти споры в известном смысле пошли на пользу. С негодованием отвергнув литературные «окаменелости», предпочтя им «хлеб живой красоты», Маяковский был подготовлен к тому, чтобы ощутить Пушкина «живого а не мумию» — в его истинном значении для советской современности и поэзии. В 1924 году он уже не пользовался теми приемами полемики, которые когда-то стяжали ему репутацию завзятого футуриста. Его «атаки» стали более эффективны, целенаправленны и проходили с меньшими потерями. Но борьба против «старья», против литературщины и эпигонства продолжалась:

Ненавижу

всяческую мертвечину!

Обожаю

всяческую жизнь!¹¹⁷

В период революции новаторский дух, присущий советской литературе, наиболее заметно, полно и глубоко выразился в поэзии Маяковского. Однако необходимость существенных перемен не только в содержании, но и в языке была осознана почти всеми авторами, желавшими, чтобы их творчество совпало с путем современности. И даже те из них, чья практика не отличалась заметными новшествами и открытиями, чувствовали назревшую потребность в пересмотре старого поэтического инвентаря и, если не писали по-новому, то стремились к тому и всячески декларировали свою приверженность к обновлению литературных традиций. При этом новаторские устремления нередко принимали форму разрыва с прошлым (иногда чисто декларативного) и порождали такие же, как это было у Маяковского, воинственные интонации.

Весьма характерно в этом отношении стихотворное послание «Поэтам Пролеткульта» В. Князева, который в своей работе придерживался достаточно традиционных решений и даже грешил излишним пристрастием к архаической, религиозной символике, пытаясь ее переосмыслить и наполнить старые мехи новым вином («Красное Евангелие» и др.). Но обращаясь к пролетарским поэтам, он намечает программу радикальных преобразований, до которых самому Князеву, как поэту, было далеко и которые отчасти перекликаются с требованиями Маяковского, хотя по сравнению с ними звучат неуклюже, наивно и косноязычно.

¹¹⁷ Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 6, стр. 56.

Пусть разливаётся сладкозвучный кастрат,
 Мёдом вливаясь в уши,
 Пенье, звучавшее на булыжниках баррикад,
 Царапает души!
 К чертовой матери размеренность строф,
 Пиликанье ресторанного скерцо,
 Да здравствует напоминающее пламень костров
 Горенье пролетарского сердца!
 Да здравствуют выклики, звездный поток,
 Выбиваемый молотом из раскаленной стали:
 Каждое слово — окровавленный лоскуток
 Сердца, что на кресте распластали!
 Кинем, товарищи, пушкинский водопой,
 К дьяволу старые тропы!
 Пойдем нашею, создаваемою нами, тропой
 Прочь от извитой Европы!
 В дни, когда ястребиные когти вражды
 Сдирают кожу с живого,
 Кого они утешат, ваши труды,
 Искусники музыкального слова!
 Кому он нужен, ваш благозвучный рояль,
 Утеха обреченного барства,
 Когда непрерывными заревами окровавлена даль
 И рушатся царства!¹¹⁸

Стихи эти страдают многими изъянами. Обычные подстановки (буржуазные эстеты и Пушкин зачислены в один лагерь), призывы ломать поэтику сочетаются с весьма неопределёнными позитивными предложениями: «выклики», «звездный поток» и т. д. Подражание стилю Маяковского носит чисто внешний характер: нагромождение резких слов, буквальное копирование («окровавленный лоскуток сердца» заимствован из «Облака в штанах»; «рояль», по которому Князев предлагает ударить «слоновым бивнем», весьма напоминает «Приказ по армии искусства» и др.). В то же время здесь заметны следы той самой «старини», которую автор предлагает уничтожить под корень (красивость, архаический набор метафор). Финал стихотворения воспринимается пародийно в результате разительного противоречия между его формой и содержанием:

Только тогда победит наш Пролеткульт,
 Когда мы старые тропы отринем
 И, в ответ на каменные ядра вражеских катапульта,
 Свои динамитные ядра в их храмы кинем!

¹¹⁸ Василий Князев. О чем пел колокол. Стихи. Пг., Пролеткульт, 1920, стр. 32—33.

Можно сказать, что с «вражескими катапультами» Князев воюет по преимуществу теми же «каменными ядрами» а «динамитные ядра», которыми он учит пользоваться своих товарищей, оказались не вполне по плечу ему самому. Он знает, что нужно писать по-новому, и хочет это делать, но еще не умеет. И все же намерения Князева заслуживают внимания, потому что они продиктованы в общем очевидными запросами времени. Поэт желает «говорить с миллионами», он требует, чтобы голоса его товарищей, «к уличным митингам привыкшие», и в сфере поэтической прозвучали бы наподобие пламенной ораторской речи. Он ратует за боевое искусство, исполненное силы, экспрессии и не похожее на салонную лирику, ласкающее ухо пресыщенной буржуазной публики. В этом смысле Князев запутанно и несовершенно выразил те же тенденции, которые получили высокое художественное воплощение в поэзии Маяковского.

Повсеместное увлечение новыми формами, как мы знаем, сопровождалось в тот период большими издержками и приводило многих авторов к весьма плачевным результатам. В практике же представителей футуризма, имажинизма и других крайних течений модернистской литературы призыв к формальным нововведениям оборачивался часто такими разрушениями поэтики и грамматики, которые уже не имели ничего общего ни с революционным содержанием, ни с поисками нового языка, адекватного современности, и подогревались совершенно иными эстетическими интересами. Все это вызывало ответную реакцию, и некоторые советские поэты (таких, правда, было немного), встревоженные слишком далеко зашедшим экспериментаторством, решительно высказывались за консервацию старой поэтики, за разработку русского стиха только в тех границах, которые были установлены классиками XIX века.

Эта точка зрения была выражена, например, Н. Полетаевым в статье «О предрассудках в поэзии» (1919), направленной против критиков, призывавших поэтов к оригинальности и не терпевших подражательности. По мнению же Полетаева, главное в поэзии — не новизна, не оригинальность, а непосредственность переживания, искренность и подлинность чувств, которые могут быть воплощены в формах, кажущихся избитыми, заезженными.

«Если современный рабочий захочет выразить свое страдание и страдание своих близких, то, может быть, и не избегнуть ему рифм „любовь“ и „кровь“, потому что это его рифмы, ибо он действительно любит и за любовь свою слишком часто расплачивается кровью. Лишь бы эта любовь была настоящая, лучезарная любовь, — а кровь — горячая и бурлящая кровь.

Если же нет подлинности переживаний, то не спасут и редкие, вычурные рифмы и необычайные сопоставления. Сколько найдется сейчас томов стихотворений с необыкновенными риф-

мами и хитроумно сплетенными образами, которые никому никогда ничего не давали!

Нет старого и нет нового, нет подражательного и неподражательного, — существует только подлинное или неподлинное, т. е. подделка. Все остальное — в поэзии — предрассудок»¹¹⁹.

Статья Н. Полетаева, содержащая здравые мысли о вреде формализма и возможностях использования традиционных средств художественной изобразительности, об искренности поэтического чувства как непереносимом условии творчества, была очень актуальна в то время и во многом справедлива. Тем не менее ей свойственна односторонность, которую было бы неверно обходить молчанием, как это сделали некоторые авторы в наши дни¹²⁰. Руководимый вполне понятными опасениями и заботами, Полетаев «перегнул» в другую сторону и, объявив новаторство предрассудком, начисто снял эту проблему, стоящую очень остро перед молодой советской поэзией. Писать искренно, разумеется, можно было и по-старому, и по-новому, но это еще не означало, что старого и нового нет в искусстве, что здесь отсутствует какое бы то ни было движение, развитие, смена форм и стилей. И если «вычурные рифмы и необычайные сопоставления», не воодушевленные искренним чувством, составляли большую угрозу для ряда писателей, то не меньшая опасность заключалась в поэтической рутине, которую нужно было преодолевать многим авторам для того, чтобы прорваться к реальной жизни. Борьба, таким образом, предостояла в двух направлениях: против мнимого новаторства формалистов и против мнимой верности традициям, выразившейся в подражательстве эпитонов.

Рекомендация же Полетаева — стремиться к одной только искренности и ничему большему так же, как его ссылки на пролетарскую «кровь — любовь», были явно недостаточны для рождения большого современного искусства. Полетаев не учитывает, что избитый литературный штамп (даже если он употребляется от всего сердца) подменяет подлинное чувство, лишает его свежести и непосредственности, оставляя лишь у автора приятную иллюзию его полной искренности и правоты. В те годы многие поэты весьма усердно склоняли в своих произведениях «кровь — любовь», разумея при этом и даже всячески подчеркивая, что любовь у них «настоящая, лучезарная», а кровь — «горячая и бурлящая». Это им, однако, слабо помогало: мертвый штамп не позволял им влить в поэзию свою живую кровь. Полетаев был

¹¹⁹ «Горн», 1919, кн. 4, стр. 46.

¹²⁰ Так, статья Н. Полетаева получила безоговорочно положительную оценку в книге К. Зелинского «На рубеже двух эпох» и во вступительной статье З. Паперного к книге «Пролетарские поэты первых лет советской эпохи». Поэт Л. Ошанин даже увидел в ней безусловное руководство для сегодняшнего дня советской поэзии (см. «Литературная газета», 10 декабря 1959 г.).

прав в борьбе за искренность и подлинность поэтических чувств. Но прав был и Маяковский, который настаивал на том, чтобы эти чувства находили выражение в свежих, оригинальных образах. Лишь в сочетании этих двух тенденций создавалась подлинно новаторская и вполне жизненная советская поэзия.

В заметках о поэзии Иоганнес Бехер писал: «Новое содержание может найти свое выражение как в старых формах, так и в новых. Часто бывает, что новое содержание использует старые формы, чтобы легче найти доступ к людям, чьи привычки еще коренятся в старом, а старое содержание прибегает к новым формам, чтобы замаскировать свою старость и устарелость и выдать себя за революционное. Вопрос так не стоит: или — или. Дело не в том, будто с одной стороны — рутинная академия, эпигонство, стилизация, слепое подражание, а с другой — смелые искания. Это спекулятивные крайности, которые в действительности встречаются лишь как исключения. Чаще же речь идет о том, что с одной стороны новое пользуется традиционными формами, обходясь при этом без рутинного академизма, эпигонства, стилизации, и с другой стороны — новое экспериментирует и стремится создать новые формы. И то и другое оправданно, и то и другое законно. ...Не надо сталкивать их друг с другом и тем самым лишать себя и того и другого. В распоряжении нового — множество различных способов для того, чтобы возвестить об этом новом и претворить его в жизнь. Действительность также и в литературе гораздо богаче фантазии, „хитрее“ абстрактных спекуляций и надуманных антагонизмов»¹²¹.

Эта мысль выдающегося немецкого поэта, который сам имел обширный опыт и в разработке старых форм, и в создании новых, во многом передает характер развития советской поэзии 1917—1920 годов, изобилующий как «крайностями», так и «промежуточными» решениями. Поэзия этого периода знает самые причудливые и неожиданные сочетания «старого» и «нового», когда, например, революционное содержание облекалось в густую религиозную образность. И в том лучшем, что сохранилось от нее до наших дней, мы также находим богатство форм, за которым стоит разнообразие подходов к действительности, точек зрения на нее, традиций, отправных пунктов и т. д. Мы принимаем как законное явление времени Брюсова и Маяковского, Демьяна Бедного и Блока и многих других авторов, известных иногда лишь несколькими прекрасными стихотворениями и тем оставившими в литературе свой неповторимый след. Но нам не хотелось остаться навсегда в этой позиции, удаленной на почтительное расстояние и примиряющей всех достойных поэтов. Вот почему мы пытались приблизиться к ним, войти в их жизнь и показать их разногласия. В большинстве случаев эти споры и анта-

¹²¹ «Новый мир», 1959, № 2, стр. 184.

гонимы уже потому не были пустыми и надуманными, что через них выкристаллизовались многие творческие индивидуальности и сложилось то многообразие советской поэзии, которое позволяет нам любить каждого автора за его особые, отличные от других достоинства.

Вместе с тем мы обнаруживаем здесь и более принципиальное противоречие между «новым» и «старым», которое решалось каждым по-разному, но решалось всеми поэтами, стучавшимися в дверь современности. И все лучшее, что было создано в этот период в советской поэзии, так или иначе отмечено печатью новизны не только идейной, но и художественной, хотя бы автор при этом разрабатывал традиционные формы или даже вводил элементы литературной архаики. Новое использование традиционных форм отнюдь не означало механического перенесения старого в иные жизненные условия. Поэтическое новаторство осуществлял на практике не один Маяковский, но и Блок, и, как мы видели, Демьян Бедный, и «архаист» Брюсов, не пожелавший оставаться старым, дореволюционным Брюсовым. Те же поэты, которые не смогли или не захотели следовать путем обновления, как правило, заметной роли в развитии поэзии не сыграли, хотя бы это были крупные дарования, как, например, Ф. Сологуб, воспринимавшийся (не только по содержанию его стихов, но и по их форме) как поэт дореволюционного склада. В этом смысле вопрос «или — или» в поэтической практике периода революции стоял чрезвычайно остро, да и не мог так не стоять: начинался новый этап в истории литературы.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

К рубежу нового исторического периода, связанного с окончанием гражданской войны, поэзия подошла с очень внушительным итогом. Если в области прозы в первые годы революции преимущественно происходит предварительное накопление материала, если драматургия, развивавшаяся более интенсивно, добивается своих основных достижений также позднее, то поэты явились более подвижным «авангардом», которым были предприняты многие важные поиски, тогда же завершившиеся крупными художественными открытиями и завоеваниями. В это время создается целый ряд выдающихся произведений, прочно вошедших в актив нашей поэзии. И в своем последующем развитии она постоянно опиралась на богатейший опыт, накопленный в те годы «бури и натиска».

«Пусть вспоминают лирики стишки, под которые влюблялись. Мы рады вспомнить и строки, под которые Деникин бежал от Орла»¹. С таким гордым чувством оглядывались назад поэты старшего и более молодого поколений, считая, что и в новых условиях их работа должна идти под знаком теснейшего контакта с современностью. Вместе с тем между поэтическим «вчера» и «сегодня» не только устанавливали близость, но и противопоставляли их друг другу. И нередко при попытке осмыслить разные этапы пройденного пути дело поэтов-зачинателей представляло далеко не в выгодном свете. Так, например, в статье А. Лежнева «Художественная литература революционного 10-летия» общее направление развития определялось формулой: «от беспредметности и агитационной риторики к художественному реализму»². Соответственно черты нового получали обозначение методом «от противного»: «Изжит давно отвергнутый „космизм“, отвлеченно-декламаторская поэзия первых лет революции. От упрощенной агитки одинаково отвернулись и поэт и читатель»³. В двадцатые годы подобные оценки и выводы были весьма рас-

¹ Из написанного Маяковским в 1930 году предисловия к сборнику «Грозный смех» (Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 12, стр. 205).

² А. Лежнев. Литературные будни. М., 1929, стр. 252.

³ Там же, стр. 281 (статья «О революционной романтике»).

пространенными. Часто они возникали в ходе внутригрупповой борьбы, приобретая дополнительную окраску, мотивировку. Представители нового объединения — конструктивисты, вступая в полемику с левовцами-футуристами, провозглашали: «От слякоти лирических эмоций... к твердым конструкциям фабульной поэзии», «Агитацию, как соль, нужно всыпать щепоткой»⁴. Или в стихах:

Но я от поэзии лоскутной, дерюжной
Ушел в конструктивисты...⁵

Ведь лучше плетня резная ограда,
И выше раешника звонкий сонет...⁶

Один из пунктов расхождений — неприятие в практике левовцев (прежде всего, конечно, Маяковского) агитационного искусства, которое трактуется как примитив, допускается, в лучшем случае, лишь в небольших, «щепотных» дозах, и которому противопоставляются иные, усложненные формы, причем противопоставление это обычно имеет ретроспективный характер.

Споры среди пролетарских поэтов развивались в другой плоскости. Застрельщиками выступали более молодые, которые, обращаясь к «старшим братьям», настоятельно подчеркивали необходимость преодоления «планетарной» отвлеченности. «Довольно лозунгов, довольно листовок, довольно символики и риторики. Поэзия проглядела в революции живого человека. В конце-концов, не сами же пулеметы стреляли»⁷, — писал один из критиков журнала «На посту», имея в виду отставших в новой обстановке «кузнецов», но по существу замахиваясь и на все недавнее прошлое советской поэзии. Групповые разногласия так или иначе отражали понимание, оценку литературного процесса в целом. Не случайно А. Воронский прямо пользовался сходными критериями по отношению ко всей (пролетарской и «попутнической») литературе. Новое в ней определялось как повышенное внимание к «быту», к конкретности, а предшествующий этап косвенно характеризовался так: «...революция наша вошла в период, когда одописание, агитписание переставали удовлетворять и писателя и читателя...»⁸.

Если поверить всем этим отзывам, то картина поэтического развития в первые годы революции окажется весьма незавидной: поэзия «проглядела живого человека», в ней царили «беспред-

⁴ Госплан литературы. Сборник литературного центра конструктивистов. М.—Л., 1925, стр. 46, 110.

⁵ Бизнес. ГИЗ, 1929, стр. 94 (из стихотворения Н. Адуева).

⁶ И. Сельвинский. Пушторг. Роман. М.—Л., 1929, стр. 138.

⁷ Сергей Ингулов. На ущербе.— «На посту», 1923, № 1, стр. 75.

⁸ А. Воронский. На перевале. (Дела литературные).— «Красная новь», 1923, № 6, стр. 314.

метность», «агитационная риторика» и «одописание» (опять же риторическое), она была «отвлеченно-декламаторской», представляла собою «слякоть лирических эмоций» и т. д. и т. п. Такой суд был, конечно, крайне пристрастным: к прошлому подходили с новыми мерками, на него смотрели, его оценивали в свете задач сегодняшнего дня. Нельзя, правда, сказать, что выдвигаемые приметы — и «агитка», и «символика», и часто фигурировавшая «плакатность» — совершенно не имели никакого отношения к поэзии тех лет. Но качества эти теперь преимущественно шли под знаком минус, рассматривались как проявление упрощенности, голой декларативности. В результате общая значительность ранее проделанной работы явно скрадывалась. И вместе с тем исчезало ощущение всей сложности сопутствующих ей исканий, разнообразия поэтических путей и возможностей.

В своем стремлении передать размах и величие революции поэты находили точки соприкосновения, и потому в литературе тех «пламенных» лет мы нередко сталкиваемся с чертами устойчивыми, повторяющимися. Но при ближайшем рассмотрении сквозь это общее проступают и различия, зачастую приобретающие глубоко принципиальный характер. Отсюда возможность своего рода недоразумений, когда одним и тем же призывам, декларациям придавали разный смысл, так что на поверку внешне сходные установки оказывались чуждыми друг другу. Достаточно сослаться хотя бы на весьма популярное требование максимального сближения между писателем и читателем, актером и зрителями. В отчете об одном театральном диспуте сообщалось: «Вячеслав Иванов ждет сейчас великого всенародного искусства, вместо маленького интимного искусства буржуазного общества, в котором мы уже давно начали задыхаться»⁹. Можно с уверенностью сказать, что эта революционная фразеология призвана была лишь слегка подновить издавна лелеемый Вяч. Ивановым план создания театра-мистерии, в котором разрушение рампы и другие новшества вели бы к «соборности», к вовлечению всех присутствующих в религиозный экстаз. Нетрудно понять, насколько в ином плане развивались, например, устремления Демьяна Бедного и Маяковского. Для них идея «слияния» означала прочный контакт с массовым читателем-зрителем, путь к его сердцу и сознанию, активное на него воздействие. Провозглашенная в прологе «Мистерии-буфф» реформа театрального искусства, включавшая пункт о ликвидации «барьера» между сценой и зрительным залом, подразумевала в конечном счете именно эти агитационные цели. И была определенной логикой в том, что Маяковский, правда, в несколько иной связи, категорически заявлял: «Ведь мы уже ни одного слова,

⁹ «Горн», 1919, № 2—3, стр. 129.

которое припахивает этой мистикой, ... не потерпим в своих произведениях»¹⁰. Характерна сама акцентировка этого, относящегося к ноябрю 1920 г., высказывания: *уже* не потерпим... Дело, разумеется, не в том, что Маяковский раньше склонен был «терпеть» мистику, а в еще более возросшем к концу периода сознании ее чуждости новому, революционному искусству.

Ощущение рубежа, смены разных этапов давало о себе знать весьма многообразно. На фоне определенной грани отчетливой вырисовывались различия в индивидуальных судьбах поэтов, неравноценность сделанного ими за эти годы. Общий итог мог заметно отличаться не только при очевидной разнице масштаба дарований. Взять, например, таких крупнейших поэтов, как Демьян Бедный и Есенин. В творческой биографии Есенина первые годы революции были временем крутой ломки, изживания патриархально-религиозной архаики, сложных поисков новых путей. Многое только «утрачалось», и основные победы еще предстояло одержать позднее. А для Демьяна Бедного годы гражданской войны — высшая точка творческого развития. Он был как бы создан для этой обстановки. Произошло чрезвычайно счастливое совпадение некоторых специфических запросов времени и художественных свойств, наклонностей поэта, сумевшего сказать «нужное слово» крестьянам, рабочим, красноармейцам. Здесь огромное преимущество Демьяна Бедного. Некоторые «шероховатости», замедление темпа обнаружатся в его творчестве значительно позднее. В случае с Есениным — иная картина. Его столь «изломанное», «расштанное» творчество проявляет в дальнейшем жизнестойкость, хотя противоречия со временем отнюдь не исчезают.

Вокруг романтических традиций завязывался, пожалуй, один из наиболее тугих узлов. Вопреки готовности «уволить» эти традиции «за выслугой лет», они продолжали существовать и развиваться. Но вопрос о характере романтического идеала и средствах его воплощения встал со всей остротой. В этом отношении показательно, в частности, формирование таких поэтов «младшего поколения», как Э. Багрицкий, Н. Тихонов, И. Сельвинский и ряда других, отчетливо заявивших о себе в литературе начала двадцатых годов. На первых порах, в своих ранних стихах (некоторые из них были написаны еще до революции) эти поэты охотно рядились в чужие романтические одежды, воспринимая работу того или иного предшественника преимущественно лишь с внешней стороны. В таком внешнем преломлении отразились и блоковские влияния: привлекала напевность стиха, «изысканность» отдельных образов, но слабо была учтена самая суть достижений Блока. Его подлинное лицо открылось позднее. В стихотворении «Александрю Блоку», написанном Э. Багрицким

¹⁰ Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 12, стр. 248.

в 1922 г., в связи с первой годовщиной со дня смерти поэта, Блок изображен мужественным художником, бесстрашно шагнущим навстречу революции. Разрыв со старым миром отчасти истолкован и как отказ Блока от своего недавнего поэтического прошлого:

Былые годы тяжко проскрипели,
Как скарбом нагруженные возы,
Засыпал снег цевницы и свирели,
Но нет по ним в твоих глазах слезы¹¹.

И тут же традиционному, распространенному в литературной среде представлению о Блоке как «изнеженном» певце, отрешенном от «земной суеты», противопоставлялось иное, более глубокое понимание блоковской дооктябрьской поэзии, взятой в ее социальном звучании и потому естественно соотнесенной с революционной современностью.

И над водой у мертвого канала,
Где кошки мрут и пляшут огоньки,
Тебе цыганка пела и гадала
По тонким линиям твоей руки.
И нагадала: будет город снежный,
Любовь сжигающая, как огонь,
Путь и печаль...
Но линией мятежной
Рассечена широкая ладонь.

.

Какие тени в подворотне темной
Вослед тебе глядят в ночную тьму?
С какою ненавистью неумной
Они мешают шагу твоему.
О, широта матросского простора,
Там чайки и рыбачьи паруса,
Там корифеем пушечным «Аврора»
Выводит трехлинеек голоса...¹²

Эта новая «встреча» с Блоком помогала Э. Багрицкому и его поэтическим сверстникам прояснить основное направление своих исканий, связанных с переходом от книжной романтики к романтическому осмыслению явлений реальной действительности. Тем самым возможность прямого влияния Блока не исчезала полностью. Однако оно воспринималось теперь менее литературно, более творчески. И когда, например, Н. Тихонов избирает для сборника «Браги» эпиграфом блоковское: «И вечный бой! Покой

¹¹ Э. Багрицкий. Стихотворения. Библиотека поэта. Малая серия. Л., 1940, стр. 64.

¹² Там же, стр. 65.

нам только снится...», то эта перекличка устанавливалась в самом широком плане, лишь оттеняя и усиливая мотивы романтического беспокойства, драматичности, «максимализма», шедшие прежде всего от непосредственных переживаний участника бурных событий эпохи войн и революции.

В начале двадцатых годов происходили заметные изменения в самом «кадровом» составе литературы, в том числе поэзии. Обрывается жизнь и творчество А. Блока, В. Хлебникова, несколько позднее — В. Брюсова. Резко на убыль идет активность большого отряда пролетарских поэтов «первого призыва», которые, за редким исключением, оказываются где-то на периферии литературного движения. С другой стороны, в поэзию широким потоком вливаются свежие силы, появляется много новых поэтических имен. Все эти потери, приобретения, сдвиги сильно меняли общий «профиль» поэзии, чему не в меньшей степени способствовало и своеобразие встававших художественных задач. Наступал новый этап литературного развития, и в данных условиях, как мы уже отчасти видели, завоевания предшествующих лет далеко не всегда оценивались по заслугам. Такую необъективность — и это вполне понятно — чаще выказывали представители литературного молодняка, но не только они. Разве в целом ряде программных заявлений той поры Маяковский нарочито не противопоставляет настоящее и недавнее прошлое? Так, во вступлении к «Рабочим Курска, добывшим первую руду...» (1923) он писал:

Было:
социализм —
восторженное слово!

.

Стало:
коммунизм —
обычайшее дело.

Нынче
словом
не пофанфароните...

И далее:
Мы митинговали.
Словопадов струи,
пузыри идеи —
мир сразить во сколько.

А на деле —
обломались
ручки у кастрюли,
бреемся
стеклом-осколком¹³.

¹³ Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 5, стр. 151, 152.

Подобные характеристики допускали в изображении «было» большую неточность, явное сгущение красок. Когда в 1918 году, в «Левом марше» Маяковский провозглашал: «Тише, ораторы! Ваше слово, товарищ маузер...», он, конечно, гораздо вернее выразил суровую героинку тех лет, о которых теперь речь шла зачастую в иронических тонах, преимущественно как о времени отвлеченных мечтаний и словопрений. Полемическая функция этого преувеличения, призванного подчеркнуть новые требования, очевидна. Недаром в другом случае следует утверждение, вносящее необходимые коррективы: «В разгаре агитации меняются лозунги, меняются методы. Мы часто опровергаем вчерашний день и откидываем всё, к нему относящееся. Делу истории революции — огромный ущерб»¹⁴. В сущности, и там и здесь была своя правда. Пути литературы, как и все в окружающей жизни, круто менялись, новые веяния, нормы настойчиво утверждали себя. Но хотя в этой обстановке и ранее накопленный опыт был воспринят критически, в целом движение шло не в обход «вчерашнего дня», а сохраняя с ним самые прочные предметные связи.

Происходила как бы передача эстафеты, и многое в последующем поэтическом развитии может быть до конца понято лишь с учетом явлений и закономерностей, сложившихся на раннем этапе. Это, в частности, относится к существованию в нашей поэзии разных стилевых направлений. Борьба между ними привлекла в двадцатые годы особое внимание. Но намечаются эти течения раньше. В какой-то мере их можно соотносить с именами трех наиболее видных поэтов: Демьяна Бедного, Маяковского и Блока. Следует, конечно, иметь в виду лишь определенные тенденции, отнюдь не исключающие друг друга. Прямолинейное введение понятий «направление Бедного», «направление Маяковского» вряд ли будет плодотворным. В этом смысле показатель следующий пример. В докладе Г. Якубовского, относящемся к 1925 г., одна из групп поэтов получила обозначение: «реалисты-пропагандисты». Из молодых сюда были отнесены А. Безыменский, А. Жаров и некоторые другие, а из старших — Демьян Бедный¹⁵. Но известно, что такие поэты, как Безыменский, испытывали и сильное влияние Маяковского. Вот почему строгое прикрепление этих поэтов лишь к имени Демьяна Бедного выглядит искусственным. Беда, однако, именно в прямолинейности, в стремлении известную общность подогнать под одну жесткую мерку, между тем как на практике эта общность обычно бывает подвижной, гибкой. Остается несомненным важное значение таких сближений, пересечений, которые могли выра-

¹⁴ Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 12, стр. 33.

¹⁵ Г. Якубовский. Творческие пути пролетарской литературы. Стенограмма доклада на I Всесоюзной конференции пролетарских писателей (январь 1925 г.). — ЦГАЛИ, ф. 1747.

жаться и в тяготении к подчеркнуто романтическому стилю (здесь подчас близким оказывался Блок), и в предпочтении агитационно-действенных форм стиха (в их разработке особенно велика была роль Бедного), и в следовании по путям, связанным в первую очередь с Маяковским. Те, кто пришел в литературу позднее, хорошо ощущали сделанное до них. И нередко апелляция к опыту того или иного зачинателя имела целью заручиться поддержкой в борьбе с «инакомыслящими», чтобы отстоять свои вкусы, пристрастия, свое понимание задач поэтического творчества.

При взгляде назад особенно полно проявлялось и чувство общности судьбы, жизненной и литературной. Поэты самого разного склада и направлений с воодушевлением говорили о приобщении к «стихии» революции, вновь и вновь обращались к знаменательным событиям той поры.

Когда я
 итожу
 то, что прожил,
и роюсь в днях —
 ярчайший где,
я вспоминаю
 одно и то же —
двадцать пятое,
 первый день¹⁶.

Вслед за Маяковским так могли сказать о себе и многие другие поэты. Революция была «первым» и «ярчайшим» днем в их жизни и жизни всего народа, страны. Нерасторжимость этих связей получала выражение в широкой трактовке темы, которая часто разворачивалась как рассказ о поколении, окрепшем, сформировавшемся в огне революционных боев.

В «Гренаде» М. Светлова —

Мы ехали шагом,
Мы мчались в боях,
И «Яблочко» — песню
Держали в зубах¹⁷

в «Марше Буденного» Н. Асеева —

Не сынки у маменек
в помещицьем дому,
выросли мы в пламени,
в пороховом дыму¹⁸

¹⁶ Владимир Маяковский. Полное собр. соч., т. 6 стр. 281.

¹⁷ М. Светлов. Избранные стихи. М., 1932, стр. 45.

¹⁸ Н. Асеев. Избранное. М., 1948, стр. 11.

и во многих других поэтических произведениях запечатлена биография этого поколения, воссоздан его групповой портрет. Обобщенное «мы», к которому постоянно прибегали поэты, не вытесняло авторского «я», а так или иначе подразумевало. «Мы видели, как потрясался мир, мы переносили его на своих плечах»¹⁹, — вспоминал позднее Э. Багрицкий. Непосредственное участие в великих, «потрясающих» событиях придавало рассказу о них, о том, что было вынесено «на своих плечах», ярко выраженный личный отпечаток. В этом смысле у Багрицкого принципиально в одном ряду стоят и те строки, где он говорит от лица своих сверстников («Нас водила молодость в сабельный поход»...), и те, которые выдержаны в подчеркнuto биографическом плане:

...Не я ль под Елисаветградом
Шел на верблюжские полки,
И гул, разбрызганный снарядом,
Мне кровью ударял в виски?
И под Казатином не я ли
Залег на тендере, когда
Быками тяжело замычали
Чужие бронепоезда?
В Алешках, под гремучим небом,
Не я ль сражался до утра,
Не я ль делился черствым хлебом
С красноармейцем у костра?²⁰

Самохарактеристики такого рода весьма далеки от перечня «анкетных данных». Не сводятся они просто к воспоминанию о том, «что было». Это скорее страстная исповедь, строгая проверка себя перед лицом прошлого, взятого за некое изначальное мерило. Дела и факты минувшего овеяны высокой героикой, и поэтому сами названия городов, под которыми некогда шли сражения, заставляют учащенно биться сердце, «ударяют в виски», звучат как напоминание о долге, мужестве, как призыв к правдивости в жизни и в искусстве. Нормы бытия и нормы литературы тесно связываются друг с другом. Причастность к судьбе народной («Не я ль делился черствым хлебом с красноармейцем у костра?..») — качество, одинаково важное, почетное и для «гражданина» и для «поэта». Точнее — утверждается единое понятие поэта-гражданина, поэта-воина, которое приобретает чрезвычайную устойчивость, становится, можно сказать, в центре разговора о назначении поэзии, ее основных целях и задачах. «Мобилизованный и призванный» революцией, готовый выполнять в интересах общего дела любую «черную» работу («вы-

¹⁹ Архив Института мировой литературы им. А. М. Горького, II, 75.362.

²⁰ Цит. по кн.: «Эдуард Багрицкий». Альманах, М., 1936, стр. 48.

лизывал чахоткины плевки»), познавший диалектику классовой борьбы в «бряцании боев» и по праву называющий свое слово «грозным оружием», которое через века будут с «уважением ошупывать» счастливые потомки,— с помощью таких, ставших широко известными, определенней-метафор раскрывает Маяковский в поэме «Во весь голос» облик поэта нового типа. Но круг идей, так полно выраженных в этом замечательном литературном документе, является и достоянием, «символом веры» всей советской поэзии. «Большинство того, что собрано в моих 20 томах, это разного калибра застывшие осколки, которые когда-то были разрывным снарядом»²¹,— говорил Демьян Бедный, имея в виду свою работу на протяжении многих лет и в первую очередь, несомненно, творчество периода гражданской войны. В том же духе формулируют свои позиции и многие другие советские поэты разных поколений и разной национальной принадлежности.

Год за годом, за часом час
буду петь
о твоей судьбе!
Я — с тобой,
я всегда с тобой!
Я пою славу твою.
Лучших песен на свете нет!
Силен я
лишь твоей судьбой...

(Перевод Б. Брюсова)

Так писал армянский поэт Егише Чаренц в своей «Всепоэме» (1920—1921), утверждая неразрывную связь писателя, художника с революционным народом.

Становление поэзии молодой советской России не представляло собою какого-то изолированного процесса. Оно проходило не только в тесном взаимодействии с творчеством поэтов братских республик, но и получало широкий международный резонанс. В предисловии к сборнику «Поэзия революционной Москвы», помеченном августом 1921 г., И. Эренбург в следующих выражениях определял цель книги: «...Показать, что несмотря на трудные, а подчас и трагические условия, русские поэты продолжают свою ответственную работу. Более того — попав во Францию, где что ни день выходит новый сборник стихов, где поэты более или менее сыты, я мог убедиться в том, что Музы решительно предпочитают подвижнические кельи одичавшей Москвы уютным кофейням Монпарнаса... Русская поэзия переживает теперь полосу подъема»²². Несвободное от некоторого

²¹ «Правда», 31 августа 1934 г.

²² Поэзия революционной Москвы. Под ред. И. Эренбурга. Берлин, «Мысль», 1922, стр. 3.

сгущения красок по поводу «подвижнических келий» и т. п., это наблюдение все же верно отражало происшедшие на Парнасе перемены. Они привлекали постоянное внимание и со стороны деятелей зарубежного искусства. Прямо перекликаясь с Эренбургом, один из ведущих чешских поэтов, С. К. Нейман приблизительно в те же годы констатировал: «Франция перестала быть владычицей духа. Париж? Ни в коем случае.— Москва!»²³ Хорошо известен рассказ Луи Арагона о том, как воздействие Маяковского помогло ему отойти от сюрреализма, научило обращаться к народу, к тем, «кто переделает наш мир и поднимет над ним свои истерзанные кулаки с ниспадающей расторгнутой цепью»²⁴. В этой связи глубоко поучительным становился также пример Блока и Брюсова, решительно порвавших со старым миром и выступивших на стороне революции. В частности, для болгарского поэта Гео Милева большое значение имели такие факты, как перевод (в 1920 г.) «Двенадцати», знакомство со «Скифами», статьей «Интеллигенция и революция», известной работой Брюсова «Вчера, сегодня и завтра русской поэзии» и т. д. Все это воспринималось глубоко заинтересованно, заставляло серьезно задуматься над судьбами символизма (под влиянием которого болгарский поэт одно время находился) и вместе с тем воочию сталкивало с новыми художественными качествами, свойственными искусству революции. Тот же Гео Милев писал о Маяковском, что он, «поэт миллионно-взволнованной улицы, открывает и вносит в мировую лирику новые тона, каких до него еще не знала литература... Это — новое завоевание в области литературы, новый вклад в человеческую культуру»²⁵. Путь, пройденный многими зарубежными поэтами, можно определить словами Поля Элюара: «от горизонта одного до горизонта всех». Чтобы достичь «горизонта всех», нужны были в первую очередь самостоятельные поиски и завоевания. Но в общей перспективе громадную роль играло то обстоятельство, что впервые новые творческие горизонты были открыты и широко утверждены поэзией Октября.

²³ Цит. по кн.: Любовь Фейгельман. Маяковский в странах народной демократии. М., 1952, стр. 83.

²⁴ «Знамя», 1947, № 4, стр. 149.

²⁵ Цит. по кн.: Д. Ф. Марков. Болгарская поэзия первой четверти XX века. М., 1959, стр. 247.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И НАЗВАНИЙ

- Адамович Георгий Викторович 79,
80, 86, 199, 383
— «150 000 000» 286
— «Чистилище» 199
- Айхенвальд Юлий Исаевич 64, 273
— «Поэзия Блока» 273
— «Псевдо-революция» 64
- Александровский Василий Дмитриевич 40, 51, 53-54, 56, 166, 169, 184, 201, 216, 234, 235
— «В огне» 232
— «Восстание» 166, 255
— «Звон солнца» 216
— «Крик борьбы» 342
— «Москва» 201
— «О путях пролетарского творчества» 51, 53-54
— «Сегодня» 56
- Альтман Натан Исаевич 97, 101
- Анненков Юрий Павлович 268, 272, 275
- Арагон Луи 430
- Арватов Борис Игнатьевич 188, 372, 373
— «Алексей Гастев. „Пачка ордеров“» 188
— «Контрреволюция формы» 372
- Арский Павел Александрович 224
- Асеев Николай Николаевич 11, 12, 13, 89, 95, 123, 147-148, 162, 163, 185, 192, 295, 296, 343, 351, 363
— «Василий Казин» 237
— «Избяной обоз» 115
— «Кумач» 162, 163
— «Марш Буденного» 427
— «Октябрь на Дальнем» 343
— «Октябрьские песни» 89
— «Совет ветров» 11, 12, 148
— «Стальной соловей» 192
- Ахматова Анна Андреевна 36, 37, 86, 231-233, 373, 387
- «Мне голос был. Он звал утешно...» 36-37
— «Подорожник» 36
- Бабель Исаак Эммануилович 176, 331
— «Конармия» 176, 331
- Бабенчиков Михаил Васильевич
— «Ал. Блок и Россия» 274
- Багрицкий Эдуард Георгиевич 175, 240, 353, 376, 423-424, 428
— «Александрю Блоку» 423-424
— «Последняя ночь» 240
— «Смерть пионерки» 428
— «Человек предместья» 240
- Бальмонт Константин Дмитриевич 25-26, 28, 51, 73, 217, 354
— «Песня рабочего молота» 28.
— «Революционер я или нет» 25-26
- Балтрушайтис Юргис Казимирович 146
- Батюшков Константин Николаевич 397
- Бедный Демьян 18, 19-21, 132-138, 172, 198, 202, 210-213, 214, 230, 284, 307-323, 324, 327, 328, 330, 334, 339, 342, 403, 404, 418, 419, 422, 423, 427, 429
— «Братьям-казакам» 321
— «Генерал Шкура» 319
— «Главная улица» 229
— «Гулимджан» 336
— «Земля обетованная» 198
— «Коммунистическая Марсельеза» 211
— «Манifest барона фон Врангеля» 308, 336
— «Мой стих» 133, 342
— «О соловье» 19
— «Очередное» 312
— «Памяти милого друга, боевого товарища» 308
— «Пеналь» 212-213
— «Полковник Кулак Кулакович» 319

- «Проводы» 318, 320, 342
- «Предисловие к поэме А. С. Пушкина „Гаврилиада“» 404
- «Про землю, про волю, про рабочую долю» 133-135, 292, 314
- «Работница» 211-212
- «Танька-Ванька» 319
- «Царь Андрон» 308
- Безыменский Александр Ильич 58, 147, 164, 187, 189, 190, 426
 - «Завод слова» 189
 - «Как пахнет жизнь» 147
 - «К солнцу» 190
 - «Октябрьские зори» 164
 - «Товарищ Ленин» 164
 - «Я» 147
- Беленсон Александр Эммануилович
 - «Врата тесные» 409
- Белинский Виссарион Григорьевич 107, 213, 214
 - «Разделение поэзии на роды и виды» 213
 - «Стихотворения Лермонтова» 213
- Белый Андрей 63, 64, 66, 67, 68, 77, 113, 198, 354, 390
 - «Звезда» 63
 - «Котик Летаев» 113
 - «Младенцу» 63
 - «Революция и культура» 62
 - «Родине» 62, 63
 - «Переписка» (с А. Блоком) 218
 - «Пепел» 63
 - «После разлуки» 390
 - «Современникам» 63
 - «Стихотворения» 200
 - «Христос Воскрес» 198-200
- Бессалько Павел Карпович 49, 50, 54, 55, 119, 184
 - «О поэзии крестьянской и пролетарской», 119, 184
 - «О форме и содержании» 54
 - «Пролетарские поэты» 49, 50
- Бердников Яков Павлович 45, 56, 118, 198
 - «Пришествие» 45, 46, 198
- Бехер Иоганнес 418
- Блок Александр Александрович 7, 8, 11, 12, 26, 30, 33, 35, 37, 48, 49, 50, 59, 60, 61, 62, 64, 66, 69, 70, 75, 79, 80, 81, 85, 95, 103, 113, 117, 120, 123, 124, 125, 132, 138, 140, 141, 144, 151, 156-160, 172, 175, 176, 179, 181, 192, 194, 198, 218, 221, 230, 240, 257-281, 282, 301, 330, 342, 354, 370, 376, 385, 387, 393, 396, 408, 418, 419, 423, 424, 426, 427, 430
 - «Без божества, без вдохновенья» 79
 - «Возмездие» 219, 220
- «В ресторане» 259
- «Выступление в Союзе поэтов» 181
- «Двенадцать» 7, 35, 48, 50, 66, 85, 95, 175, 176, 181, 198, 199, 229, 221, 257-281, 282, 288, 291, 313, 330, 337, 376, 430
- «Дневник» 157, 268, 270, 274
- «Записные книжки» 260, 268
- «Интеллигенция и революция» 120, 139, 430
- «Крушение гуманизма» 120
- «На островах» 259
- «Незнакомка» 259
- «О романтизме» 124, 126, 130
- «Переписка» (с А. Белым) 218
- «Предисловие к сборнику „Лирические драмы“» 218
- «Роза и крест» 260
- «Русские дэнди» 30
- «Русь» 258
- «Скифы» 66, 138, 151, 156-160, 220, 221, 223, 408, 430
- «Стихия и культура» 69
- «Три вопроса» 218
- «Ямбы» 219, 220, 258
- Блок Георгий Петрович
 - «Герои „Возмездия“» 260
- Богданов Александр Александрович 52, 172, 352
- Богданович Ипполит Федорович 397
- Бонч-Бруевич Владимир Дмитриевич 23
- Баратынский Евгений Абрамович 383
- Бражнев Е. (Е. А. Трифонов) 176, 177
 - «Буйный хмель» 177
 - «Поход» 176
- Брик Осип Максимович 97, 104
 - «Дренаж искусству» 97
 - «Художник и Коммуна» 104
- Брюсов Валерий Яковлевич 11, 13, 25, 48, 61, 62, 83, 115, 117, 121, 122, 123, 125, 146, 159, 167, 198, 199, 218, 229, 230, 235, 357-375, 394, 396, 398, 418, 419, 425, 429, 430
 - «В первый раз» 13
 - «В такие дни» 14, 126, 363, 366, 368, 370, 373
 - «Вчера, сегодня и завтра русской поэзии» 25, 430
 - «Грядущие гунны» 159
 - «Дали» 362, 363, 364, 371
 - «Дневники» 365
 - «Египетские ночи» 230
 - «Избранные стихотворения» 159, 365, 368
 - «Из прежде в теперь» 371
 - «К Варшаве» 369

- «Ключи тайн» 115
- «Любовь и смерть» 230
- «Меа» 359, 363, 372, 374
- «Миг» 371, 374
- «Нам проба» 369
- «Новый синтаксис» 364
- «Опыты» 360, 362, 363
- «Последние мечты» 229, 362
- «Романтикам» 125
- «Скифы» 159
- «Симфония 1-я» 230
- «Смысл современной поэзии» 121
- «Среди стихов» 167, 198, 199, 235
- «Тетрадь» 374
- «Товарищам-интеллигентам» 11
- «Третья осень» 369
- «Ученик Орфея» 362
- Бунин Иван Алексеевич 25
- «Избранные стихи» 25
- Бурлюк Давид Давидович 90, 91, 106, 296
- «Обращение к молодым художникам» 90, 91
- «Отныне я отказываюсь говорить душно даже о творчестве дураков» 90
- «Энтелехизм» 106
- Бутягина Варвара Александровна
- «Люттики» 198
- Вагинов Константин Константинович
- «Путешествие в хаос» 31
- Вагнер Рихард 274
- Ван Гог Винсент 72
- Венгеров Семен Афанасьевич 107
- Венгров Натан
- «Путь Александра Блока» 159, 274
- Вересаев Викентий Викентьевич 5
- «Записки врача» 5
- Верхарн Эмиль 345, 346
- Вильдрак Шарль
- «Теория свободного стиха» 345
- Виноградов Сергей
- «Котельщик» 237
- Винокур Григорий Осипович 296
- «Хлебников» 296
- Владимиров Сергей Васильевич
- «Об эстетических взглядах Маяковского» 225
- Власов-Окский Николай Степанович 224
- Воложин Максимилиан Александрович 33, 35, 177, 196, 371
- «Демоны глухонемые» 196
- «Лики творчества» 371
- «Поэзия и революция. Александр Блок и Илья Эренбург» 35
- Вольпе Цезарь Самойлович 11
- «Судьба Блока» 11
- Воровский Вацлав Вацлавович (П. Орловский) 23, 71
- Воронский Александр Константинович 238, 335, 421
- «Искусство и жизнь» 335
- «На перевале» 421
- Выгодский Давид Исаакович 31
- «Федор Сологуб. Фимиамы» 31
- Выдра 99
- «Свобода и диктатура в искусстве» 99
- Выходцев Петр Созонтович 284
- «К вопросу об истоках советской поэзии» 284
- «Гайавата» 297
- Гастев Алексей Капитонович 40, 46, 70, 118, 123, 126, 140, 153-155, 183-188, 191, 209, 346
- «Индустриальный мир» 154, 188
- «Моя жизнь» 155
- «Мы растем из железа» 184
- «О тенденциях пролетарской культуры» 188, 209
- «Пачка ордеров» 185, 188
- «Поэзия рабочего удара» 153, 155, 183, 184
- «Снаряжение современной культуры» 186, 187
- Гейне Генрих 24
- Гезиод 298
- Герасимов Михаил Прокопьевич 7, 40, 46, 50, 51, 53, 117, 118, 146, 147, 169, 170, 173, 175, 235
- «Железные цветы» 46, 146
- «Кантата» (в соавторстве с С. Есениным и С. Клычковым) 117
- «Четыре поэмы» 170
- Гете Иоганн Вольфганг 104
- Гиппиус Зинаида Николаевна 12, 26, 66, 75, 218, 270, 332-333, 383
- «Последние стихи» 26, 333
- «Свободный стих» 332-333
- Гомер 252, 253, 374, 387
- «Илиада» 252, 253, 374
- «Одиссея» 252.
- Голлербах Эрик Федорович 80
- Горбунов В.
- «Борьба Ленина с сепаратистскими устремлениями Пролеткульта» 57, 58

- Горнфельд Аркадий Георгиевич 287, 331, 332
 — «Культура и культуришка» 287
 — «Новые словечки и старые слова» 332
- Городецкий Сергей Митрофанович 47, 86-87, 114-115
 — «Грань» 87
 — «Наказ» 87
 — «Ненависть» 87
 — «Николаю Гумилеву» 87
 — «Обзор областной поэзии» 47
 — «О Сергее Есенине» 115
 — «Серп» 87
 — «Ярь» 88
- Горький Алексей Максимович 23, 39, 126, 153, 163, 217, 316, 358
 — «Враги» 153
 — «Исповедь» 153
 — «Мать» 153
 — «Русские сказки» 316
- Гриц Теодор Соломонович 305
- Губер Петр Константинович 30
 — «Есть ли будущее у русской литературы?» 30
- Гумилев Николай Степанович 80-86, 87
 — «Капитаны» 83
 — «Колчан» 82, 86
 — «Костер» 85
 — «К синей звезде» 84
 — «Мои читатели» 81, 84, 86
 — «Огненный столп» 80, 81, 85, 86
- Гуцевич А. 55
- Даль Владимир Иванович 376
- Данте Алигьери 195
- Дегтярев Н. 53, 354
- Делич Фридрих 374
 — «Babel und Bibel» 374
- Дементьев Николай Иванович
 — «Н. Г. Полетаев» 235, 239
- Демидов М. 20, 21
 — «Записки красноармейца» 20, 21
- Державин Гаврила Романович 198, 213, 214
- Дмитриев В. 101
 — «Первый итог» 101
- Долгополов Л. К. 269
 — «„Двенадцать“ Ал. Блока (Идейная основа поэмы)» 269
- Дорогойченко Алексей Яковлевич 182, 197
 — «Герострат» 197
- Достоевский Федор Михайлович 156, 353
 — «Пушкин» 156
- Дрягин К. В. 163, 172-173
 — «Патетическая лирика пролетарских поэтов эпохи военного коммунизма» 163, 172-173
- Дрязгов Г. 41
 — «Записки комсомольца» 41
- Дувакин Виктор Дмитриевич 314, 325
 — «„Окна РОСТА“ и их политическое и литературное значение» 314, 325
- Дудоров Матвей Семенович 77
 — «Ухабы» 77
- Дюамель Жорж
 — «Теория свободного стиха» 345
- Евреинов Николай Николаевич 60
- Есенин Сергей Александрович 8, 26, 27, 50, 60, 64, 65, 67, 68, 72, 74, 78, 112-117, 122, 123, 140, 172, 174, 178, 240, 241-251, 284, 310, 370, 393, 400, 423
 — «Анна Снегина» 26
 — «Быт и искусство» 116
 — «Зеленая прическа, девическая грудь...» 248
 — «Инония» 243
 — «Иорданская голубица» 119
 — «Исповедь хулигана» 249-250
 — «Кантата» 117
 — «Ключи Марии» 115, 243
 — «Мария Магдалина» 198
 — «О себе» 241
 — «Отчее слово» 113
 — «Преображение» 243, 310
 — «Пугачев» 177
 — «Сельский часослов» 198
 — «Сорокоуст» 248
 — «Хулиган» 249
 — «Я покинул родимый дом» 246
- Ефремин Александр Владимирович 311
 — «Демьян Бедный и искусство агитки» 311
- Жаров Александр Алексеевич 426
- Заболоцкий Николай Алексеевич 295
- Загорский Михаил Борисович
 — «Как реагирует зритель» 287
- Замятин Евгений Иванович 47
 — «Я боюсь» 47
- Зданевич Илья Михайлович 96
- Зелинский Корнелий Люцианович 188, 262, 296, 417

- «На рубеже двух эпох. Литературные встречи 1917—1920 годов» 188, 262, 296, 417
- Зенкевич Михаил Александрович 88, 354
- «Дикая порфира» 88
- «Пашня танков» 354
- Золя Эмиль 5
- «Радость жизни» 5
- Иванов Всеволод Вячеславович 331
- «Партизанские повести» 331
- Иванов Вячеслав Иванович 60, 62, 381, 382, 422
- «Зимние сонеты» 381, 382
- Иванов Георгий Владимирович 79, 85, 86, 383, 384
- «Горница» 79
- «Петербургские зимы» 85
- Иванов-Разумник Разумник Васильевич 65, 66, 67, 73, 113, 132, 243
- «Владимир Маяковский» 66, 132
- «Испытание в грозе и буре» 66
- «Поэты и революция» 67
- Ивнев Рюрик Александрович 108, 109
- «Новое в искусстве. Декларация» 108
- Ильина-Сеферянц Александра Ивановна 198
- «Земляная литургия» 198
- Ингулов Сергей Борисович 421
- «На ущербе» 421
- Ионов Илья Ионович 118
- Исаковский Михаил Васильевич 316
- Кадашев В.
- «Причастие бесу болотному (о трагедии одного поэта)» 260
- Казин Василий Иванович 12, 46, 53, 234, 236, 237, 238, 354
- «Живей, рубанок» 237
- «Как я строил дом» 237
- «Каменщик» 237
- «Небесный завод» 236
- «Рабочий май» 235-238
- «Ручной лебедь» 237
- «Стихотворения и поэмы» 12
- «Калевала» 297
- Калинин Федор Иванович 54, 55, 153
- «О методах работы в пролеткультах» 54, 55
- «Путь пролетарской критики и „Поэзия рабочего удара“» 153
- Каменский Василий Васильевич 90, 95, 177, 178, 197, 296, 306, 351
- «Сердце народное — Стенька Разин» 177, 178, 179
- «Стенька Разин» (роман) 177, 178, 197
- Карлейль Томас 15
- Катулл Кай Валерий 220
- Керженцев В. (Лебедев Платон Михайлович) 22, 27
- «Искусство на улице» 22
- «Переделывайте пьесы» 207
- Кириллов Владимир Тимофеевич 7, 40, 49, 53, 118-119, 123, 130, 169, 173-174, 175, 184, 191, 197, 230, 238, 312, 344, 345, 358, 359, 407-410
- «Железный Мессия» 130, 173-174, 198
- «Жрецам искусства» 408, 409
- «Зори грядущего» 197
- «Матросам» 173, 344
- «Мы» 173-174, 191, 407-408
- «О пролетарской поэзии» 312
- «Поэтам революции» 49, 50
- «Стихотворения. Книга первая» 174, 359
- Киплинг Джозеф Редьярд 83
- Киселев И. 406
- «Революция и язык» 406
- Клюев Николай Алексеевич 46, 54, 65-74, 76, 77, 78, 114, 115, 118, 119, 201
- «Владимиру Кириллову» 118
- «Львиный хлеб» 72, 119
- «Медный кит» 69, 70
- «Песнослов» 70, 73, 114, 119
- Клычков Сергей Антонович 67, 74, 75, 117, 118
- «Гость чудесный» 75
- «Домашние песни» 75
- «Кантата» (в соавторстве с С. Есениным и М. Герасимовым) 117
- «Кольцо Ляды» 75
- «Потаенный сад» 74
- Князев Василий Васильевич 18, 69, 117, 177, 179, 182, 342, 352, 414-416
- «Красное Евангелие» 18, 69, 117, 177, 179, 182, 342, 352, 414-416
- «О чем пел колокол» 342, 352, 414
- «Песни красного звонаря» 179
- «Поэтам Пролеткульта» 414
- «Ржаные апостолы» 69
- Коллонтай Александра Михайловна 231-233
- «Письма к трудящейся молодежи» 231
- Кольцов Алексей Васильевич 14, 409

- Коненков Сергей Тимофеевич 117
 Корнель Пьер 411, 412
 Короленко Владимир Галактионович 276
 Кремнев В. 256
 — «Поэма великой Революции» 256
 Кремнев И. (Чаянов Александр Васильевич) 71, 72
 — «Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии» 71, 72
 Крученых Алексей Елисеевич 96, 296, 306
 Крылов Иван Андреевич 316, 331
 Кулинич Андрей Васильевич 52
 — «Очерки по истории русской советской поэзии» 52
 Кушнер Борис Анисимович 89, 98
 — «Кому футуризм» 89
 — «Прыжок к социализму» 98
 Кюхельбекер Вильгельм Карлович 399
- Лазо Сергей Георгиевич 343, 344
 Лейбниц Готфрид 374
 Лежнев Абрам Захарович 420
 — «Литературные будни» 420
 — «О революционной романтике» 420
 Лелевич Г. (Кальмансон Лабори Гилелевич) 231, 232
 — «Анна Ахматова» 231, 232
 Ленин Владимир Ильич 3, 4, 5, 22, 23, 24, 58, 145, 177, 206, 290, 370
 Леонидов О. 181
 Лермонтов Михаил Юрьевич 213, 214, 405
 — «На смерть поэта» 214
 Лернер Николай Осипович 29
 — «Пролетарское искусство» 29
 Либединский Юрий Николаевич 232
 — «Неделя» 232
 Лившиц Бенедикт Константинович 60
 Логинов Иван Степанович 222
 — «Набат» 222
 — «Накануне» 222
 Локс Константин Григорьевич 306
 — «Велимир Хлебников. Зангези» 306
 Ломоносов Михаил Васильевич 198, 213, 298, 378, 409
 — «Вечернее размышление о божием величестве...» 298
 — «Письмо о пользе стекла» 298
 Луговской Владимир Александрович 12
- Лукреций Кар 298
 — «О природе вещей» 298
 Луначарский Анатолий Васильевич 7, 14, 23, 39, 47, 120, 126, 151, 187, 196, 223, 290, 358, 407, 410
 — «Литература и революция» 229
 — «Ленин и литературоведение» 23, 290
 — «Ленин о монументальной пропаганде» 23
 — «Мысли о коммунистической драматургии» 197
 — «Начала пролетарской эстетики» 151
 — «Новый русский человек» 187
 — «Революция и искусство» 120
 — «Речь... на открытии Петроградских свободных художественно-учебных мастерских» 141
 — «Статьи о советской литературе» 14
 — «Театр и революция» 120
 — «III Интернационал и интеллигенция» 120
 Львов-Рогачевский Владимир Михайлович 345-346
 Ляшко Николай Николаевич 40, 53
- Маккавейский В. 60
 Малашкин Сергей Иванович 195
 — «Мускулы» 195
 Малевич Казимир Северинович 101
 Мандельштам Осип Эмильевич 60, 86, 390, 395-402
 — «Декабрист» 398-400
 — «Слово и культура» 400
 — «Стихотворения» 391, 397, 399-403
 — «Утро акмеизма» 86
 — «Шум времени» 396, 401, 402
 Мариенгоф Анатолий Борисович 108, 110, 115, 116
 — «Буян-остров» 111
 — «Развратничаю с вдохновеньем» 110
 — «Эй, берегитесь во все концы...» 116
 Маринетти Филиппо Томазо 95
 Марков Дмитрий Федорович
 — «Болгарская поэзия первой четверти XX века» 430
 Маркс Карл 97, 145, 146, 182, 205, 206, 406
 — «Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта» 205, 206
 Маширов-Самобытник Алексей Иванович 39

- «Задачи пролетарской культуры» 39
- «История Пролеткульта. 1905-1917» 39
- «Махабхарата» 253
- Маяковский Владимир Владимирович 6, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 22, 27, 33-35, 51, 55, 66, 79, 90-96, 98-101, 103-107, 108-110, 119-123, 125-127, 129-133, 135-138, 140-143, 149-152, 160, 166, 171, 172, 176, 180-188, 190-195, 202-205, 209, 213, 214, 217, 220, 221, 225-229, 230, 240, 242-244, 250, 255, 261, 278, 296, 300, 301, 305, 306, 312-314, 316, 323-328, 330-332, 338-342, 344-360, 370, 372, 374, 379, 381, 386, 389, 393, 394, 400, 410, 412, 418, 420, 422, 423, 425, 427, 430
- «А что если?.. Первомайские грезы в буржуазном кресле» 285-286
- «Братская могила» 92
- «Бруклинский мост» 192
- «Владимир Ильич» 164, 165
- «Владимир Маяковский» 278, 288, 293
- «Во весь голос» 229, 429
- «Война и мир» 149, 225, 288, 293 294, 301
- «Грозный смех» 420
- «Домой» 190
- «Интернациональная басня» 326
- «Как делать стихи?» 261, 312, 329, 332, 341, 344
- «Капля дегтя» 92
- «Левый марш» 22, 93, 136, 137, 214, 226-228, 261, 313, 341, 344, 426
- «Люблю» 216
- «Мистерия-буфф» 34, 35, 94, 95, 132, 135-137, 140, 141, 149, 150, 170, 171, 203, 205, 225, 253, 285, 291, 348, 350, 422
- «Наш марш» 149, 203, 227
- «Облако в штанах» 91, 225, 242, 388, 415
- «Ода революции» 214
- «Окна РОСТА» 290, 314, 315, 323-328
- «Открытое письмо рабочим» 9, 10, 14, 90, 91, 410
- «Потрясающие факты» 226
- «Приказ № 2 армии искусств» 105, 106, 216
- «Приказ по армии искусства» 93, 98, 136, 415
- «Поэт-рабочий» 188
- «Протестую!» 190
- «Прозаседавшися» 290
- «Рабочим Курска, добывшим первую руду» 425
- «Радоваться рано» 410-411
- «Разговор с фининспектором о поэзии» 340
- «Разговорчики с Эйфелевой башней» 340
- «Рассказ про то, как кума о Врангеле толковала без всякого ума» 328
- «Революционный плакат» 307
- «Революция — Поэтохроника» 203, 254, 349
- «Ржаное слово» 92, 94, 95
- «Сергею Есенину» 243
- «Сказка о дезертире» 328
- «150 000 000» 129-131, 143, 152, 163, 176, 194, 278-291, 292, 300, 313, 348, 351
- «Советская азбука» 309, 324
- «Той стороне» 411
- «Умер Александр Блок» 220
- «Флейта-позвоночник» 293
- «Хорошее отношение к лошадям» 379-380
- «Хорошо!» 165, 166, 216, 291, 295
- «Человек» 225
- «Чемпионат всемирной классовой борьбы» 285
- «Юбилейное» 413-414
- «Я сам» 312
- Мгебров Александр Авельевич 43
- «Жизнь в театре» 43
- Медведев Павел Николаевич 213
- «Демьян Бедный» 213
- Мережковский Дмитрий Сергеевич 26, 66
- Метченко Алексей Иванович 229
- «Творчество Маяковского 1917-1924 гг.» 229
- Милев Гео 430
- Михайловский Борис Васильевич 367
- Моор Дмитрий Стахиевич 309
- Мурильо Бартоломе Эстеван 411
- Надсон Семен Яковлевич 108, 223, 224, 377-378
- «Заметки по теории поэзии» 377-378
- Нарбут Владимир Иванович 86, 177, 186, 354-356
- «В огненных столбах» 86
- «Красная Россия» 177
- «Октябрь» 356
- «Плоть. Быто-эпос» 354-356
- «Советская земля» 86, 180, 356
- «Эфиопия» 86
- Наумов Евгений Иванович 66

- «Сергей Есенин» 66
- Нейман Станислав Костка 430
- Некрасов Николай Алексеевич 223, 295, 316, 331, 378
 - «Поэт и гражданин» 223
- Немеровская О. 12
 - «Судьба Блока» 12
- Нечаев Егор Ефимович 39
- Никитин Иван Саввич 316
- Обрадович Сергей Александрович 40, 53, 145, 155, 179, 183, 184, 191, 194, 201, 354
 - «Взмах» 145, 194
 - «Город» 40
 - «Образное мышление» 223
 - «Окраина» 155, 191
 - «Октябрь» 179
 - «Сдвиг» 145
- Олеша Юрий Карлович 395
- Орешин Петр Васильевич 7, 64, 67, 76, 148, 149, 176, 177, 193, 198, 210, 211, 231, 256
 - «Алый храм» 193, 198, 231
 - «Березка» 231, 234
 - «Дулейка» 148, 149
 - «Красная Русь» 149, 176, 231
 - «Красный поезд» 148
 - «Народный сказ» 176
 - «Последняя свадьба (Микула)» 76, 256
 - «Радуга» 193, 210
- Осинский Н. (Оболенский Валериан Валерьянович) 233
 - «Побеги травы» 233
- Орлов Владимир Николаевич
 - «Александр Блок» 50, 220, 274
 - «Поэма Александра Блока „Двенадцать“» 7, 247, 277
- Островский Николай Алексеевич
 - «Как закалялась сталь» 215
- Оцуп Николай Авдеевич 30
 - «Град» 30
- Ошанин Лев Иванович 417
- Павлович Надежда Александровна 48
 - «Из воспоминаний об Александре Блоке» 48
- Паперный Зиновий Самойлович 7, 407, 417
 - «Пролетарская поэзия первых лет советской эпохи» 7, 407, 417
- Пастернак Борис Леонидович 37, 38, 291, 296, 363, 367, 391-395, 400
 - «Высокая болезнь» 38
 - «Девятьсот пятый год» 38
 - «Кремль в бурян конца 1918 года» 395
- «Лейтенант Шмидт» 38
- «Охранная грамота» 394
- «Сестра моя жизнь» 391, 394
- «Стихотворения в одном томе» 392-395
- «Черный бокал» 37
- Перцов Виктор Осипович 117, 176, 203, 205, 206
 - «Маяковский. Жизнь и творчество. После Великой Октябрьской социалистической революции» 117, 176, 203, 205, 206
- Петников Георгий Николаевич 60, 295
- Писарев Дмитрий Иванович 103, 104
- Покровский Михаил Николаевич 23, 290
- Поletaев Николай Гаврилович 7, 40, 53, 179, 183, 215, 234, 238-240, 416-417
 - «Ночь» 239
 - «О предрассудках в поэзии» 416-417
 - «О трудовой стихии в поэзии» 183
 - «Портретов Ленина не видно...» 240
 - «Предвесеннее» 240
 - «Резкий свет» 40, 240
 - «Стихи» 238, 239
 - «Стихотворения» 240
 - «Три лика» 238
- Полонский Вячеслав Павлович 309, 327, 328
 - «Русский революционный плакат» 309, 327, 328
- Полянский В. (Лебедев Павел Иванович) 52, 54, 56, 70, 238, 346
- Померанцева Эрна Васильевна
 - «Александр Блок и фольклор» 265
- Поморский Александр Николаевич 40, 223
 - «Цветы восстания» 44, 223
- Предтеченский 251
- Пунин Николай Николаевич 97
- Пушкин Александр Сергеевич 23, 190, 214, 244, 331, 403, 404, 405, 409, 410, 412, 413, 414, 415
 - «Гаврилиада» 404
 - «Евгений Онегин» 319
 - «Клеветникам России» 214
 - «Сказка о попе и работнике его Балде» 336
 - «Чернь» 409
- Радищев Александр Николаевич 25
- Расин Жан 411-412

- Растрелли Варфоломей Варфоломеевич (Бартоломео Франческо) 410
 Рафалович Сергей Львович 97, 98
 — «Крученных и двенадцать» 98
 Рафаэль Санти 104, 407, 408, 409, 410, 412
 Рид Джон 15, 16, 407
 — «Десять дней, которые потрясли мир» 15, 16, 407
 Редько Александр Мефодиевич
 — «Судьбы русской литературы» 25
 Рейснер Лариса Михайловна
 — «Избранные произведения» 215
 Ременик Григорий Абрамович 219
 — «Поэмы Александра Блока» 219
 Ремизов Алексей Михайлович 65, 66
 — «Слово о гибели русской земли» 65
 Репин Илья Ефимович 108
 Родов Семен Абрамович 40, 53, 184
 Рожицын В. 169
 Розанов Василий Васильевич 218, 383
 — «Опавшие листья» 218
 Рубанович Семен Яковлевич 230
 — «Владимир Кириллов. Стихотворения» 230
 Рыбачкий Н. (Чирков Николай Иванович) 55
 Рылеев Кондратий Федорович 26

 Садофьев Илья Иванович 39, 40, 44, 50, 70, 151, 168, 231, 346, 347
 — «Блестки» 255
 — «Динамо-стихи» 44, 151, 169, 231, 346
 — «На солнечном пути» 39
 — «Радость» 168
 Сакулин Павел Никитич 40
 Санников Георгий Александрович 43, 53
 — «Несколько слов о себе» 43
 Светлов Михаил Аркадьевич 175, 312
 — «Гренада» 427
 — «Избранные стихи» 427
 Северянин Игорь Васильевич 73, 95, 363
 Сельвинский Илья Львович 291, 312, 354, 423
 — «Пушторг» 291, 421
 Серафимович Александр Серафимович 17, 40, 117, 331
 — «Железный поток» 331
 — «Несите им художественное творчество» 17
 Сидоров Алексей Алексеевич
 — «Искусство плаката» 326

 Сиповский Василий Васильевич 147, 169, 170, 263, 264
 — «Поэзия народа. Пролетарская и крестьянская лирика наших дней» 147, 170, 263, 264
 Скрябин Александр Николаевич
 — «Прометей» 72
 «Слово о полку Игореве» 297
 Смидович Петр Гермогенович
 — «Освобождение творческих сил» 40
 Сокол Е. 167
 — «Красные набаты» 167
 Соловьев Владимир Сергеевич 24, 157, 158
 — «Панмонголизм» 158
 Соловьев Сергей Михайлович 273
 — «Гонение на церковь» 273
 Сологуб Федор Кузьмич 30, 383, 419
 — «Фимиамы» 30
 Сперанский Михаил Несторович 286
 Столица Любовь Никитична 27
 Столяров М. 235
 — «Василий Казин» 235
 Суриков Иван Захарович 223

 Татлин Владимир Евграфович 101
 Твардовский Александр Трифонович 316
 Терентьев Игорь Герасимович 96
 Тимофеев Леонид Иванович 7, 271
 — «Поэма Блока „Двенадцать“ и ее толкователи» 271
 — «Творчество Александра Блока» 274
 Тихонов Николай Семенович 175, 353, 423
 — «Брага» 424
 Тихомиров Никифор Сергеевич 40, 161, 237
 — «Красный мост» 161
 — «Крестьянину» 237
 Тодорский Александр Иванович 15
 — «Год — с винтовкой и плугом» 15
 Толстой Алексей Николаевич 340
 Толстой Лев Николаевич 23, 405
 — «Война и мир» 405
 Торос М. 154
 Третьяков Сергей Михайлович 95, 100, 351, 373
 — «Поэт на трибуне» 95
 — «Ясныш» 100
 Тургенев Иван Сергеевич 405
 Тынянов Юрий Николаевич 112, 273, 296
 — «Архаисты и новаторы» 112, 273, 296

- «Кюхля» 398
 Тьерсо Жюльен 206
 — «Празднества и песни французской революции» 206
 Тютчев Федор Иванович 157
- Уитмен Уолт 156, 345, 346
 Ухтомский Алексей Владимирович 24
 Уэллс Герберт 6
 — «Россия во мгле» 6
- Федин Константин Александрович 18, 269
 Фейгельман Любовь Саввична
 — «Маяковский в странах народной демократии» 430
 Фейгин Герасим Григорьевич 38, 55, 224
 — «Стихи» 38
- Фет Афанасий Афанасьевич 379
 Филипченко Иван Гурьевич 40, 122, 146, 147, 148, 152, 231, 240, 252, 352
 — «Руки» 146, 152, 352
 — «Эра славы» 146, 231, 240, 252
 Фомин Семен Дмитриевич 77
 — «Свирель» 77
- Фриче Владимир Михайлович 7, 153
 — «Исповедь странника» 153
 Фрунзе Михаил Васильевич 308
- Харджиев Николай Иванович 305
 Хлебников Велимир Владимирович 95, 123, 176-177, 295-307, 360, 363, 376, 390, 403, 425
 — «Азия» 300
 — «Берег невольников» 295
 — «Ладомир» 302, 303
 — «Настоящее» 176, 295, 302
 — «Ночной обыск» 302
 — «Ночь в окопе» 300, 303, 376
 — «Ночь перед Советами» 295, 302
 — «Прачка» 295
 — «Уструг Разина» 177
- Ховин Виктор Романович 47, 59, 94, 95
 — «Сегодняшнему дню» 94
 — «Безответные вопросы» 47, 59
- Ходасевич Владислав Фелицианович 32, 129, 131, 382-383, 384
 — «Путем зерна» 129
 — «Тяжелая лира» 32, 383
- Хомчук Н.
 — «Есенин и Клюев» 74
- Цветаяева Марина Ивановна 29, 33, 384-390, 393, 400
 — «Версты» 385, 387
- «Избранное» 386
 — «Лебединый стан» 385
 — «На красном коне» 387
 — «Разлука» 388, 390, 397
 — «Царь-девица» 387
- Чернец Егише 429
 — «Всепоема» 429
- Чертков Владимир Григорьевич 23
 Чужак (Насимович) Николай Федорович 95, 100, 109
 — «Земляная мистерия» 95
- Чуковский Корней Иванович 37, 233, 258, 270
 — «Александр Блок как человек и поэт» 37, 258
 — «Ахматова и Маяковский» 203, 270
- Шекспир Вильям 103, 190
 Шершеневич Вадим Габриэлевич 108, 110, 115, 361
 — « $2 \times 2 = 5$. Листы имажиниста» 110
 — «Зеленая улица» 109
 — «Имажинизм в живописи» 108
 — «Кому я жму руку» 112, 345
 — «Кооперативы веселья» 112
 — «Лошадь как лошадь» 110, 111, 112
 — «Новое в искусстве. Декларация» 108
 — «У края „прелестной бездны”» 109
- Ширяевец Александр Васильевич 67, 72, 76, 77, 78
 — «Мужикослов» 76, 77
- Шкловский Виктор Борисович 60, 106, 107, 403
 — «О Маяковском» 132
- Шкулев Филипп Степанович 40
 Шолохов Михаил Александрович 331
 — «Тихий Дон» 331
- Штейнер Рудольф 63-64
 Штут Сарра Матвеевна 271
 — «„Двенадцать“ А. Блока» 271, 276
- Щеглов Дмитрий Алексеевич 56
 — «У истоков» 56
- Щедрин Н. (Салтыков Михаил Евграфович) 316, 317
- Щербина Владимир Родионович 23
 — «Ленин и вопросы литературы» 23
- Эйзенштейн Сергей Михайлович 166
 — «Октябрь» 166

- Эйхенбаум Борис Михайлович 261
— «Трубный глас» 261
- Экстер А. 60
- Элюар Поль 430
- Эрберг К. (Сюннерберг Константин Александрович) 61
- Эрдман Борис Робертович 108
— «Имажинизм в живописи» 108
- Эренбург Илья Григорьевич 34, 35, 60, 429, 430
— «В смертный час» 35
— «Люди, годы, жизнь» 36
— «Молитва о России» 35
— «Огонь» 36
— «Портреты русских поэтов» 34
— «Поэзия революционной Москвы» 429
- Эсхил 371
- Якубович Петр Филиппович 224
— «Человек» 224
- Якубовский Георгий Васильевич 147, 252, 426
— «Литературные портреты. Писатели „Кузницы“» 147
— «Практика и теория в творчестве „Кузницы“ как проблемы материалистического искусства» 252
— «Творческие пути пролетарской литературы» 426
- Якулов Георгий Богданович 108
- Ярославский Емельян Михайлович 72

Оглавление

ПРЕДИСЛОВИЕ	3
Глава первая.	
ТЕЧЕНИЯ И ГРУППЫ	9
Глава вторая.	
ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ИЗОБРАЖЕНИЯ ЭПОХИ .	122
Глава третья.	
ЛИРИКА. ПОЭМА. АГИТЖАНР	208
Глава четвертая.	
ВОПРОСЫ ПОЭТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА	329
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	420
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И НАЗВАНИЙ	431

А. Д. Синявский, А. Н. Меньшутин

ПОЭЗИЯ ПЕРВЫХ ЛЕТ РЕВОЛЮЦИИ

На фронтисписе иллюстрация Ю. Анненкова
к «Двенадцати» А. Блока

Утверждено к печати
Институтом мировой литературы им А. М. Горького

Редактор издательства А. Т. Лифшиц

Художник Г. И. Фишер

Технический редактор Т. В. Полякова

Сдано в набор 2/III 1964 г. Подписано к печати 19/VI 1964 г.
Формат 60×90¹/₁₆. Печ. л. 27,75 + 1 вкл. Уч.-изд. л. 28,3 (28,2 +
+ 0,1 вкл.). Тираж 4 000 экз. Т-05590. Изд. № 1517.

Тип. зак. № 245. Темплан 1963 г. № 21/120

Цена 1 р. 29 к.

Издательство «Наука»
Москва, К-62, Подсосенский пер., 21

2-я типография издательства «Наука»
Москва, Г-99, Шубинский пер., 10

Список опечаток и исправлений

Страница	Строка	Напечатано	Должно быть
66	9 сн.	знамением	знаменем
95	8 сн.	Безвестные	Безответные
272	2 сн.	Х. П. Анненкову	Ю. П. Анненкову
276	13 сн.	«естественный»	«единственный»
346	3 св.	А. Лебедев-Полянский	А Лебедев-Полянский

А. Меньшутин и А. Синявский. Поэзия первых лет революции.